

1

1994

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/

1994-1

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 6
1994
číslo / No. 1 (13)

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ

(šéfredaktor / editor-in-chief)

MICHAL BREGANT

PAVEL ZEMAN

IVAN ŽÁČEK

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MAREŠ (filolog),
PETR MAREŠ (historik), **PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,**
JIŘÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA,
JIŘÍ RAK, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

Hládkov 4

160 12 Praha 6

tel. (++/42/2)352841

O B S A H

Články

- Marie Mravcová:** Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka.
Post-dramaturgické úvahy 5
- Petr Král:** Film jako labyrint. O Orsonu Wellesovi a několika dalších 47
- Přemysl Maydl:** Ikonofilie Rolanda Barthesa 59
- Roland Barthes:** Třetí smysl.
Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna 61
- Petr Mareš:** Politika a „pohyblivé obrázky“.
Spor o dovoz amerických filmů do Československa
po druhé světové válce 77

Rozhovor

- Jan Svoboda:** Roman Jakobson o filmu 97
- Rozhovor o filmu s Romanem Jakobsem (Adriano Aprà, Luigi Faccini) 101

Edice a materiály

- Pavel Zeman:** Americké filmy a znárodněná kinematografie 109
- Jednání o dovozu amerických filmů do Československa
po druhé světové válce 115

Literární obzor

- Jan Lukeš:** Vzlety a pády.
Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu 141
- Petr Mareš:** Film a ženský pohled (*Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick.*
Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie) 155

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 157

86873



NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

C O N T E N T S

Articles

- Marie Mravcová:** Film Adaptations of the Novels of Jaroslav Havlíček.
Post-dramaturgic Contemplations 5
- Petr Král:** Film as a Labyrinth. On Orson Welles and Some Others 47
- Přemysl Maydl:** Iconophilia of Roland Barthes 59
- Roland Barthes:** The Third Sense.
Notes on the Research of Several Photograms of S. M. Eisenstein 61
- Petr Mareš:** Politics and Moving Pictures:
A Controversy over the Import of American Films
into Czechoslovakia after WW II 77

Interview

- Jan Svoboda:** Roman Jakobson on the Film 97
- Interview on the Film with Roman Jakobson (Adriano Aprà, Luigi Faccini) 101

Documents

- Pavel Zeman:** The American Films and the Nationalized Film Industry 109
- The Negotiations about the Import of American Films
into Czechoslovakia after WW II 115

Reviews

- Jan Lukeš:** Rises and Downfalls. Notes on the Private
and Narrative Sources to the Film History 141
- Petr Mareš:** The Film and the Feministic View (*Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick.
Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie*) 155

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 157



Články

FILMOVÝ OSUD ROMÁNOVÝCH DĚL
JAROSLAVA HAVLÍČKA

Post-dramaturgické úvahy

Marie Mravcová

V oblasti hrané filmové tvorby se k dílu Jaroslava Havlíčka, čelného představitele české psychologické prózy, obrátili poprvé spisovatelé Jan Otčenášek a režisér Jaroslav Balík, a to až v roce 1968, kdy natočili aktualizovanou verzi románu *Ta třetí*. Vzápětí na to (1971) vytvořil úspěšnou adaptaci maloměstské historie *Petrolejové lampy* Juraj Herz podle scénáře Václava Šaška, který z Havlíčka scenáristiky těžil ještě dvakrát (když nepočítáme televizní montáž z povídek Duch soudce Pauknera). V roce 1989 přestylizoval v konvencích hrůzostrašného žánru psychopatologické téma románu *Neviditelný* (pod titulem *Prokletí domu Hajnů*), v roce 1993 byl Jaromilem Jirešem nafilMOVÁN jeho přepis prózy *Helimadoe*.

Přestože prozaické dílo mistra psychologického realismu, kterému však nebyly cizí ani polohy naturalistické, expresionistické, snová iracionalita či symbolické zpodstatnění epických obrazů, nabízelo v době svého vzniku filmařům neotřelé náměty a dramaticky (v aktech, dějstvích a gradovaně) koncipované syžety, nebyl o ně projeven žádný zájem. Tento fakt potvrzuje mimo jiné i nekrolog Jiřího Jeníčka uveřejněný 1943 ve Filmovém kurýru. Z něho se dovídáme, že se Havlíček na práci u filmu těšil, ale bylo zcela marné jeho prózy filmařům doporučovat („Rozpačitá slova byla odpovědí na mé dotazy,“ uvádí Jeníček).¹⁾ O spisovatelově vstřícnosti svědčí i to, že v roce 1940 odpověděl na výzvu Filmového studia a zaslal filmový námět (povídku?) *Honba za přeludem*.²⁾ Již dějová zkratka příběhu na způsob románů a povídek o ztrátě iluzí venkovského mladíka, jenž odchází do města za seberealizací, prozrazuje jisté konvenční rysy. Idylizující zakončení (návrat k jednoduchému štěstí) by mohlo naznačovat, že autor se tu snažil napravit to, co bylo vytýkáno jeho prózám a kvůli čemu se ve své době netěšil ze strany komerční kinematografie jakémukoliv zájmu – to jest fatální zadrhávání či přímo vyznění zobrazovaných dějů; ovšem zadrhávání a vyznění vždy předurčené povahopisem postavy, vlivy prostředí, působením náhody apod. Coby

1) Jiří Jeníček rovněž v roce 1940 doporučoval kratičkou glosou tištěnou v Lidových novinách (10. 8., s. 8) zfilMOVÁNÍ *Neviditelného* jako románu pro film zvlášť vhodného.

2) O akci kladoucí si za cíl zkvalitnění filmové fabulace informoval podrobně Artuš ČERNÍK v článku *Spisovatelé píší pro film* (Lidové noviny 5. 1. 1940, č. 7, s. 7). Mimo jiné tam konstatoval, že se mezi zaslany náměty nenachází mnoho přesvědčivě českých látek, že autoři se začasté blíží jen „vnějškovému klišé národního života“. Nejčastěji se objevují povrchní společenská dramata, největší oblibě se těší opotřebované obrazy z venkovského života a trojúhelníkové milostné konflikty. Podrobněji pak ČERNÍK informoval o tématech příspěvků z řad významnějších literátů (Václava Řezáče, Heleny Dvořákové, Emila Vachky, Karla Nového, A. M. Tilschové, Jana Drdy aj.). Mezi nimi i Havlíčka, jehož námět vystihl následovně: „...drama studenta, jenž ztroskotá ve městě přes svůj talent a výdělečné schopnosti; došed zklamání u vypočítavé milenky, vrací se do rodné vsi k jednoduchému štěstí.“

následovník Karla Matěje Čapka Choda zobrazoval Havlíček i brutální a krutě paradoxní stránky života. Takové, které pro happy-endovou infantilitu filmových smyšlenek znamenaly cosi cizorodého, ba přímo zhoubného. Vždyť kdo by se na takové hrůzy, jako jsou nelidské projevy pokročilého stadia schizofrenie či paralýzy, na bludy, záchvaty, umírání, pohřby, mimořádnou ženskou ošklivost apod., vůbec mohl dívat.³⁾

Pokud lze akceptovat vzpomínky Jiřího Jeníčka a věřit, že si spisovatel s filmem spolupracovat skutečně přál, pak konstatujeme, že se mu toto přání splnilo až těsně před smrtí. Zemřel totiž krátce po premiéře filmu *Barbora Hlavsová* (7. 4. 1943), jenž vznikl na základě jeho filmové povídky jako výsledek scenáristické spolupráce s Karlem Steklým a Martinem Fričem. Protože v tomto našem pojednání směřujeme především k problémům provokovaným dramatickou a obrazovou transformací autorových románových děl, připomeneme epizodu spojenou se vznikem *Barbory Hlavsové* jen krátce – vyznačením tematických změn, jimž byl původní námět podroben. Nejprve proto zopakujeme jeho obsah v té podobě, v jaké ho spisovatel pro film nabídl:

Studující práv Bořík Hlavsů tráví bezstarostné prázdniny. S rodiči navštíví také babičku žijící osaměle na kopci, který se v zimě za svitu měsíce proměňuje v kouzelný vrch. – Rodina Hlavsů vzbuzuje pozornost městečka díky pěstěné kráse paní Růženy, podstatně mladší od svého muže, i díky nákladnému životu, neodpovídajícímu postavení důchodního. Podezřívavý holič Kvěch si na radnici potvrdí falšování účtů, věc oznámí a na základě vyšetřování je důchodní Hlavsů uvězněn. Jeho matka faktorka se rozhodne dluh splatit (defraudace činí 320 000) a žádá od snachy a vnuka, aby se zapojili do tvrdé práce, protože i oni nesou svůj díl viny – vždyť její syn páchal podvody hlavně kvůli nim. Paní Růžena odmítá, ale po útoku veřejnosti na vilu se s Boříkem uchyluje do horské chalupy. Každodenní nelehkou práci však snáší jen se sebezapřením a když se na její výzvu jednoho dne uprostřed bouře objeví její někdejší nápadník obchodník Kalina, odchází s ním do Prahy. Žádost o rozvod dožene vězněného Hlavsů k sebevraždě a Boříkova zášť vůči matce se tím ještě posílí. Později odolá nabídce obchodního Kaliny, který je odhodlán dluh splatit a přijmout ho jako syna. – Když babička Barbora Hlavsová umírá zaváže vnuka slibem, aby dokončil úkol a dluh splatil. Bořík ukládá do spořitelny peníze získané dražbou chalupy a zjistí, že už nic nechybí, neboť babiččin přítel Žanta tajně dluh dorovnal. Za přebývajících peníze hoch dostuduje a při promoci přijme nabídku starosty rodného města, aby se v něm stal důchodním a takto, na někdejších místech svého otce, dovršil očistu rodiny Hlavsů.⁴⁾

3) Také scenárista a režisér Otakar Vávra, proslulý svým citlivým přístupem k české literární tradici, se nezdráhal pod tlakem konvence zasahovat dosti brutálně do dějové osnovy adaptovaných předloh, a to i proti duchu autorovy poetiky, světonázoru a smyslu díla. Tak kupříkladu zlomyslný škleb naturalisty K. M. Čapka Choda, jenž zpravidla nechával plně vynít životní fiaska svých postav, změnil v *Turbině* na dojemně smířlivou selanku a na pozadí katastrofy zaranžoval hollywoodský polibek Tyny Ulikové s atletickým Václavem, synem továrního hlídače. Ti dva se přitom již nikdy neměli setkat, Tyna měla dlouze onemocnět, ztloustnout a vdát se za nevzhledného korepetitora. Toho pro jistotu neuvedl tvůrce na scénu vůbec.

4) Havlíčkova filmová povídka vyšla v knize *Barbora Hlavsová* vydané nakladatelstvím Kruh (Hradec Králové) v roce 1972. Vydavatelé k ní připojili následující Poznámku autora: „Důležitý spoluhráč, který se nevešel do rámce tohoto příběhu, toť nádherná, drsná i vlídná podhorská a horská příroda. Bez té a bez zdařilých, živých lidských typů by film neměl žádného smyslu. Zvolil jsem záměrně námět střízlivý a prostý, poněvadž nevěřím, že by podstatou hodnotného filmu byl bohatý děj, plný neuvěřitelných zápletek. Také trochu jako protest proti ohavné barové sentimentalitě, která se v poslední době u nás rozmohla (vystřídavši sentimentalitu pivní), a je dokonce mravně i hmotně podporována naší nejvyšší osvětovou institucí. Představuji si jej rozvedený do podrobností, v pečlivém propracování života na maloměstě a v horské tkalcovské vsi.“ Jaroslav H a v l í č e k – K a r e l S t e k l ý – M a r t i n F r i č, *Barbora Hlavsová*. Hradec Králové 1972, s. 24.



Barbora Hlavsová



Barbora Hlavsová

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Barbora Hlavsová

Ze změn, které Havlíčkův literární námět, prostoupený při veškerém smyslu pro lidskou slabost vysokým mravním étosem, prodělal, si uveďme jen ty nejpodstatnější: Namísto *Skleněný vrch* (název symbolický) byl film pojmenován podle statečné a hrdé faktorky. Hlavsa se stal ředitelem pojišťovny, neboť podle spisovatelova upozornění z dobové konvence vyplynulo, že důchodní defraudantem být nemohl. Bořík nebyl přijat na práva, ale na konzervatoř, což přirozeně motivovalo několik scén s hudební produkcí a proměnilo hochovo dilema výhodnější místo – místo méně výhodné na spor láska k umění – dostání mravnímu závazku. Jeho matka byla přejmenována na Kláru a byla sprostěna viny za Hlavsovu sebevraždu tím, že defraudant se zastřelí (mimo obraz) v matčině chalupě ve chvíli, kdy ho přicházejí zatknout. Divák mohl prožít dramatickou scénu, a byl přitom ušetřen pohledu na slabošského oběšence. Sama Barbora Hlavsová ve filmu neumírá, aby mohla být nadále posilou (tak jako Babička Boženy Němcové) vnukovi, venkovskému lidu a v okupačních časech, kdy promlouvala z plátna, i českému divákovi. Celkově lze poznamenat, že ve scénáři se rodinné drama o selhání a vůli, hanbě a očistě jeví zkoncentrovanější. Autorovy podněty týkající se „propracování života na maloměstě a v horské tkalcovské vsi“ v takové míře, v jaké by si to bytostný epik Havlíček přál, filmaři nevyslyšeli. Přesto však látce určitý volný prostor poskytli, zvláště v krajinných exteriérech, které v rámci dramatické stavby přinášejí volný výdech po úvodních sekvencích zatížených trapností zpronevěry, hanbou, zoufalstvím a sebelikvidací.

Úprava Havlíčkovy filmové povídky, ve které lze rozpoznat stopy Fričovy profesionální

zkušenosti, nepřinesla nějaké podstatnější zkreslení původního projektu. Nejspíš také proto, že spisovatel svůj námět neopustil a aktivně se účastnil vyhotovování konečné podoby scénáře. Odpověď na to, proč tomu tak bylo, se dočítáme z jeho stati *Autor a režisér čili čím je to dítě?* z roku 1943, kde si Havlíček klade otázku otcovství ve vztahu k filmovému dílu, na jehož vzniku se podílí více tvůrčích subjektů. Z textu je patrné, že nezáměr autora námětu o jeho další osud považoval za cosi přímo morálně pochybného. Říká doslova: „...tento obchod je špinavý. Proč? Poněvadž jde o majetek duševní, o něco svobodného, vlastního, o kousek vlastní duše, která budiž neprodejná, svobodná a čistá. Kdo jí zaobchoduje, spáchal hřích proti duchu svatému.“⁵⁾ Řešení pak nalézá ve dvojím plnohodnotném otcovství: dítěte-námětu a dítěte-obrazu, mezi nimiž existuje scénář, za který nesou autor i režisér stejnou odpovědnost. Havlíček rovněž v uvedené stati napadl názor, že by mohl být literární podnět totéž, co pro malíře představuje model krajinný, s nímž lze nakládat po libosti. Horlí o osobitém vidění vloženém do literární látky, vidění, které vylučuje, aby se tato látka stala pouhým objektem, vydaným cele všanc těm, kdo ji budou přetvářet pro film. Dodejme k tomu jen, že bude dobré mít při čtení dalších partií této stati tento názor napaměti.

* * *

Řečeno obecně, a tudíž s vědomím značného zjednodušení, platí za nejsvízelnější filmovatelný typ prózy próza introspektivní, kdy se médiem zobrazení stává především subjekt postavy (ze stylistických prostředků to umožňuje polopřímá řeč a vnitřní monolog), jak se s tím v českém kontextu setkáváme například v románu Karla Čapka *Hordubal*. (Filmaře pochopitelně tento poznatek nemusí zneklidňovat, čehož důkazem je i to, že máme natočeného *Hordubala* již ve dvou verzích: Fričově z roku 1937, Balíkově z roku 1979). Převodu do podoby filmového scénáře kladou rovněž odpor literární texty, které se vyznačují nápadnou osobitostí jazykového výrazu a slohového podání a kde k sobě (tak je tomu například u *Vančury* a *Poláčka*) strhává pozornost sám vypravěčský akt – zjevná příčina nově stvořeného fiktivního světa.

Romány Jaroslava Havlíčka by se mohly na první pohled jevit jako předlohy pro film dostupné, dokonce i svůdné – nikoliv jen díky své atraktivitě, shledávané v zobrazování jevů unikátních, výjimečných, až patologických. Zdání přístupnosti způsobuje snad i to, že vypravěčská role zprostředkovatele mezi čtenářem a zobrazeným světem se sice u Havlíčka tu více tu méně zviditelňuje (srov. kupříkladu stylizaci pamětnickou) a v pásmu vypravěče se objevují znaky subjektivní sémantiky (například explicitní hodnocení některé postavy), převažuje nicméně směřování k věcné sdělnosti, epické objektivitě dějů a názornosti obrazů (včetně snových). K tomu lze ještě připočíst konkrétnost a fyziognomickou plastičnost vnější charakteristiky, co možná komplexní dokumentaci prostředí a výraznou psychologickou i sociální typologii. V neposlední řadě poskytují Havlíčkovy romány filmové dramaturgii děj promyšleně fázovaný a gradovaný, a to v těsné spjatosti s tím, jak se v něm krok za krokem naplňuje hrdinův osud, a to i přes případné retardace, dotvářející hlavní dějovou linii.

Mezi mnohými renomovanými scenáristy a pedagogy se považuje stále ještě za žádoucí takový typ dramaturgické osnovy, kde se staví na výrazných (výrazně vyznačených) charakterech, hodnověrnosti v jednání postav, na náležitě motivovaných činech

5) Tamtéž, s. 94.

a střetech, na napětí, na překvapivosti zápletky i jejího případného řešení. O dramatické podstatě filmového díla byl kdysi přesvědčen rovněž Jaroslav Havlíček: „Duší filmu – vážného – není jen chytrá, důvtipná zápletky, ale drama. Drama je vyjádřeno již napětím mezi osobami. Drama musí být osudové, opříčinnělé, nebo to není žádné drama. Autor námětu tudíž vytvořil figury již hotové.“⁶⁾ Dramata vyjádřená zejména napětím mezi osobami obsahují zjevněji (Neviditelný) či skrytěji (Helimadoe) rovněž Havlíčkovy romány a lze je odtud pro film vyzískat. Ale jen s vědomím, že se tak děje za cenu více či méně rozsáhlé preparace z širšího kontextu – vypravěčského, obrazového, časového apod. Máme tu na mysli kupříkladu „kroniku“ maloměsta nebo monografický rozměr hrdinů. Pro Havlíčkův psychologický realismus je totiž příznačné, že obraz postavy pojímá značně komplexně, analyzuje povahové konstanty i proměnné. Důkladnost povahopisu se projevuje rovněž biografickou rovinou syžetů: v ní se zhodnocuje role dospívání, vlivu rodinného i širšího – maloměstského – prostředí a zázemí. Někde (Petrolejevovy lampy) se spolu s časem života hlavní postavy „měří“ i čas historie, zaznamenávají se změny životního stylu.

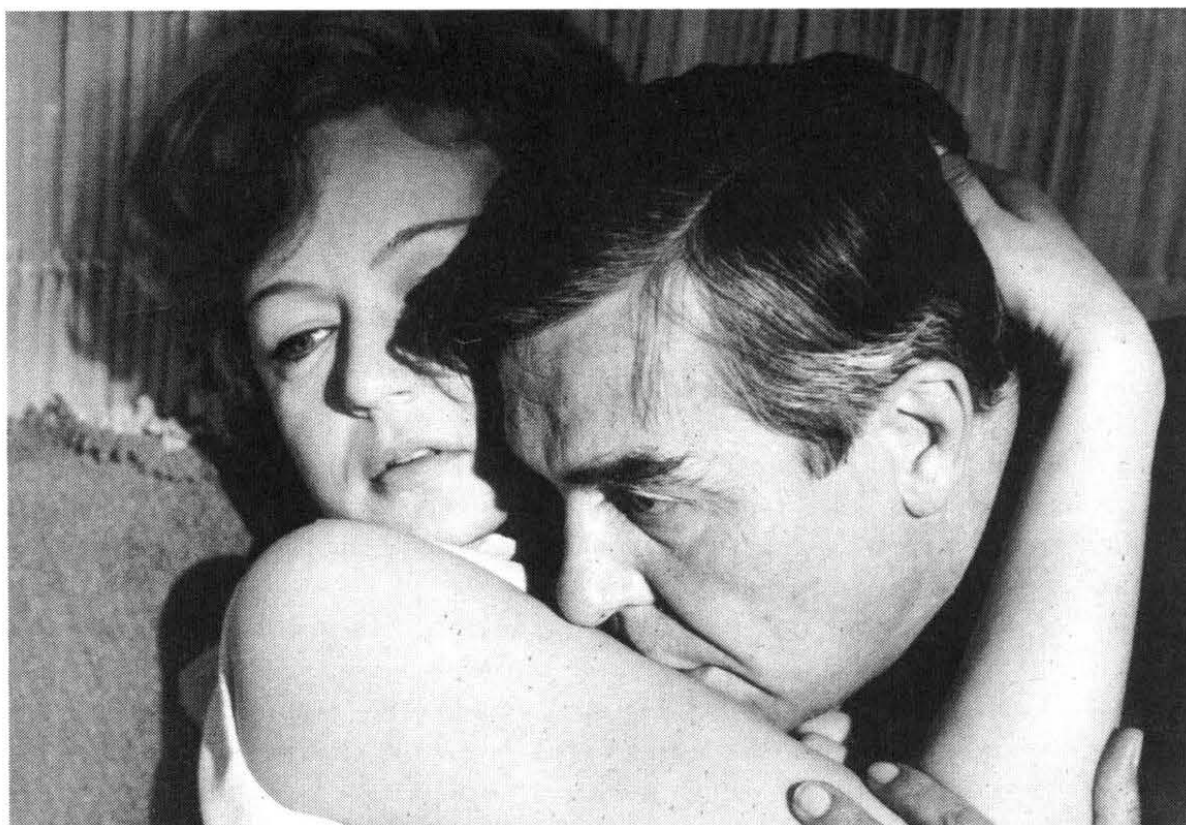
Z hlediska filmovatelnosti lze považovat za příznivé to, že se Havlíčkovy romány vyznačují velmi rozvinutou scéničností. Mistrně „režirované“ scény, které činí z čtenáře diváka – bezprostředního svědka právě probíhající události – jsou pak vybavovány ojedinelou psychologickou hodnověrností a výmluvností, uloženou v promluvách a gestech. Když však pomyslíme na jejich přenesení do scénaristické osnovy, což se může jevit na první pohled dosti snadné, napadá nás opět jistá potíž související s nezbytným krácením: scenárista si jako epik nemůže dopřát, aby scéna trvala v jednotě času, místa a děje tak dlouho, než se její psychologický obsah náležitě vyjeví. Musí uplatnit dramatickou zkratku, dotvářet obraz postavy obrazovou konkretizací, v rámci níž plní mimořádně důležitou roli herecký projev. Právě on může zkráceně postihnout to, co se v románu říká dlouhým popisem či dialogem.

V Havlíčkových románech mohou konečně filmoví tvůrci odhalit také sérii pozoruhodných „rodinných portrétů“ (nejsvěraznější nabízí Helimadoe – o něm dále), portrétů, jež významně dotvářejí (zplastičují, motivují, dramatizují apod.) obraz ústřední postavy, nebo je můžeme jako celek za tuto ústřední postavu považovat. Havlíčkovy rodiny lze chápat také jako dramaturgicky cenný mikrosvět. Ten se pak může krýt s dramatickým půdorysem scénaristického přepracování románu, stát se tím nejžádoucnejším prostorem a klimatem pro vyjádření onoho Havlíčkova ceněného „napětí mezi osobami“.

Ta třetí

V románě *Ta třetí* (vyd. 1939) rozvinul Havlíček, při bedlivém soustředění na plastické vykreslení a individualizaci jistého psychosociálního typu, nikterak povznášející lidskou situaci muže, jenž se octne mezi dvěma kontrastními ženami (náročné a pravdivé mládí – sebeodříkavá zralost), situaci váhání, taktizování, nejistoty, bezradnosti, uhýbání, nalhávání, falšování, pozdního prohlédnutí apod. a konečně situaci ústící v sebezhnusení a bezsilné sebelikvidaci (tedy v zakotvení u „té třetí“), znejasněné pokud jde o podíl záměru a náhody. Spisovatel pak sám potvrdil, že příběhem životní

6) Tamtéž s. 95.

*Ta třetí*

šance a životního selhání bankovního úředníka Jiřího Mánka, zasazeným do všedního rámce, svým způsobem reagoval na výlučnost románu *Neviditelný*. Próza *Ta třetí* měla být prý reakcí „na tolik bláznů, smrtí a mimořádností“, na „příliš rušný děj“ a „příliš drsné prostředky“. ⁷⁾ Negování romaneskní atraktivity *Neviditelného* přivedlo autora ke stylu až dráždivě antipoetickému, místy – zvláště při reprodukování rodinných hovorů – až k propuštění banality a fádnosti do umělecké struktury. ⁸⁾

Není zde na místě zabývat se analýzou a hodnocením Havlíčkova „suchého realismu“, jeho „střízlivou těžkopádností, toporností a tuctovostí“ (A. M. Píša), stylem, jenž je možno interpretovat jako funkční ve vztahu k námětu. Je však třeba si uvědomit, že právě takovýto styl mohl oslovit filmové tvůrce zejména v šedesátých letech, kdy se odehrával velkolepý kinematografický objev všednodennosti, trapnosti, banality – autentičnosti obyčejného života. Zdá se mi šťastné, že Jan Otčenášek a Jaroslav Balík svůj zájem o román tkvící v klimatu času svého děje více než kterýkoliv jiný neprojeвили pokusem o jeho adaptování, že natočili, pouze inspirováni, příběh ze současnosti. K předloze přistoupili jako k námětovému východisku a její dějový – trojúhelníkový (jeden muž – dvě ženy) – půdorys pak přenesli do prostoru a času druhé poloviny šedesátých let. Než se dotkneme některých aktualizačních posunů v rovině tematické,

7) Cit. dle doslovu Josefa Rumlera in: J. H a v l í č e k, *Ta třetí*. Praha 1959, s. 309.

8) Ona dráždivá antipoetičnost výrazu užitého v románu *Ta třetí* našla v roce prvního vydání nepříznivou odezvu v některých recenzích. Nejprísněji soudil autora Bedřich Fučík, když o něm psal, že je „šedý až Bůh brání“, že slovo mu platí za „mrtvý pomocný materiál sdělně referující“. Fučík se rovněž pohoršoval nad obšírnými dialogy, jež „nemají konce a s danou věcí mají málo společného“, nad politickými debatami „desáté úrovně“ a nad řečmi u odpolední kávy. Bedřich F u č í k, *O dvou románech*. „Akord“ 1939/40, č. 1, s. 24 – 28.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Ta třetí

povšimněme si krátce toho, nakolik se součástí onoho přenosu stala i sama poetika filmu – snaha o uplatnění nedramatické dramaturgie (tj. použití lineární epizodové kompozice) a tendence vsazovat zcela všední příběh do proudu života, zejména toho, jenž probíhá v ulicích velkoměsta, jakoby nezávisle na stylizované fabulaci. Protagonisté filmu *Ta třetí* jsou nejednou doprostřed pouličního dění vsazeni jako jeho součást; stane se také, že jsou obrazem zatlačeni do druhého (zadního) plánu: například, když se kamera od nich vzdálí a zanechá je sotva znatelné za okny kavárny, takže se může zdát, že jsou pouhými anonymními existencemi, zahlédnutými náhodou náhodným chodcem. Ve filmu *Ta třetí* se rovněž objeví montážní zkratka, dvě dynamické série filmových „fotografií“ na téma oni dva a město, pojatých ve stylu „poezie všedního dne“, série, které sugerují průběh vztahu v čase (zatímco hlasy mimo obraz vedou kontinuální nevyslovený dialog) a vyznačují kontrastnost obou životních variant, jež se antihrdinovi Mánkovi nabízejí.

Zesoučasnění (modernizace) *Té třetí* se prosazuje kontrapunkty obrazu a zvuku (odtržením tváře promlouvající postavy od promluvy), zadními záběry a vůbec nestandardními záběry jako takovými. Nápadný je rovněž záměrný civilismus filmu – a to civilismus dálnic, sídlišť, letištních hal a letadel, odstřelu starých domů apod. Vraťme se však k samotnému zmodernizovanému tématu, tématu starému a vlastně i nadčasovému, či spíše stále znovu a znovu se vynořujícímu.

Lze říci, že aktualizací posun v případě filmu *Ta třetí* jaksí automaticky legalizoval značnou nezávislost na předloze. Zároveň však vyžadoval závaznost vůči realitě současné doby, na jejímž pozadí (a také uprostřed ní) měl být trojúhelníkový příběh rozpolcenosti a selhání nově rozvinut. Do jeho tkáně, snované spisovatelem v závěru

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Ta třetí

třicátých let, bylo třeba zasáhnout tak, aby to, co se v něm odehrává, vyznělo pokud možno hodnověrně, aby to odpovídalo divákově žité zkušenosti. V první řadě musely být postavy přizpůsobeny dobové sociální typologii. Jiří Mánek si zachoval jméno, ale změnil profesi: z úředníka spořitelny povýšil na architekta specializovaného na rekonstrukce historických objektů – tedy na skutečného intelektuála. K příjemnému zjevu, solidnímu – navenek sebevědomému – vystupování, uměleckým zájmům apod. přibyla tedy atraktivní specializace a s ní i přístup do efektních zámeckých interiérů (do nich pak filmaři mohli umístit seznamovací večírek a divoký mejdan „na rozloučenou“ – obé ve dvou). Mánek získal též díky přenosu do současnosti automobil, aby tam jednoho dne mohla vstoupit nepřehlédnutelná stopařka Eva, studentka jazyků, která ovšem prozatím dává přednost studiu života (za jeho nejexotičtější projevy nejspíš považuje karetní hry a pití piva ve čtvrté cenové skupině), což jí spolu s nákladným víkendovým sídlem umožňují jistě nemalé finanční příjmy rodičů. (Tito rodiče hrají bohužel ve filmu roli jen velmi epizodní; dnes by nás jako zřejmí adepti příštích lustračních seznamů zajímali více než jejich nevázaná dcerka.) Příslušnice bigbeatové generace a tzv. zlaté mládeže, apolitické, leč namnoze konformní, neb z režimu prostřednictvím rodičů těžící, tedy nahradila krásnou živnostenskou dcerku Adélu, oplývající na svou dobu vzácně emancipovanou a přímou povahou, emancipovaným a přímým jednáním. Namísto stavovského rozdílu se uplatnil zcizující rozdíl generační – Mánkova hi-

storická zkušenost. Z té se však do postavy zdařilo vepsat jen velmi málo; divák si ji tam spíše automaticky dosazuje.⁹⁾

Za nekonečně trpělivou a taktní sestřenici Mildu, se kterou Mánek, okouzlený na chvíli představou tichého štěstí v neměnném domácím zákoutí, sehrál nanejvýš trapnou a pokryteckou mileneckou epizodu, našli filmoví tvůrci náhradu ve stárnoucí osamělé dětské lékařce Jarmile, zocelené mnohaletou službou v pohraničí a zjevně ovládané superiorní kolegyní – vrchní sestrou.

Vzhledem k aktualizaci románové látky bylo velmi vhodné odstranění Mánkova příbuzenského zázemí, jemuž Havlíček, veden svou realistickou důkladností, obětoval i propořční vyváženost prózy. Film odehrávající se v šedesátých letech nemohl zůstat věrný předloze ani pokud jde o sexuální chování postav: Tím, že tvůrci podstatně zkrátili známost stárnoucího staromládeneckého inženýra s nezrale provokativní kráskou, vyhnuli se sotva uvěřitelnému faktu čtyři roky akceptované pohlavní zdrženlivosti. Také dívčino opilecké a vzdorné ukončení vztahu triumfálním odevzdáním svého panenského těla, dále Mánkova kocovina, celonoční čekání před domem a trapné dožadování se dalšího pokračování poměru – tedy to vše, zbaveno patosu obdarování a duševního převratu, vyznělo vcelku tak, jak to nezřídka mezi nerovnými dvojicemi chodívá: dosti hystericky, uboze a beznadějně. S ohledem na současné poměry zařadili tvůrci filmu také pokus Mánka a Jarmily o sex v nemocničním pokoji, pokus, který v duchu ne-hrdinských příběhů o „směšných láskách“ přeruší zlomyslné odvolání lékařky k pacientovi. Leč zanechme již konfrontací a položme si otázku, zda vcelku hodnověrně zesoučasnění Havlíčkova všedního a banálního příběhu lze samo o sobě už považovat za důvod k ocenění Otčenáškovy a Balíkova filmu. Zdá se nám totiž, že k tomu, aby se impuls literární předlohy zúročil vskutku umělecky, musel by vnést do aktualizující verze cosi z toho, co tvoří významové jádro této předlohy. Máme na mysli románovou demonstraci jistého nebezpečného fenoménu (nebezpečného nejen ve svých možných následcích, ale i díky nesnadné rozpoznatelnosti) mužského egoismu a zbabělosti, jež pocházejí z indispozice silně cítit a cit plně prožít. Onen fenomén se spisovatel pokusil před několika desetiletími individualizovat prostřednictvím takového typu postavy, v němž by mohli jeho současníci rozpoznat kohosi známého nebo cosi ze sebe samotných. Také filmaři, kteří k problému přistoupili v roce 1968, si nepochybně kladli otázku, zda stále ještě žijí Mánkové.¹⁰⁾ Pochopili, že mají jinou podobu (a jiný střih obleku), že jsou utvářeni jinými konvencemi, jinou životní a historickou zkušeností. Že však v sobě přesto mohou nosit cosi nadčasového, protože nevymýtitelného; nenápadně ničivého a sebeničícího – „mánkovštinu“ (tvořeno a míněno podle vzoru „oblomovština“).

Budeme-li po obsahu tohoto pojmu pátrat v Havlíčkově románu, dostane se nám velice široký a zčásti i rozporuplný rejstřík vlastností, rysů, defektů apod. Naznačme ho alespoň neuspořádaným výčtem: uhýbavost, rozkolísanost, sobectví, sklon k senti-

9) Z rozhovoru otištěném v časopise *Kino* plyne, že se v případě filmu *Ta třetí* s diváčkou aktivitou počítalo: „Současné lidi divák nepochybně zná lépe, snadno si domyslí jejich prehistorii, ví, v jaké společenské situaci vyrůstali, jaké politické zkušenosti je formovaly. To umožňuje pracovat s náznakem a bez popisných vysvětlení podat nezjednodušující pohled na postavy.“ V. L u d v í k o v á , *Jaroslav Havlíček – Jaroslav Balík: Ta třetí*. „Kino“ 23, 1968, č. 22, s. 7.

10) V rozhovoru zmiňovaném zde v pozn. č. 9 bylo také řečeno: „Pro *Tu třetí* jsme se rozhodli v okamžiku, kdy jsme si uvědomili překvapující příbuznost románových postav s obdobnými lidskými typy dneška.“ Tamtéž.

mentům, nedostatek sebevědomí, ješitnost, lhostejnost, korektnost, respekt k normě, neupřímnost, snobství, samolibost, spolehlivost, netaktnost, kapricióznost; naprostý nedostatek odvahy k přímé konfrontaci a nepříjemné pravdě, oslabený, ale neodumřelý stud a sebereflexe, sklon k citovému vydírání, touha po jistotě a stálosti...¹¹⁾ Znovu si připomeňme, že epik může dosahovat komplexnosti a nejednoznačnosti obrazu postavy jednak zapojením několika různých úhlů, z nichž je nahlédnuta (nadřazené hledisko autorského vypravěče, hodnocení jiných postav, sebereflexe a sebehodnocení), jednak má k dispozici nepřímé i přímé charakteristiky, komentář kombinuje s bezprostředním projevením postavy (jednání, promluva, vnitřní řeč).¹²⁾ Filmového hrdinu poznáváme naopak takřka výhradně z toho, co nám napoví jeho zjev, chování, mimika, což vše významně ovlivňuje volba hereckého představitele, jeho fyziognomie, osobnost, herní dispozice. Na filmovém plátně se sice divák setká s plně živoucí figurou (přesněji řečeno jejím záznamem), ale povahopis se výrazně zužuje. V případě anti-hrdiny z románu *Ta třetí* pak dochází k posunu ve smyslu zesympatičtění, což nezpůsobuje jen působivé intelektuální vzezření Václava Vosky, ale i sám prostý fakt, že o figuře jím ztělesněné můžeme vědět jen velmi málo, že se její lidský obsah jaksi zneprůhlednil (namísto méněcennosti jakoby místy dominovala záhadnost).¹³⁾ Projevili-li se u pana architekta snobství, ješitnost, váhavost, nejistota, neupřímnost apod. – pak jen v oslabené a pro mnohého vcelku snesitelné míře. Divák vlastně vidí a ví jen to, co obě svým způsobem podvedené ženy (Eva a Jarmila); a těm přeci Mánek v zásadě imponuje. Odsouzeníhodný a zlo působící rozpor „masky“ a „tváře“ tedy mizí (uvidíme dále, že podobně byl zjednodušen i hrdina Neviditelného ve filmu *Prokletí domu Hajnů*),

11) Obsažnost a rozporuplnost typu zobrazeného Havlíčkem v postavě Jiřího Mánka se projevila také v charakteristikách této postavy uvedených v dobových recenzích. Tak kupříkladu u A. M. Píši lze číst takováto negativní vymezení: „neškodně úzkoprsý šosák, sama prostřednost, nad níž se domnívá vynikat předstíranými uměleckými zálibami“; „neschopen citu k jinému, pokud se v něm nemůže sám zálibně zhlížet“; „ješitná potřeba převahy a samolibé pohodlí“; „šlechtné pokrytectví, které má rub v slabošské zlomyslnosti“; „pohodlná sentimentalita, která není schopna přímé pravdy ani nemá smyslu pro humor a čest“ apod. A. M. P., *Román sobeckého slabocha*. „Národní práce“ 9. 4. 1939, č. 99, s. 16.

12) Snad pro svou osobní zaujatost vůči „mánkovštině“ dopustil Havlíček v *Té třetí*, aby se vypravěč více než jindy vyjadřoval k postavě explicitně:

„Mánek, jako všichni vznětliví, kolísaví a mělcí lidé, dovedl sice snadno vzplanouti, být nespravedlivý, třeba i krutý, rychle však zase ochladl, jakmile tu nebylo nic, co by živilo jeho hněv.“

„Jako obstarlý mládenec se slušným platem byl značný sobec a netýral si hlavu špatným osudem těch druhých.“

„Protože spěchal, neodvážil se přeléztí překážku. Jak by ne! Korektní, starší pán v dobrém společenském postavení se nezapřel. Ani mu to vlastně nepřišlo na mysl. Slušní lidé jsou zvyklí vstupovati na ohrazená území vždycky jen po cestě a otevřenými vratky.“

J. H a v l í č e k, *Ta třetí*. Praha 1959, s. 188, 96. a 174.

13) Zmatnění a jisté vyprázdňení Havlíčkova anti-hrdiny postihl ve své recenzi filmu Gustav Franci, když napsal: „Jenže obrazej Mánka na tu či onu stranu, dříve se na něj zepředu či zezadu, kouska duše v něm nezahledneš. To jest nepochopíš, proč tenhle člověk dělá to, co dělá, proč váhá mezi živočišnou Evou a chladnou Jarmilou...“ G. F r a n c i, *Ta třetí*. „Kino“ 24. 1969, č. 3, s. 4. Domníváme se však, že kritik vyvozuje daný efekt z chybného předpokladu – z toho, že filmoví tvůrci nechali postavu „jednou nohou v jeho poklidném měšťáckém zápečí třicátých let“. Měšťácká zápečí jsou však čímsi časovým a současně nadčasovým. Dle našeho mínění je zneprůhlednění dáno zejména tím, že se ve filmu postava redukovala převážně na vnější, v tomto případě velmi nevýrazné a namnoze konvencionalizované projevy, že nebyla téměř vyjevena její skrytá motivační sféra. Zobrazovat nedramatičnost (zde váhavost nerozhodnost, bezradnost apod.) prostřednictvím vnějšího zjevu a jednání – to je velmi nesnadný úkol. Už ho však tehdy někteří zvládli – v cizině například Michelangelo Antonioni, u nás Ivan Passer.

čímž „mánkovština“ ztrácí na své odpudivosti a vlastně i tragičnosti. Rezignovanost, jistou utlumenost životní energie, nerozhodnost apod. si navíc v aktualizované verzi *Tě třetí* nevysvětlujeme jen působením měšťáckého zápecí, ale můžeme usuzovat na ubytost poměry, panujícími v socialistickém státě, které speciálně architekt památkář mohl zakusit v podobě nekulturních, přízemních, tupých, arogantních apod. rozhodnutí státní správy.

„Mánkovštinu“ neusvědčuje ve filmu příliš ani konfrontace s odvážanou příslušnicí mladé generace. Jestliže totiž pan architekt na provokativní otázku, zda by dokázal prohrát všechno v kartách, nereaguje, nebo se rozčílí, když dívka předjíždí jako šílenec a pak napálí auto do zátarasu, aby spolujezdce přesvědčila o nedostatku odvahy, pak by měl být každý alespoň trochu soudný člověk na jeho straně. A tak vlastně vnímáme se sympatií a pochopením vztah k starší ženě, která už mnoho od života nečeká, protože ví, že jeho smysl nemusí spočívat v tom, že z něho kořistíme.

Co tedy ve filmu zbylo z „mánkovštiny? Snad lze říci, že pouze to, co se velmi často objevuje u osaměle žijících pánů středního věku, co sice není příliš hodné obdivu, ale také ne příkrého odsudku. Mimo jiné strach riskovat, obava před tím, aby je proud života příliš prudce nestrhl, když sil a vůle již značně ubylo. Jenže co naplat, když ten živočich v nich si ještě nechce nechat říct. Byť se Otčenáškův a Balíkův film končí tak jako předloha fiaskem a sahá se po zbrani v osamocení, drásavé sebeodhalení se nekoná. Není totiž ani co drásavě odhalovat. A tak bylo velice rozumné, že tu nakonec výstřel nezazněl.

Petrolejové lampy

Bylo již konstatováno, že filmová dramata lze z Havlíčkových románů více či méně úspěšně těžit, ale že je nutné vyjmout je z širšího dějového a významového kontextu (kupříkladu sociálního zázemí) a u postav pak počítat se značným posunem od plastičnosti k plochosti. V případě *Petrolejových lamp*,¹⁴⁾ respektujících chronologičnost kroniky (místa a rodu), se pro scénaristické ztvárnění nabízely zcela samozřejmě zejména část druhá a třetí (*Sytý u stolu* a *Lampy zhasínají*), protože se v nich od narození zaznamenaný běh života Štěpy Kiliánové, svérázné a rozporuplné dcery movitého stavitele, osudově zadrhává a nadmíru dramatizuje – dochází k tragickému omylu, kruté deziluzi a místy až nadlidskému zápasu s pohromou, kterou představuje manželství s vyžilým syfilitikem a průběh jeho paralytického rozpadu osobnosti.

14) První verze románu vyšla v roce 1935 pod titulem *Vyprahlé touhy* v lidově zaměřené edici nakladatelství Sfinx, které nakladatelem trivializovaný titul dokonale vyhovoval (autor původně volil *Petrolejové svítilny*). Později Havlíček text dlouze upravoval stylisticky i tematicky, ale nového přepracovaného vydání roku 1944 se už nedožil. Již v tiráži prvního vydání se mohli čtenáři dočíst, že se jedná o samostatnou součást cyklu románů z maloměstského prostředí. Tento cyklus pak spisovatel dále rozvíjel nedokončenou *Vlčí kůží* (začal ji psát 1939) a vylíčil v ní osudy jilemnických rodáků za první světové války. V životním příběhu Štěpy Kiliánové tu pokračoval manželstvím s Aloisem Traklem, úředníkem záložny (tuto postavu, jejíž dětskou neduživost a dospívání vpojil dodatečně do přepracovaných *Petrolejových lamp*) a mínil ho dokončit třetí částí *Otevřené dveře*. Tam měla hrdinka zemřít v čase mobilizace. – Tematicky se k *Petrolejovým lampám* a jilemnickému cyklu přimyká také baladická novela *Synáček* (1942), věnovaná životu Štěpčína mladšího druha Toníka Skály, hlavního iniciátora společenského a kulturního života Jilemnice – laskavého hromotluka, později úspěšného podnikatele a nakonec tragického milence (v Herzově filmu ztělesnil *Synáček* Karel Černoš, neboť jeho part obsahuje velmi podstatnou pěveckou složku díla).

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

V zásadě byl děj filmu vyňat jednak z biografické linie sestávající z výchovy a dospívání (vtěsnávání hrdinky do kadlubu tuctové maloměstské slečinky, čemuž se vzpírají i její tělesné proporce), jednak z dokumentárně dosti bohatého rámce maloměstské reality s jejími zvyklostmi, společenským děním, vývojovými proměnami, převratnými událostmi (stavba tratě). Předem si řekněme, že už sama tato redukce (k ní připočtíme ještě proměnu zjevu a osobnosti hlavní postavy, další výpustky a inovace) způsobuje, že se ve filmu předvádí poněkud jiný osud. Nicméně osud psychologicky domyšlený až k dílčím pohledům a pohybům kamery a zároveň osud spřízněný s tím, který vylíčil Havlíček, především jakýmsi významovým jádrem tématu: tématu ženy, již je na překážku, že se liší a že je příliš svá (překračuje konvenci); tématu zrádnosti přílišného a zaslepujícího chtění, nedovolujícího včas odhadnout hrozící nebezpečí; tématu zranění nemírným utrpením a nabývání důstojnosti v situaci krajního ponížení.

Dramatický syžet *Petrolejových lamp* intenzifikoval naturalismem silně ovlivněný autor tak jako v *Neviditelném* (o něm dále) motivem patologickým, scénami vyvolávajícími odpor a děs. Pro inscenování filmového děsu se v zevrubně realistických, místy až kronikářsky referujících *Petrolejových lampách* kupodivu nabízí mnohé. Strašit mohl už sám kostnatý zjev zchátralého hejtmána Maliny, na kterém vypravěč zdůrazňuje škleb, navoskovaný knír, zašpičatělé uši a žluté vlčí zuby, připodobňuje ho k suchému pergameni či nestvůrnému krabu a v duchu venkovské pověrečnosti ho demonizuje ve smyslu ďáblůva spřízněnce. Velmi efektně by mohly být rozehrány i divoké jízdy kočárem po okolí, terorizování obyvatel statku Vejrychovska, rozbíjení předmětů, výje-

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

vy nelidského řádění, rámusu, znečišťování místností. A což teprve delirická setkání a spory s mrtvým stavitelem Kiliánem! Víme-li, jak naložili o více než dvacet let později scenárista Šašek s režisérem Svobodou se schizofrenním bludem románu Neviditelný, to jest v duchu hororové stylizace, nemůžeme neocenit s jakou úsporností a kázní, přitom krok za krokem, scénu za scénou, byla ztvárněna proměna syfilitika Pavla Maliny.¹⁵⁾ Zdá se, že tu bylo doceněno, nakolik by vršení naturalistických obrazů vyvolávajících děs a hnus odvedlo pozornost od osobního dramatu – strašného poznání, beznaděje a zápasu ženské hrdinky. Snad právě kvůli ní, kvůli její schopnosti soucitu, je její partner ve filmu méně zruďný a má na počátku dokonce přitažlivý zevnějšek, aby souhlas ke sňatku a projevované nadšení nepůsobily tak absurdně jako v románu.

O co méně využili tvůrci filmové verze *Petrolejových lamp* inspirace k hororovým afektům, o to více dbali na výstavbu díla, na jeho vnitřní řád, sevřenost, gradovanost, psychologickou hodnověrnost. V neposlední řadě na dobový kolorit, který vytváří,

15) Petr Čepek k náročné roli syfilitika Maliny uvedl, že průběh nemoci studovali podle lékařských popisů stavů vnitřních i vnějších. Tzv. tabickou chůzi prý učil herce režisér podle instrukcí profesora z UK. Čepek současně objasnil, proč rekonstrukce projevů progresivní paralýzy nemohla být doslovná: „Samozřejmě, že některé projevy posledního stadia nemoci jsou zdravým člověkem nezvládnutelné. Jiné jsme museli vynechat nebo omezit z těch důvodů, že výsledný efekt pracuje proti záměru; například redukování řeči místo hrůzně zapůsobí vždy komicky.“ Viz reportáž Jaroslava V o k ř á l a : *Páně Herzovy lampy na petrolej*. „Kino“ 26, 1971, č. 6, s. 8 – 9.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

i když mnohem lapidárněji než románová kronika, pozadí spolupůsobící v osudu Štěpy Kiliánové.

Zmíněnou sevřenost a spolu významovou kondenzaci zajišťuje ve filmu zejména motivické rámcování, opakování a zrcadlení. S jistou nadsázkou i zjednodušením lze říci, že příběh tu představuje jakési tragikomické, až tragické rozvinutí konfigurace „dámy a oficíra“. Poprvé se s ní setkáváme v úvodní silvestrovsky rušné sekvenci, a to v podobě rozverného, až rozjívěného kabaretního čísla, v němž vystupuje robustní dáma (Synáček ztělesněný Karlem Černochem) v červeném a titěrný oficír (Xaver ztělesněný Josefem Laufrem) v modrém. Když jim Štěpka Kiliánová bez zábran a na celé kolo provolává sólo, ještě netuší, že ten její „oficír“ – vyžilý a zcyničtělý bratranec Pavel Malina z Vejrychovska opředeného čertovskou legendou je už nablízku. Ostatně jejich první těsně předpůlnoční rozhovor se odehraje na pozadí plakátu inzerujícího předvedený jevištní výstup s gagy. Za nedlouho nato začne majetkuchtivý „oficír“ hrát roli galantního nápadníka a „dáma“ začne podléhat hlasu svého tak dlouho marně toužícího srdce – po rodinném životě a naplnění ženského poslání. Rozvíjející tento sjednocující obrazový i dramatický motiv, aranžovali tvůrci filmu též scény původní – například tu, kde hejtman Malina vyučuje sestřenku střelbě z pistole a kde si postavy červeno-modře oděné a umístěné na vybělené ploše hrají se zbraní, v níž je vždy latentně obsažen příslib smrti (zabíjení zvěře se ostatně stane Pavlovou jedinou vášní a puška nejoblíbenějším předmětem). Podvakerát mohou městečko i divák spatřit „dámu a oficíra“ také na místním korzu: poprvé předvádí Štěpka svého zachmuřeného

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Petrolejové lampy

nápadníka všem nepřejícím zrakům s pýchou a vítězoslávou; podruhé coby zoufalá a podvedená manželka vláčí připitomělou bytost, poutající pozornost groteskně rozházenou chůzí paralytika. Tyto dvě scény, v čemsi analogické a současně třeskutě protikladné, jsou s to vyslovit zkráceně to, co je románem líčeno na mnoha stránkách – strašlivě ponižující životní zvrát.

Princip opakování s významem osudové předzvěsti se ve filmových *Petrolejových lampách* uplatňuje i v souvislosti s bizarní figurkou starého syfilitika Machoně, jenž

náleží ke kuriozitám maloměsta, sloužícím k pobavení malých kluků. Hned při prvním setkání jako by se zahleděl na Pavla Malinu s jistým zalíbením, rozpoznává v něm kohosi blízkého. Později, když je Štěpčín muž dětmi s nadšením zdraven jako „skáka-vý hejtman“, Machoň se k němu připojí a jejich společným hopsáním se násobí trapnost situace až k nesnesitelnosti. Syfilitikova zrůdná chodecká pantomima působí konečně jako zlověstné memento, které se divákovi připomene (na rozdíl od nepoučené hrdinky) hned při prvních Pavlových potížích s chůzí.

Tragický zlom Štěpčina osudu naznačují zkratkovitě i méně nápadné motivy a obrazy. Připomeňme například dvojí výstup na tutéž skálu nad jezerem, kde nakonec v nočním šeru objeví ve svitu lucerny třesoucí se trosku, neschopnou ukončit svou bědnou a všem strašně obtížnou existenci. Když se tam spolu s Pavlem ocitli poprvé, byla ještě Štěpka iluzí se neochvějně držící novomanželkou (přitom už svatební noc se mohla stát dostatečnou lekcí), která hází do vody tabatěrku s necudným obrázkem v bláhové dětinské naději, že tím svého manžílka odpoutává od podezřelé minulosti. Tento předmět hrál ovšem ve filmu již dříve, dodal Malinovi světácký lesk při prvním setkání na silvestrovské oslavě.

Opakování rekvizit z rodu dobových, vesměs secesních, antikvit nás přivádí k jiné adaptační přednosti filmové verze *Petrolejových lamp* – k umnému vsazení dramatu o pokořující deziluzi do scénérie odpovídající času, v němž se románový děj odehrává a který je v něm konkretizován věrně a barvitě. Namísto popisné zevrubnosti těží film z lapidární výmluvnosti oživené maloměstské „kulisy“, předmětových reálií, skupinových výjevů, slohových narážek. Přelom století evokují nejprve formou grafické zkratky miniaturní motivy provázející titulky a posléze replikované v rámci předkamerových aranžmá: paraplíčko, čajová konvice, pistole, lampa aj.¹⁶⁾ Secesní epochu připomínají některé obrazy, plakáty, užitékované předměty.¹⁷⁾ Kostýmy zdůrazňují zaoblené linie ženských postav, klobouky zvyšují jejich dekorativnost. Nejen to. Jeden z nich, ten, co se nachází na hlavě slečny Kiliánové a je vyzdoben množstvím roztočivých prvků, způsobí ztrátu zatím jediného vážnějšího nápadníka; stane se důkazem nevkusy, ale i hrdé neústupnosti své majitelky. O intimitu interiérů se zasluhují zaoblené plynové lampy, snad čímsi podobně smyslné jako ženské siluety. Nechybí ani v nové domácnosti Štěpky Kiliánové, provdané Malinové. Tam se stávají svědkem toho, jak se již nepříliš mladé, leč zcela nezkušené ženě dostává namísto něžného objetí hrubého cynismu a ignorantského chrápání; toho, jak vytoužené teplo vlastního domova ničí čím dál hlučnější, nechutnější a agresivnější řádění k šílenství směřujícího opilce.

Dobu, o níž vypráví vypravěč-pamětník, nám v první části filmu, tedy dříve než se děj převážně uzavře mezi zdi chátrajícího statku (pro hrdinku domu-pasti i domu-úroku pro budoucnost), přibližují také formy společenských zábav. Na přelom století film přímo vpadne, a to uprostřed silvestrovského veselí, aby nás po chvíli zamrazilo z iluzí, jimiž je tu vítán rok 1900 a které svědčí o nevědomosti a zrádnosti přítomných perspektiv. V letním čase děje si kameraman Dodo Šimončík zopakoval impresionistické

16) Připomeňme si, že výtvarné motivy uváděly také Herzův předchozí maupassantovský film *Sladké hry minulého léta* z roku 1969 (o něm podrobně viz: Marie Mravcová, *Trojí kontext Sladkých her minulého léta*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 33 – 50). Vzhledem k jeho celkové impresionistické stylizaci bylo výtvarné motto pojato jako výřez z pastelového aktu.

17) Velkému sálu Hlaholu, kde se koná silvestrovská zábava, dominuje například obraz Alfonse Muchy (točilo se v Praze v Měšťanské besedě).

stické stylizace *Sladkých her minulého léta*, když zaznamenal něco málo z radovánek, věnovaných zpěvu, hrám a požívání pivního moku v zahradních i jiných restaurantech. Při vytváření koloritu a ducha doby, kdy se mládež osvobozovala z pout měšťáckých norem nezřídka anarchisticky provokativním gestem, bylo nanejvýš vhodné uplatnění písňových textů Františka Gellnera.¹⁸⁾ Přitom byly do filmového vyprávění vpojeny tak, že tu plní také funkci výmluvného komentáře, oplývajícího značným emotivním dopadem na diváka. Připomeňme si zejména závěr skvěle rozfázované svatební sekvence: píseň s textem „Má milá rozmilá neplakej...“ provází, vyvolávajíc melancholickou náladu loučení, znavené novomanžele (naše známé – „dámu“ a „oficíra“) na cestě do ložnice, kam pak dolehne slovy: „Dnes budme ještě veselí / na naší bílé posteli! // Zejtra, co zejtra? Kdožpak ví. / Zejtra si lehnu do rakví.“ Za chvíli na to se pak z bílé postele, kam ulehl alkoholem ukojený hejtman Malina, ozve „povzbudivé“ cynické ujištění novomanželky, že má být bez obav, protože z ní již brzy bude vdova. Už na počátku kapitoly věnované úspěšné filmové verzi *Petrolejových lamp* padla zmínka o tom, že filmová hrdinka ztělesněná Ivou Janžurovou představuje dosti jinou osobnost než literární vzor, a proto se i filmový příběh s tím románovým v něčem shoduje a v něčem se liší. Štěpku Kiliánovou konkretizovanou na plátně můžeme sice sledovat na vlastní oči, ale tak jako o anti-hrdinovi Mánkovi o ní víme méně než o po-

18) Snad nebude na škodu při této příležitosti ocitovat písňové texty *Petrolejových lamp* „pro budoucí“.

Konečně je to možná věc,
že ještě něčím budu.
Do Afriky se vypravím
dobývat zlatou rudu.

A nebude-li ze mně nic,
co tulák bez profese
budu se s šelmami o závod
prohánět po pralese.

Za ženu vezmu si gorilu
Myslím, že shodneme se.
Má srdce divoké jako já
a též je bez konfese.

(Radosti života, 1903; přednáší Synáček uprostřed dovádivých hrátek na výletě v hájku.)

Má milá rozmilá neplakej!
Život už není jinakej.

Dnes budme ještě veselí
na naší bílé posteli!

Zejtra, co zejtra? Kdožpak ví.
Zejtra si lehnu do rakví.

(Perspektiva. Po nás ať přijde potopa, 1901; zpíváno na cestu bizarní novomanželské dvojici. Lze uhadovat, že to mohla být kdysi oblíbená píseň Pavla Maliny.)

„Pohlaví. Toť jediná jistota, krutá nahota, z níž spadl chatrný šat lásky. Toť pesimism, skepse, nihilism. Mládí je radikální. Toť jeho poctivost. Vykřikuje na plná ústa, co vilně stárí ukrývá pokrytecky pod maskou konvence. Dekadentní poezie zahalovala dýmem kadidla bezcestí pohlavnosti, do níž se zachraňovalo individuum žárlivé na svou jedinečnost. Gellner je poctivý až k cynismu. Cynický až k poctivosti. Až k Perspektivě.“ Josef H o r a, *František Gellner*. „Kmen“ 3, 1919, č. 13 až 14, s. 91 – 94.

stavě, kterou líčí Havlíčkův vypravěč – někdy z odstupu, někdy z takové blízkosti, že lze zaslechnout i její „vnitřní hlas“. K obsažnosti literárního typu se tu jak to obvykle bývá pojí i rozpornost základních rysů a předpokladů: hřmotná, neforemná a hluchá dívka sní současně sentimentální sny případné pro něžné dívenky; nepříjemnou exaltovanost a výřečnost (tyto přednosti uplatňuje románová Štěpka na ochotnické divadelní scéně) provází tichá a samozřejmějшая dobrota srdce; akceptace stavovských norem a sklon k okázalosti (předvádivosti a chlubitosti) se střídají s bytostným sklonem k porušování konvencí a k svébytnosti.¹⁹⁾ Řešení těchto a jiných rozporů nabízí pak román tam, kde se jeho hrdinka vnoří do sedlácké práce a objeví svou v jádru pohanskou identitu. Dokonce i zkrásní, neboť se její proporce osvobozené od módního kostýmování zformují a uprostřed luk a polí přestanou působit tak bizarně jako na maloměstském korzu. Tuto proměnu – zpohanštění – ovšem filmová Štěpka prodělávat ani nemusela, neboť zdaleka není handicapována neženským (přesněji řečeno žensky nepřitažlivým) zjevem natolik jako ta, kterou zpodoboval spisovatel, nejspíš podle nějakého reálného modelu.²⁰⁾ Ta kdyby na plátně ožila ve své původní podobě, musela

Nezemru já od práce,
nezahynu bídou,
nezalknu se v oprátce,
skončím syfilidou.

Nezemru já u holky
ani na silnici.
Zemru volky nevolky
klidně v nemocnici.

Nezískal jsem zaživa
lásky skutky svými.
Jeptiška jen šedivá
oči zatlačí mi.

Nad mou mrchou stáhne klaun
tvář svou v smutnou masku:
„Zemřel tady vilný faun
na nešťastnou lásku.“

(Píseň zhýralého jinocha jako šitá na filmového Pavla Malinu, který si ji také s gustem zpívá v době návštěvy jednoho z vojenských kumpánů na Vejrychovsku.)

- 19) Domnívám se, že nebude přehnané, jestliže hrdinku Petrolejových lamp zahrneme do společenství oněch obsažných a jednoznačně neuchopitelných literárních typů, jakými jsou Gončarovův Oblomov, Dostojevského kníže Myškin, Flaubertova paní Bovaryová aj. Literární historička Ludmila Lantová k tomu uvedla: „Sociální podmíněnost charakteru, a přitom vydělenost ze společenství vytvářejí předpoklady k tomu, aby se ze Štěpky Kiliánové stal literární typ obecnějšího významového dosahu; obdobně jako velké typy světové prózy je postava hrdinky vytvořena nikoliv z průměrnosti a pasivní danosti, ale z výjimečnosti v prostředí, a obdařena rysy vnitřní aktivity, vzdorující jeho tlaku.“ Z předmluvy Ludmily L a n t o v é in: Jaroslav H a v l í č e k, *Petrolejové lampy*. Praha 1987, s. 12 – 13.
- 20) Jako doklad si ocitujeme alespoň vylíčení Štěpky Kiliánové ve svatebním úboru – tak, jak se jevila účastníku události: „Tam, kde mohutné paže vystupovaly z nabíraných rukávů, bylo vidět krupičkovatou růžovou husí kůži, drsnou jako struhadlo a prozrazující zdraví poněkud upřílišené... Ovšem, ovšem, závoj také musel být, a věneček z myrty, jak by ne, kulatý obličej s hustým obočím a odulými rty se pod ním rděl jako zapadající slunce. Marně bylo použito pudru, který tehdy ještě nebyl tuze v oblibě, marně byly ve vlasech té obrovské loutky s očima vyvalenými štěstím vyrobeny velkolepé vlny. Leskly se, jako by byly čerstvě namazány sádlem, a byly tak hladké a tuhé, že se zdály být špatně udělanou parukou. A bílý divadelní plášť do toho mrholivého deště... opravdu, jako by ten elegantní důstojník vlekl k oltáři ne svou nastávající ženu, ale veliký moučný pytel.“ Tamtéž, s. 212.

by v divákovi vyvolat nejednu silnou nevoli. A protože by antipatii plynoucí z vnějškového nazírání nebylo možno dostatečně kompenzovat pohledem zevnitř, došlo by nepochybně k podstatnému zkreslení obrazu postavy. Takovému, že by past nastražená osudem v podobě syfilitického bratránka mohla být zprvu vnímána tak trochu i jako trest za zaslepenou vdavkuchtivost (ta se v románu nezastaví ani před odpudivým vyžilým kostlivcem) a stejně nemírnou chlubitivost majetkem, zabezpečovaným otcovou štedrostí. Ovšem trest, jenž se záhy změní na „křížovou cestu“ ponížení, hrůzy, dřiny a bolestných ztrát; cestu, na jejímž konci je čtenář svědkem heroického vzepětí vůle a velkorysosti. Na vzklenutí takového oblouku se ovšem filmovému dramatu nedostává prostoru, a nemá proto ani smysl usilovat o něj za každou cenu.

Máme za to, že vylepšení zjevu ženské hrdinky, k němuž ve filmové adaptaci románové látky tentokrát došlo, neznamenal vylepšení její lidské situace, ale v lecčems naopak posílilo její zoufalost (přitom nedochází ke smrti rodičů a průběh mužovy choroby se jeví při vši hrůze mírnější); hlavně pak krutý paradox. Tuto lidskou situaci i její zoufalství postihují filmoví tvůrci se vzácnou úsporností a citlivostí. Kolik nám o ní napoví hned úvodní silvestrovská sekvence, kde se poněkud podbízivá a žvanivá, zřejmě však dobrosrdečná dívka osaměle potácí, nešetrně postrkována vířícími páry. A přitom je zjevné, že právě ona by stála o družnost a tanec snad ze všech nejvíce. Také scény koncipované pro film zcela nově byly domyšleny tak, aby se v nich o postavě vyjevilo vždy něco podstatného a současně takového, co by korespondovalo s některou hlubší motivací literárního předobrazu, mnohem více kráceného pokud jde o fyzickou přitažlivost. Již jsme zmínili osvědčené svádění „dámy“ „oficiérem“ prostřednictvím střeleckého výcviku, kde reakce sváděné sestřenky plně odpovídá naivní romantické iluzi. S nejvýznamnějším inovačním dotvořením předlohy se pak setkáváme v té sekvenci, kde se beznadějně nemocný manžel pokouší zprostředkovat oplodnění ženy s výpomocí kamaráda a jeho pokus ztroskotá na tom, že si zrazená a ponížená žena zachová svou lidskou důstojnost a odmítne to, co vlastně ještě nikdy nezakusila a po čem její přirozenost dozajista volá. Připsaná postava hejtmanova kamaráda vnáší do filmové verze také dosti romaneskně melodramatický motiv ne-manželského dítěte, které se pak objevuje v doprovodu staré jeptišky, aby přispělo v závěru ke katarznímu prožitku zkoušené ženy. Happy end se však nekoná, po krátké výměně něžností, která se odehraje ve vlaku, se Štěpka musí s holčičkou rozloučit a nakonec se obě vzájemně si sympatické bytosti minou, neboť ve chvíli, kdy tchán a švagr odmítají přijmout Pavlovo dítě, paní domu ještě nedorazila. I když, kdo ví, co učiní, až se za ní zavřou vrata (srov. závěrečný obraz filmu), setká se s tchánem a švagrem a doví se, či bylo to rozmilé dítě, které jí tak důvěřivě kynulo. Jedno je však jisté, a v tom film s románem souzní, že všechno to strádání a nenaplnění nedokázalo ubít v ženě touhu a vůli k životu. Přestože závěr s motivem opuštěného dítěte zrazuje Havlíčka, zdá se nám přijatelný, neboť nezrazuje jeho hrdinku. Lze si totiž dobře představit, že by si ho právě ona mohla takhle nějak vysnít.

Neviditelný – Prokletí domu Hajnů

Již jsme zmínili (viz pozn. č. 1), že román *Neviditelný* byl filmařům doporučován krátce po svém prvním vydání (1937). Není divu. Komorní drama rozpadu staré továrnické rodiny, jednak vnitřně stravované rodinným šílenstvím, jednak destabilizované (ve svých stereotypech, falešných iluzích, přecitlivělostech, předstírání apod.) vpádem ctižádostivého plebejce, poskytovalo látku nanejvýš vzrušující.²¹⁾ Zejména proto, že téma psychologické tu autor znásobil tématem psychopatologickým (dvojí případ paranoidního bludu; klinický záznam schizofrenního rozpadu mladé ženy až k fázi animálních sexuálních záchvatů) a že některé románové obrazy dosahují díky své náplni poloh mimořádně expresivních. Na rozdíl od *Petrolejových lamp*, kde vypravěč osud hrdinky včleňuje do širšího kontextu maloměstského života, kam oslabeně doléhá i dějinný pohyb, soustřeďuje se román *Neviditelný* (kromě úvodní biografické partie, osvětlující původ a osobnostní formování inženýra Petra Švejcara) takřka cele k neúprosnému a jednosměrnému sledu osudových zásahů, které ničí lidský život a drtí všechny vyvzdorované iluze. Výrazně dramatický půdorys (skladba se ve značné míře podřizuje následnosti jednotlivých dějství) a zjitřenost, až nesmiřitelnost konfliktů („napětí mezi osobami“ tu dosahuje vskutku vysokého stupně) jako by si vyžádaly i rozvinutí scénické složky epické struktury. Dlouze a dlouze by bylo možno analyzovat divadelnost, ba přímo teatrálnost *Neviditelného*: dílčí výstupy, rodinné hry a hry manipulační, skandály, hysterické výstupy, nenávistné střety, tradiční rituály, děsivé podívané, šílené produkce, groteskní i depresivní pantomimy, naplňování rolí, strhávání masek..., ale i rekvizity, kulisy, mimiku, světelné efekty, zvukové doprovody aj.²²⁾ Vedle rysů pro scénaristické – to jest filmově-dramatické – uchopení povzbudivých uplatňuje však Havlíček v *Neviditelném* i narativní formu filmu značně nepříznivou. Komplexní povahopis hrdiny i způsob podání zobrazeného děje tu totiž podstatně souvisí se zvolenou a uplatněnou vyprávěcí situací; s tím, že byl román napsán v žánru tzv. quasi-autobiografie, v níž se střetávají dvě „já“ – „já“ vyprávějící a „já“ prožívající (vypravěč je součástí zobrazeného světa). Tedy „já“, které zná celkový průběh událostí (srov. vypravěčova předjímání stupňující moment očekávání)

21) Výstřednost členů šílenstvím postižené továrnické rodiny sice přispívá k jisté panoptikálnosti zpodoběného fiktivního světa, ale i v tomto případě se na počátku nachází reálný podnět: zrod románového námětu se totiž datuje dnem Havlíčkovy svatby, kdy mu na půdě před portrétem pradědečka – zakladatele mydlářského rodu – jeho dlouholetá láska a životní partnerka Máňa vyprávěla historii svých předků, z níž pak spisovatel čerpal svou inspiraci. – „Soňu líčí Jarda v románu takovou, jakou jsem bývala já ve svém mládí, připisuje jí hodně z mých vlastností i celkový zjev,“ tvrdí paní Marie Havlíčková ve vzpomínce nazvané prostě *Jarda* a připojené k prvnímu vydání Havlíčkovy autobiografické reminiscence *Máňa*, vydané nakladatelstvím Kruh 1981 (Hradec Králové). Tam se také potvrzuje existence reálného modelu pro služebnou Katy – šlo o přítelkyni paní Havlíčkové, která žila s manželi Havlíčkovými několik let ve společné domácnosti.

Životopisec a vydavatel Havlíčkův Josef R u m l e r se ve své monografii *Epik Jaroslav Havlíček* (Praha 1973) zmiňuje o existenci první verze *Neviditelného* (jakéhosi *Ur-Fausta*), napsané v rozsahu novely a v roce 1931 zaslané do soutěže Melantricha, kde rukopis zapadl.

22) Divadelnost si ilustrujeme také několika explicitními narázkami: „Scéna vrcholila, bylo třeba již jen využít jí a zesílit ji vášní.“ „Svatba se něčím podobá divadlu. Máme-li ranní projížďky městem a scény v kostele za první jednání, pak můžeme říci, že se právě skončilo jednání druhé. Třetí se počne klapnutím vypínače.“ „Bylo třeba zůstat hercem i při nejhoroucnejších pasážích, nedati se svěsti k nejpošetilejším z hereckých omylů: k prožití své role.“ Cit. vydání: Jaroslav H a v l í č e k, *Neviditelný*. Praha 1958, s. 59, 150 a 61.

a „já“ omezené na momentální zkušenost, jejíž horizont je ovšem tím, který už ví, převážně respektován. („A chtěje býti důsledný a přesný, musím vycházeti z oněch hledisek, která mi tehdy byla dostupná.“)²³⁾ I když je Havlíčkův román, jak už bylo řečeno, z velké míry předváděn (z této jeho přednosti adaptátoři pochopitelně těžili), je v něm přítomna rovněž zaujatá perspektiva jediné postavy (v onom zmiňovaném rozštěpení na dvě „já“ – vyprávějící a prožívající) – postavy, která vypráví. Ta pak nerekonstruuje pouze dílčí scény a události, slova, činy, jednání – své i svých spoluhráčů –, ale zpřítomňuje rovněž své někdejší myšlenky, nevyslovené samomluvy („říkal jsem si“) názory, dojmy, hodnocení apod. Ve filmu, jenž užil komentářové vnitřního monologu jen nepatrně, muselo pak dojít ke zkreslení obrazu hlavního hrdiny a spolu tématu jím neseného tím spíše, že se jedná o obraz člověka, jehož charakteristickým i charakterovým rysem je dispozice ke hře: předstírání, sebeovládání, přizpůsobování apod. („Mé podivné chování mělo představovat hluboké vzrušení“; „Vystupoval jsem po schodech a díval se vzhůru jako nedočkavý milenec. Byl jsem však jen nedočkavým dobyvatelem“; „...přemohl jsem svou přirozenost a dokázal laciné gesto pro sebe, pro Hajna i pro Katy.“)²⁴⁾ Není-li mimořádná herní dispozice Petra Švejcara jakkoliv naznačena, nevyjeví se rozpor mezi vnějším projevem určeným pro druhé a skrytou reakcí („v nitru jsem však“), a tak unikne divákovi jeho základní charakterový defekt i podstata nikdy nepřiznané, neboť jím samotným nepochopené viny. Na skvěle předstíraný cit doplatí zejména iluzemi opředená Soňa, již byla láska dokonale sehrána v duchu romantických představ, živených literaturou a filmem. Ve chvíli, kdy začal být mužný hrdina sám sebou – věcným a racionálním pragmatikem, tvrdým k jiným, ale i sám k sobě – došlo u nebohé dívky k citovému úrazu, který nejspíš podmínil dědičnou dispozici k hysterii a bludu.

Drastický posun od vyhraněné osobnosti velkého a vzpurného hráče, rouhačského a dlouho nezlomného vyzyvatele osudu k matnému ctižádostivci, namnoze slabošsky bezradnému, tedy posun jenž se odehrál ve filmu *Prokletí domu Hajnů*, není však třeba hlouběji osvětlovat, neboť o psychologické konflikty tu vlastně téměř nejde. Nenasytné filmařské invenci režiséra Svobody, přizpůsobující literární látku požadavkům thrillerové podívané, by složitější charakter byl vlastně spíše na překážku.

Zmíněné přizpůsobování předlohy komerčním zřetelům nemohlo nepoznamenat z románů přejímané a přetvářené postavy. K tomu však předesíláme tolik: v žánru psychologického dramatu, kde se rozvíjí více či méně složité a zauzlené předivo vztahů a poodhalují skryté stránky povah i spodní vrstvy vědomí, je volba určitého osobnostního typu a skladba jednotlivých aktérů dramatické „seance“ věcí mimořádně záměrnou a zavazující. Změna jednoho charakteru se proto nutně projeví v celém vztahovém poli, zesílí nebo oslabí jeho napětí; mění se pravidla hry i její smysl. Šašek se Svobodou evidentně toto omezení neakceptovali a s protagonisty Neviditelného, které přesídlili do svého prokletého „domu Hajnů“ si naložili – snad kromě Soni – zcela po svém, čímž se tito aktéři stali sobě nepodobnými. V případě služebné Katy pak adaptátoři vytvořili postavu, o níž lze prohlásit, že je úplným negativním otiskem románové figury téhož jména.

Strýčka Cyrila, prvního nositele bludu neviditelnosti, líčí vypravěč a současně hlavní

23) Tamtéž, s. 257.

24) Tamtéž, s. 59, 73 a 343.

hrdina románu zprvu jako kuriózní a dosti nevábnou figurku, náležející po dvacet let k všednímu inventáři hajnovské domácnosti – a proto v její snaze zůstat nepozorovanou, respektovanou a nepřiliš všímanou.²⁵⁾ K nepříjemným a ve svých důsledcích zhoubným voyerským aktivitám vyprovokuje „podivného tloušťka“ až přítomnost sexuálních podnětů ze strany milenecké, posléze manželské dvojice. A je třeba přiznat, že jeho nenadálá scénická odhalení (světlem lampy, zrcadlovým odrazem) působí v intimním prostoru ložnice vsutku šokantně. Míra děsu tu však úzce souvisí také se subjektivní reakcí přecitlivělé dívky, jež si začne spřádát svou osobní mystiku neviditelnosti. Filmaři dbali pochopitelně velmi na to, aby divákovi připravili co největší úlek. Vzrušení však mohlo být podle našeho názoru ještě větší, kdyby se akceptovala nevinně kuriózní hra na respektování neviditelnosti (Petr ji poruší a blázna tím – paradoxně řečeno – dožene k šílenství), kdyby filmový Cyril, vybavený soumravným zjevem Petra Čepka, nestrašil hned od počátku (vlastně už v titulkové části pouštějí na diváka hrůzu divoké barevné akvarely, svědčící o životu nebezpečné agresivitě svého tvůrce). V onom vsutku hororovém strašení pak strýčkovi vydatně pomáhá i kamera – nervní, slídičská, úskočná apod. Prostě silně expresivní. Střetnou-li se konečně oči blázna s očima nenáviděné kočky, pak nemůže být pochyb o tom, že jde o setkání dvou démonických bytostí. U Havlíčka se však s démoničností setkáváme jen v rámci Cyrilových autostylizací (při převodu ze znakového kódu slovního do obrazového byla ovšem literární mánie zaměněna za malířskou): ve svých spisech vystupuje jako jakýsi biblický demiurg, posléze se prezentuje jako sexuálně zdatný sadistický sir Hackerley.

Továrník Hajn představovaný Radkem Brzobohatým – fešáckým a sebevědomým – by sotva přesvědčil o naivním dobráctví, slabošské ustrašenosti a nakonec úplné zhroucenosti a zuboženosti těžce zkoušeného otce. Ten, který měl být slabší, je najednou plebejskému aristokratovi takřka rovnocenným soupeřem a hraje se, zjednodušeně řečeno, o něčem úplně jiném. Jak už jsme řekli, změní-li se v psychologickém komorním dramatu jedna postava, má to vliv na celkové „rozložení sil“, a pak už lze měnit bez zábran i ty další. O čem tedy dále přemítat? Přesto se však neubráníme, abychom nepoukázali na proměnu, která se odehrála se služebnou Katy. Tato postava v románu svou přirozeností a zdravou realističností vyvažuje otrávené klima panující a houstnoucí ve „staré rodině“, v chorém světě privilegované maloměstské kasty. Do jisté míry pak tato ženská postava kompenzuje rovněž citový a mravní deficit inženýra Švejcara, jenž ji k sobě a k debilnímu synovi nakonec připoutá, když jí vnukne vědomí určité viny za Soninu smrt, kterou sám zinscenoval. Přímá, silná a zneužitá (ve své dobrotě) dívka přijala ve filmu podobu stárnoucí, zatrpklé a protřelé milenky pána domu (šviháka Hajna), čekající na příležitost k pomstě a obohacení. Protože tahle Katy, střížená na míru Evelyně Steimarové, intrikánstvím vlastně překonává cílevědomého vetřelce, kterého si úspěšně podrobuje v posteli, jeho už tak dost rozostřený portrét se dále znejasňuje (z hráče se stane manipulovaným a zaskočeným objektem) a spolu s tím se i téma viny a trestu povážlivě trivializuje. Tím, že filmová služebná typu ženy-bestie skryje Hajnovu druhou závěť, podle níž se má stát jediným dědicem potomek

25) „Ruce za zády, tváře nafouklé jako někdo, kdo předvádí nějaký šprým, dlouhý a pružný skok – opatrný pohled ke stolu. V celém záhadném chování jediná průzračná snaha: zůstat nepozorován.“ Tamtéž, s. 75.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Prokletí domu Hajnů

šílené, i tím, že byla vypuštěna proměna chlapce v méněcenného debila, mizí nejdramatičtější paradox Švejcova postupného, ale totálního krachu – skutečnost, že byl doživotně připoután (to způsobila právě ta druhá závěť) k odpuzivému tvorovi, proti němuž byl strýc Cyril „zábavný a příjemný pán“, a že se tak stalo v důsledku totálního osudové náhody (onemocnění syna na záněť mozkových blan). Tato osudová náhoda, filmem neakceptovaná, tedy s konečnou platností roztříštila několikrát vyvzdorovanou vůli k vítězství, dosahovaného za stále větší cenu. Filmový Péťa by ovšem neměl také dobře dopadnout, protože přece jen dědil – duhovou kuličku a odpor ke zvířatům, čili cosi, co signalizuje blížící se šílenství. Přesněji řečeno skrývající se šílenství, jež tu někde v okolí vyčkává na svou další oběť.

Myslím, že nebude příliš nadsazené, když toto šílenství budeme považovat za nejdůležitějšího protagonistu filmu *Prokletí domu Hajnů* (titul má nejspíš upomínat na gotický román a E. A. Poea). Toto privilegované postavení si nepochybně vysloužilo díky svému hororovému náboji. Projevuje se nejen v bizarních až hrůzných pantomimách a „kreacích“ šílené dívky (často také velmi hlučných), jimiž román vsutku oplývá, ale také prostřednictvím řady kamerových postupů: zneklidňující pohledy a pohyby subjektivní kamery lze zčásti připsat postavě (zvláště strašidelnému voyerskému strýčkovi), současně se však jimi zpřítomňuje jakási neviditelná entita (či bytost?), která v prologu útočí na zestárlého a vzpomínajícího hrdinu (další děj se tak vcelku šťastně motivuje jako reminiscence), posléze, po odvozu šíleného zuřivce Cyrila, stále více vzrušuje a upoutává matoucí se Soňu, propadající nakonec představě, že

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Prokletí domu Hajnů

dítě počala s bláznem. Nabízí se jediné rozluštění – takto, filmově, se vrací Neviditelný, už ne diagnostikovatelný blud, ale „ten pravý“ Neviditelný.

To, co v reprezentativním díle psychologického realismu, jenž v Havlíčkově pojetí neponechává ani ten nejvýstřednější projev choré duše bez možnosti logického zdůvodnění, tvořilo výhradně součást nemocí narušené mysli postavy, se tedy v podání filmových tvůrců jaksi zhmotnilo, a to v pohledu poletavé kamery, která vlastně mystického Neviditelného stvrzuje v jeho reálné existenci.

Vzhledem k tomu, že by bylo poněkud neseriózní podezírat scenáristu a režiséra z víry v „neviditelné“, je třeba hledat jiný význam oněch letů – zdvihů, klesání, nájezdů, kroužení – kamery. Domníváme se, že souvisí s režisérskou snahou o maximální optické ozvláštnění obrazové narace (proč jí má ale sloužit inspirace slovesným dílem?) a hororovou žánrovou modifikaci exkluzivní románové látky, čerpající z psychopatie.

Nelze přehlédnout, že *Prokletí domu Hajnů* oplývá rozmanitostí záběrových úhlů, ne vždy motivovaných hlediskem postavy. K optickým senzacím můžeme přičíst odrazy tváří ve sklech a zrcadlech, také ale v troubě gramofonu a v přívěscích křišťálového lustru. Mlhu, šero a tmu proráží či prořezávají reflektory auta nebo četná interiérová svítidla. Intimitu ložnice stupňuje změkčení, působené světlem „cezeným“ záclonami, prázdnotu pokoje-cely vybělující světelná záplava. Slunce se stává zdrojem symbo-

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Prokletí domu Hajnů

lických reflexů, vycházejících z duhové kuličky a zrcátka Neviditelného (míníme strýce Cyrila). Sluneční mysticismus pak vrcholí v obraze prozářené koruny stromu (tam se Soňa setká se svým neviditelným milencem a předává mu dítě – do prázdna), odkud v prologu a epilogu zaznívá šepot a smích duchů – nejspíš někdejších nositelů rodového šílenství. Z dalších symbolických motivů a obrazů připomeňme ptáka rozrážejícího sklo okna, ptáka, jemuž se Soňa připodobní osvobozujícím sebevražedným letem, dále rudou květinu s kanoucí krví a konečně podivnou šachtu, kterou si možná nenáležitě spojujeme s představou pádu.

Mnohá z jmenovaných optických kouzel měla spolu se zvuky (řinčení skla, supění, vriskání kočky, výkřiky v nočním tichu, nepřičetné kakofonie klavíru, podivný šepot a smích) naplnit představu hrůzostrašného filmu, evokujícího napětí a děs. Dává se nám to na vědomí od prvních záběrů. I samotný příjezd Petra do Jesenice provází jevy, které signalizují, že tu nejspíš nepůjde o cestu za štěstím: zneklidňující bouchání dveří ve vlaku, strnulost chmurných venkovanů, nakládání rakve aj. A pak už nastává téměř nepřetržité strašení – kamerou, strýčkem, nebezpečím zračícím se ve výraze tváří, stříhovými zkraty, pohybující se klikou dveří, krví, bláznivými nápady choré ženy... dokonce i doktorem a jeho injekční stříkačkou.

Nelze tvrdit, že by Havlíčkův román neobsahoval inspiraci pro panoptikální a děs budící podívanou – vždyť se tu psychopatologický případ prezentuje hned v trojím pro-



Prokletí domu Hajnů

vedení a při scénách, kdy se šílená matka zaobírá miminkem, stydne krev v žilách. Je však dobré si rovněž uvědomit, že působnost prózy se zakládá jednak na vpojení tématu šílenství do zevrubně prokresleného sociálního prostředí, jednak na tom, že se o něm vypovídá se zaujetím (vždyť destruuje všechny vypravěčovy záměry, plány a nádeje), současně však s veškerou popisovou seriózností a hlavně, pokud to jde, nevzrušivým, střízlivým tónem. Tak, jak to ostatně odpovídá vypravěčově „tvrdé nátuře“ a jeho proklamované snaze rekonstruovat to podstatné, v čem se naplnily zlovolné záměry osudu. *Prokletí domu Hajnů* ovládá naopak od počátku, vlastně už od titulků, vypjatá emocionální poloha a sám děj je trivializován v duchu populárního žánru a na úrovni pokleslé pseudopsychologické a ve všem všudy umělé historie ze starých časů. Ta je ovšem divákovi předkládána v exkluzivním balení pro náročné. Výsledek: hybridní spojení obsahové prázdnoty s mimořádnou tvůrčí ambicí.

Helimadoe

Román *Helimadoe* (autorem prý označovaný jako „velká povídka“) dokončil Havlíček již v roce 1936, vydán byl ale až 1940, protože se vydavatelé zdráhali tisknout knihu s tak podivným – podivně nesrozumitelným – titulem. Až při četbě totiž čtenář zjistí, že vznikl ze zkratk čtyř ženských jmen (He – Helena, Li – Lída, Ma – Marie, Do – Dora), umístěných na kotouči, který vyznačoval pracovní turnus mezi kuchyní, ordinací, polem a stájí. Turnus udržovaný po léta v domácnosti podivínského doktora Hanzelína – nekompromisního radikála, ateisty a ryzího poctivce – a pro celé městečko (Staré Hradky) znamenající nevyčerpatelnou atrakci. O látkovém zdroji pro nanejvýš svérázný literární rodinný portrét i romantickou milostnou zápletku (útěk jedné z Hanzelínových dcer, krásné Dory, s kouzelníkem) podává svědectví Havlíčkův dopis z 2. července 1940: „Před několika lety jsem trávil dovolenou ve Třech Studních na Moravě. Byl tam krásný rybník s písčnou pláží a hodně slunce. Jednoho večera mi jistá dáma vyprávěla, že v Horažďovicích kdysi žil podivínský lékař, který měl několik dcer, každý den s nimi jezdil na návštěvy venkovských pacientů a ony při tom zpívaly. Protože měl malé hospodářství, vymyslel si pro ně turnus domácích prací. – Zatím, co jsem tohle všechno poslouchal, začalo kouzelnické představení. Salonní kouzelník prováděl všechny možné čáry a potom vystoupila na podium jeho žena jasnovidka. – Tak se v jediném večeru sešly všechny základní motivy, z nichž vznikla *Helimadoe*. Zaujalo mě hlavně to jezdění v kočáře a zpívání – docela obrazově. Chtěl jsem napsat o tom povídku, ale pak se mi to do povídky nevešlo. Vlastních zážitků zde nebylo, a tak jsou postavy nikoli viděné, nýbrž jen sněné. Každá dostala svůj úkol, odehrála si ho a šla. Jediné známé skutečnosti, jichž jsem použil, byly má dětská nemoc a pak jasnovidectví, které jsem s pomocí stereotypů za studentských dob pěstoval s podobným romantikem, jakým jsem byl já.“²⁶⁾

Také tvůrcům filmu scenáristovi Václavu Šaškovi a Jaromilu Jirešovi zjevně obraz „zpívajícího kočáru“ učaroval („patřil ke krajině, byl přírodní nezbytností“), neboť ho několikrát zopakovali a učinili svého druhu leitomotivem filmového vyprávění. Musíme žet konstatovat, že šlo o dosti ojedinělou inspiraci, neboť více než na výmluvnosti

26) Jaroslav H a v l í č e k, *Helimadoe*. Praha 1956, s. 259 – 260.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka



Helimadoe

obrazové narace staví Šaškův a Jirešův snímek na dramatických výstupech, na chápání předkamerového prostoru jako prostoru určeného zejména pro herecké výstupy, méně pak pro pouhé bytí postav v něm. Objevování nových dojmů a ohledávání zobrazeného světa, jež přináší momenty překvapení a napětí, tu přitom mohlo být přirozeně motivováno subjektivním hlediskem (perspektivizací pohledu) mladistvého hrdiny – dospívajícího jinocha z měšťansky spořádané rodiny okresního hejtmána, chlapce, kterému dlouhotrvající nemoc, fyzická zesláblost a přerušení školní docházky umožní pravidelné návštěvy doktorovy selské usedlosti, kde se mu realita života odkrývá s dosud nepoznanou vitalitou, barvitostí, vřelostí, syrovostí, záhadností... Mladíkovo zrání tu pak uspíší zejména prožitek slasti a trýzně způsobený ženou – krásnou, smyslnou, roztouženou, nevypočitatelnou; laskavou i krutou.

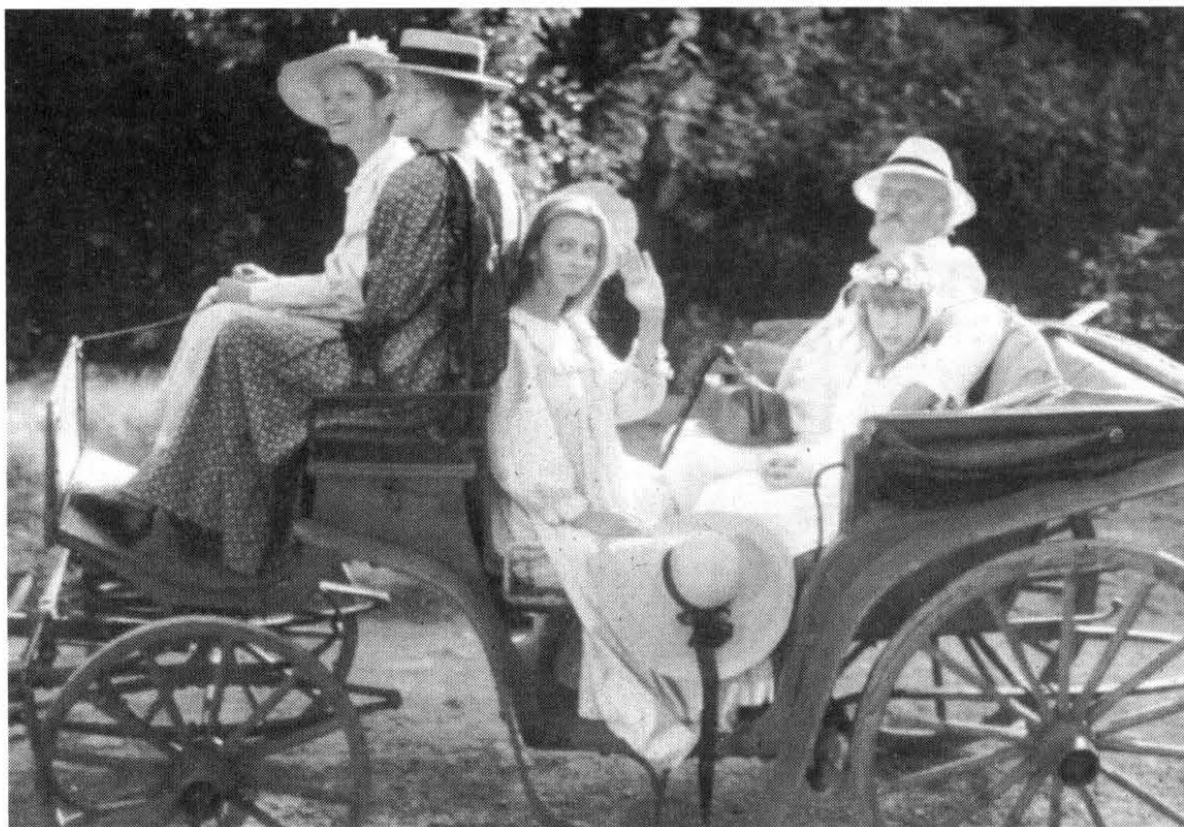
Omlouvá-li se na samém závěru románu vypravěč – muž tak zvaného středního věku, jenž se svým vyprávěním vrací k vlastní minulosti –, že čtenáři předkládá „pouhý příběh pošetilé puberty“, projevuje skromnost zcela nemístnou. Ozve-li se však identická omluva v závěrečném komentáři filmové verze onoho románu (pronáší ji hlas vypravěče, vystupujícího v prologu a epilogu), pak jí lze dát plně zapravdu. Zatímco totiž předloha „příběh pošetilé puberty“, položený autorem do popředí děje, v mnohém směru výrazně přesahuje, poukazujíc k temným dramatům dospělosti, film na něm staví.

Budeme-li se při ujasňování adaptačního přístupu k románu *Helimadoe* opět ptát, v čem může činit scenáristovi největší potíže (pakliže si něco takového vůbec připustí), pak musíme poukázat zejména na to, že tak jako *Neviditelný* představuje

*Helimadoc*

i tato próza fiktivní autobiografické vyprávění v první osobě, kdy hraje klíčovou roli napětí mezi přítomným „já“, které vypráví, a „já“ minulým, které vyprávěné prožívá. Do hry významů tu pak pochopitelně vstupuje rozsah časového intervalu mezi věkem obou těchto „já“, to, do jaké míry převažuje perspektiva poučeného, následnými prožitky obtěžkaného, a proto mnohé chápajícího vypravěče nad „simulací“ bezprostřední, citově zainteresované, leč v mnohém nevědomé reflexe prožívající postavy, jíž se vyprávěné děje (a naopak). Nelze tudíž pomíjet, že Havlíčkův „příběh pošetilé puberty“ se nám prózou předkládá i ve své imanentní, prožitkové (naivní, předsu- dečné, nechápavé, zaslepené apod.) kvalitě a perspektivě, současně však (ne-li především) jako hlouběji pochopený, v mnohém zhodnocený a zobecněný, komento- vaný na úrovni zralého vědomí: „Byl jsem pošetilý, že jsem ani nepřipouštěl možnost tak velikého štěstí. Tak pošetilý, jak jen dovedou býti lidé zakousnutí do svého pomí- jejícího blaha, kteří si neuvědomují přes patrné příznaky na nebi dosud bezmračném, že se blíží bouře.“²⁷⁾ Pakliže toto vědomí eliminujeme, musíme předem předpokládat nebezpečí banalizace a hledat taková řešení, která by ji oslabila – omezit kupříkladu význam dětského „případu“ ve prospěch domýšlení a dotváření konfliktů dějících se ve světě dospělých, nebo hledat (třebas i dlouho a usilovně) obrazy a výjevy, jež by sa- my o sobě, svou vlastní výmluvností dávaly pocítit skrytou dramatičnost a osudovost mladistvých zaujetí a zraněných citů, jež nebývají ušetřeny bolestných, až šokantních odhalení. Odhalení učiněných v různých sférách života, kde sice lze zakusit lásku

27) Tamtéž, s. 196.

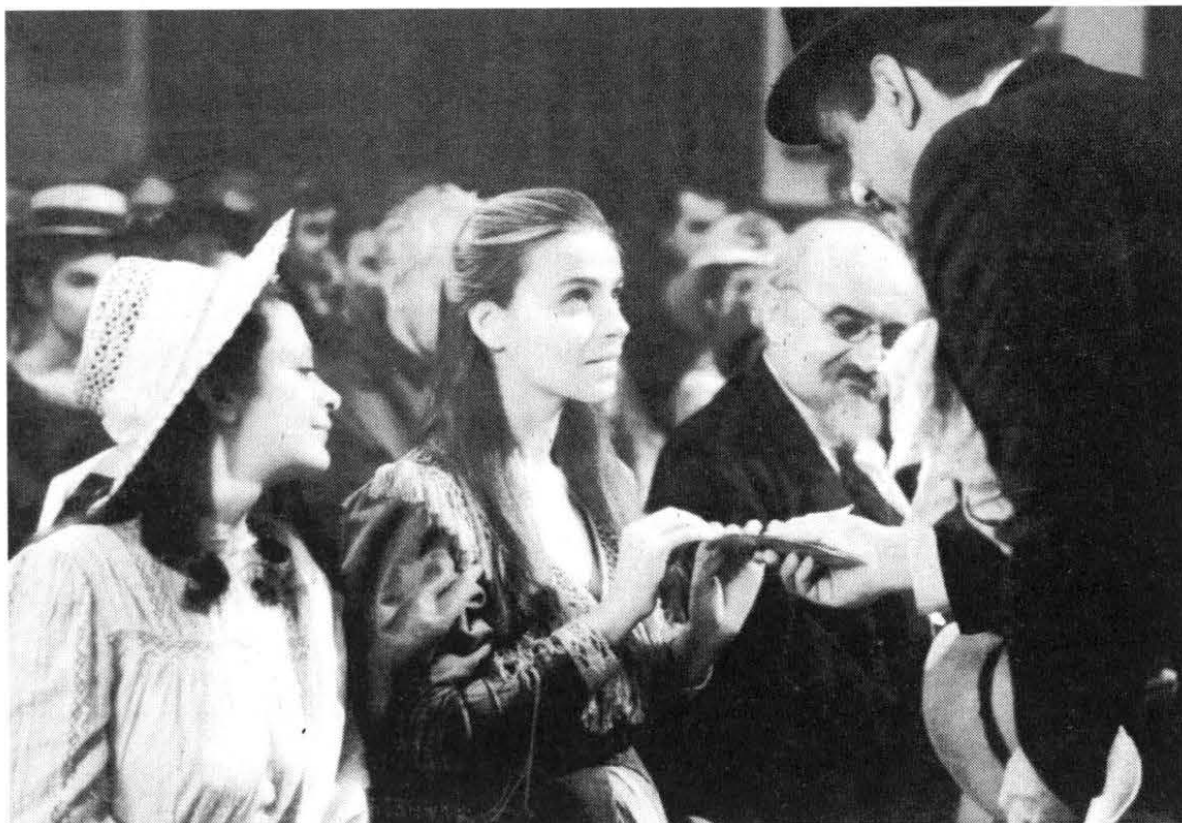
*Helimadoe*

a spravedlnost, kde však zároveň ani láska, ani spravedlnost nevládnou, kde se mnoho trpí a nezřídka zápasí o samu vůli trvat dál.

Pro realizaci podvojně existence „já“, které vypráví o sobě někdejším a sebe někdejšího pak předvádí jak v dílčích scénách, tak prostřednictvím spontánních reakcí, má filmová narace nesrovnatelně omezenější možnosti než literatura. To však neznamená, že nemá žádné. Navíc podaří-li se ve filmu obě „já“ konfrontovat, může nastat intenzivnější estetický zážitek než v prozaickém textu, neboť postup, který není v daném uměleckém kontextu zcela běžný, působí pak mnohem stylizovaněji, nápadněji, překvapivěji. Vzpomeňme tu Bergmanových *Lesních jahod* a Saurovy *Sestřeni-ce Angeliky*, kde vzpomínající hrdina doslova navštěvuje minulost, na kterou se rozpomíná; ocitá se v časoprostoru zobrazených událostí své minulosti.

Ve filmu *Helimadoe* dochází ke koexistenci postavy vypravěče a jeho dospívajícího „já“, tedy k propojení dvou časových rovin (rámcové situace a vzpomínaného příběhu z minulosti) celkem třikrát. Poprvé tam, kde končí prologová část (postarší muž se probírá starými fotografiemi). Obraz se přenáší do minulosti k loži nemocného Emila a je třeba, aby hlas vypravěče ještě doslovil představení měšťanské rodiny, načrtl psychologické zázemí chlapcova dospívání: „V naší rodině byly jen jednostranné vztahy, otcův ke mně, můj k matce. Tato krátká řada visela nad propastí, neboť matka se spokojovala s láskou k sobě samé“.²⁸⁾ Podruhé se přítomný rámec vzpomínání (vzhledem k předváděnému ději jde vlastně o hlas z budoucnosti) připomíná ve scéně pohřebního

28) Tamtéž, s. 10.

*Helimadoe*

oběda, kdy obsluhující Dora, která tajně udržuje milostný poměr s kouzelníkem, ne-skrývá uspokojení, že jí její konkurentka – kouzelníková mrtvá žena miss Aga – už nemůže zkřížit plány. Tehdy postavy z minulosti, jinak, jak už tomu ve filmu bývá, plně zpřítomněné, ustrnou. Zpřítomněná minulost jako by se na chvíli zastavila ve svém běhu, a to proto, aby vzpomínající subjekt mohl krátce zažít neuskutečněného činu – toho, že včas neinformoval otce o nebezpečí ohrožující řád jeho rodiny. Jako by se tu naznačovalo, že někdy stačí jen málo k tomu, aby se běh života mohl začít ubírat jiným směrem.

Muž a chlapec – dvě podoby hrdiny *Helimadoe* – se pak doslova i obrazně setkají v epilogové části filmového rámce: nejprve muž, jenž ustal ve vzpomínání poté, co jako chlapec na nádraží naposledy uhlídal „zpívající kočár“ s Hanzelínem a jeho dcerami, konfrontuje v zrcadle svou zestárlou tvář s podobenkou třinácti- čtrnácti-letého hochy a fyzická proměna (naprostá nepodobnost) mu dává pocítit propast zející mezi sebou někdejší a nyníšim; vzdalování od sebe samého a stávání se kýmisi jiným. Krátce na to potká tento zestárlý vypravěč a lékař na předměstské pouti svou minulost jednak v podobě kouzelníka a jasnovídky (Nebyla to náhodou krásná Hanzelínova dcera Dora ta žena s unaveným hlasem?), jednak v podobě skutečného třinácti- čtrnácti-letého hochy, jenž je kopií jeho vlastního mládí. To je obraz k předloze velmi chápavý. Vždyť Havlíčkův román *Helimadoe*, nejlyričtější a nejromantičtější mezi rozsáhlejšími prózami, představuje vlastně jednu z variant na téma „hledání ztraceného času“.

Zdá se nám, že pouhý jediný výjev, v němž dochází tak či onak k propojení přítomnosti s minulostí, nebo, viděno z jiného horizontu, přítomnosti s budoucností, naznačuje,

nakolik by hojnější využití tohoto v podstatě simultánního principu přispělo k významovému obohacení příběhu na téma dospívání. Filmoví tvůrci si však zvláště náročné cíle nekladli. Svědčí o tom ostatně samo řešení prologové scény – uplatnění značně konvenčního způsobu jakým je prohlídka patinovaných fotografií, které motivují následující děj jako své oživení. Přitom předloha nabízela mnohem více: přítomnost vyprávěče v krajině, která připomíná „krajinu dětství“, a velice subtilní asociativní děj, založený na světelném podnětu. Stane se jím dotek slunečních paprsků na očních víčkách, dotek, jenž náhle vybaví vzpomínku na obdobný vjem z dětství: namísto dospělého muže spočívá v trávě chlapec při svém první slunění po vysilující nemoci. Kolem něho obchází drobnými krůčky matka a „patroluje“ nad jeho nahotou. S touto lyrickou scénou se sice ve filmu také setkáváme, ale tak, že již byla cele odtržena od chvíle, kdy se vyprávěč, přepaden náhle minulostí, vydal na pomyslnou plavbu životem – „obráceně proti proudu“.

Filmem byly pominuty i četné jiné vizuální inspirace, odpovídající v případě románu *Helimadoe* dosti ojedinělému mísení reflexivního a náladového lyrismu s popisnou realističností ražby až naturalistické. Havlíčkovy obrazy přitom nejsou nikdy samoučelným ornamentem, vždy v nich pokračuje psychologický děj a to i tehdy, když se jedná o evokaci atmosféry: „Byla již čirá tma. V uličkách kolem pivovaru blikala světla nárožních lamp. Obloha byla, jako by ji ověsil špinavými plachtami. Náves se podobala pláni, která se před námi objeví, když vyjdeme z lesa. Za každým mým krokem následovala vzápětí ponurá ozvěna.“²⁹⁾ Zdá se nám zvlášť podivné, že mohlo být přehlédnuto utkvění onoho pohledu, který aniž to zamilovaný mladík ještě tuší, se ukáže být posledním pohledem za ženou, jež se mu na krátký čas stala vším: „Dora sestupovala k Bezovce. Viděl jsem její ramena, na něž se sesouval červený šátek z hlavy, pak již jen černou hřívu vlasů – a pak už nic. Ani jednou se neohlédla.“³⁰⁾

Uvedené ukázky nechtějí jen žalovat, že zůstaly bez povšimnutí. Bylo možno vytvářet obrazy zcela původní, ale takové, které by beze slov dotvářely, naznačovaly, sugerovaly, ozřejmovaly apod. napětí panující mezi románovými postavami.

Dosti nízké nároky na vyprávění obrazem se myslím projeví i v tom, jak chudička je ve filmu *Helimadoe* „historická vize“ – městečko se svým ročním cyklem a rituály. Filmu takto chybí (vyjma střídání dne a noci) časový rozměr – pocit plynutí času. Prostor se sice otevírá alespoň jízdami „zpívajícího kočáru“, mohl ho však navozovat pohyb mladistvého hrdiny, kterého si lze snadno představit, jak doslova rotuje (poletuje) mezi kontrastními mikrosvěty – mezi svým fádním a upjatým domovem a rušným a vzrušujícím hospodářstvím doktora Hanzelína.

Když v Jirešově filmu pociťujeme absenci žijícího městečka (alespoň tak, jak žilo to z *Petrolejových lamp*), není to z dogmatického lpění na věrnosti předloze, která je mimo jiné také kronikou, ale jen a jen z toho důvodu, že městečko na ženské hrdinky zvané *Helimadony* živě reaguje a ony tvoří jeho neoddělitelnou součást. A dlužno říci, že součást hodnou politování, sloužící k ukájení zvědavosti a posměchu. Starší tři Hanzelínovy dcery byly totiž zařazeny do společenství místních kuriozit a „býti poznamenan, do smrti odsouzen k tomu dělat šaška hlupákům, to je velmi, velmi skličující“, říká kniha.³¹⁾ Portréty v ní vykreslené pak svědčí o dosti nevšední ošklivo-

29) Tamtéž, s. 108.

30) Tamtéž, s. 204.

31) Tamtéž, s. 36.

sti. O chlapské Heleně, která „snad vůbec neměla rtů“ se kupříkladu uvádí: „Připomínala velblouda a také se jako velbloud hrbila. Byla hlučná, hubatá a pramálo na sebe dbala.“³²⁾ Stejně zle je na tom i tichá, skromná a věrná Lída, jejíž postava připomíná „chrastící kostru“, pórovitý obličej je pln nežitů a drobných boláček, mastné vlasy jsou posypány lupy jako moukou.

Nechceme tvrdit, že by měl filmový přepis reprodukovat za každou cenu a doslova podoby vytvořené autorem a nemíníme pominout, že konkretizace lidské ošklivosti nemůže s ohledem na expresivitu obrazové reprodukce často zachycovat takové fyziognomické deformace, jako slovesné dílo, jež dává čtenáři pouze impuls k představě.³³⁾ Nelze nicméně pominout, že výrazná úprava zjevu některých Helimadon (jistá idealizace nastává již tím, že se nemocnému Emilovi zjevují ve snu – že se mu sní) přinesla zásadní významový posun: kruté osudové drama nenaplněného ženství, zacloněné poněkud perspektivou nevědoucího chlapce, v ničem však nezmírněné, se proměnilo takřka v idylu. I když dvě nejstarší sestry (představované Janou Dolanskou a Zuzanou Bydžovskou) byly pro natáčení upraveny tak, aby se potlačily jejich ženské půvaby, nepůvab tu zdaleka neodpovídá takovému poznamenání nelítostnou přírodou, jež by mělo znamenat cosi jako prokletí. Zapojení do otcova tyranského turnusu lze pak chápat i tak, že poskytuje nebohým ženám určitý smysl života, nebo, jinak řečeno, šanci, jak ho vůbec snést. Co asi může znamenat Lídino neúnavné dřičství? Zajisté ohlušování prací, okřikování hlasu srdce plného lásky, a přitom zakletého do tak odpudivé schránky, že snění o muži se rovná snění o zázraku. Doslovné zkrášlení sestry Marie pak zcela porušilo kontrastní rozvržení krásy a ošklivosti a způsobilo citelné oslabení (ne-li zrušení) psychologického napětí, panujícího v magnetickém poli krajně svérázného rodinného společenství; napětí syceného bezohlednou touhou po erotickém dobrodružství (Dora) na jedné straně, nenaplněním a rezignací na straně druhé (Helen, Lída, Marie).

Drama „ženy v množném čísle“, naznačené vnímavému čtenáři několika výmluvnými scénami,³⁴⁾ tedy filmová adaptace zavrhl. Snad proto, že tvůrci nepostřehli rafinované zasunutí podstatnější roviny výpovědi jakoby do pozadí, a sice do pozadí v dospělosti vzpomínané mladistvé zkušenosti. Přitom vzpomínané tak, jak byla kdysi prožita – to jest do jisté míry infantilně, aniž došlo k proniknutí k jejím spodnějším vrstvám.

32) Tamtéž, s. 37.

33) Velmi choulostivé by bylo také zachovávaní věrnosti vůči vypočtení doktora Hanzelína. Sotva si lze představit, že při zjevu, jakým ho opatřil Havlíček, by si k němu divák uchoval nějakou vážnost. „Vidím starého doktora před sebou tak živě, že mi neuniká ani jediná jeho vráska. Byl malý, cupkavé nohy nesly vypouklý břich, na němž se kýval skleněný přívěsek od hodinek, představující hlavu Indiána... Bylo-li blátivo, nosíval selské holínky, v nichž vypadal velmi komicky... Na tenkém krku trčela kulatá hlavička jako na stopce. Tváře měl nadmuté, podobné dvěma rudým boulím... Štětinaté obočí mu u kořene nosu tvořilo bílá chvošťátka. Něco málo vlasů mu zbylo kolem uší a v týle, jinak byla jeho hlava docela lysá. Pod trudovitým nosem měl sotva patrný, popelavý, řídký, krátce zastřižený knírek.“ Tamtéž, s. 10 – 11. K tomu jen dodejme: při četbě tento obraz ztratíme v jeho plné konkrétnosti z očí. Ve filmu bychom ho měli stále před sebou.

34) Jedna z těch, které na chvíli obnaží skrývanou bolest, se odehraje za svitu měsíce, kdy nespátržený Emil uhlídá sestry, jak sedí na stupních do dvora („pěkně nad sebou jako slepice v kurníku“), a vyslechne plačící Helenu, která náléhá na sobeckou Doru toužící po úniku: „My tři máme už život docela za sebou... Jsme však přece jen ještě v hloubi duší ženami. Já bych například ráda – jak nesmírně bych ráda – chovala na klíně nemluvnátko! Své dítě nikdy nepochováám a také ne Lídino ani Mariino, ale mohlo by to být tvé dítě, Doro! Chápeš? Tvé dítě, které bys porodila pro nás všechny... Je to vlastně tvá povinnost, rozumíš, abys nám je dala, když nám ostatním je život odepřel!“ Tamtéž, s. 199.

O těch svědčí mimo jiné i kruté Hanzelínovo rozhodnutí zapojit po Dořině útěku do turnusu rovněž mladičkou a křehkou Emu – vina té, která dezertovala, se tak zvyšuje natolik, aby jí už nikdy nemohlo být odpuštěno.

Ve filmu jednoznačně dominuje rekonvalescenční epizoda ze života chlapce formovaného skleníkovou výchovou. Plete mu v ní hlavu pětice vířivých sester, z nichž jedna – ta nejmladší s kočkou – si na něho myslí a žárlí a jedna – ta nejpůsobnější a nejkrutější – ho deptá ženskou lstivostí a nevypočitatelností. Zúročil se rovněž romantický příběh o náruživé venkovské krásce (Dora), jejím panošovi (Emil), potulném komediantovi (kouzelník) a jeho umírající ženě (miss Aga). Truchlivá i dobrodružná romance touhy, lásky, zrad, smrti... poskytl příležitost k inscenování barvitých i působných výjevů a scén, denních i nočních, reálných i snových (viz sen o jasnovidce, jejíž krví zbarvená tvář se promění v tvář její nástupkyně – Dory). V návaznosti na předlohu mohla být pak tato romance vsazena do realistického rámce Hanzelínovy lékařské praxe a konfrontována s jeho neromantickou životní filozofií a smyslem pro sociální bezpráví; nesklouzá tudíž do nížin laciného sentimentu a pouťové kýčovitosti. Přestože jí nemůžeme upřít poetické kouzlo a erotické napětí, domníváme se současně, že i ona mohla zůstat více ztajena a v pozadí. Čeho? Onoho již zmiňovaného tragického nenaplnění vysmívaných, a přece tak srdnatě sdílených ženských údělů, sevřených vzájemně kuriózním pracovním turnusem, který však současně – vzdor své kurióznosti – akceptuje řád života a práce a takto poskytuje nepochybnou jistotu a oporu.

* * *

Závěrem znovu shrňme, co mohlo činit z Havlíčkových románů předlohy pro film inspirativní, či přímo přitažlivé. Tyto romány: 1) poskytují náměty obsahující zvláštní, výjimečné, bizarní, až hrůzné motivy, postavy a polohy; 2) vyznačují se převážně předmětným charakterem zobrazování (akcentují jevové) – názorným opsáním míst a plastickým vykreslením podob; 3) jejich dějová stavba obsahuje zpravidla vedle epické výpravnosti a lineárnosti též dramatická zauzlení osudového rozměru; 4) spolu s vypravěčovým komentářem se v nich na rozvoji psychologického tématu podílí významně scénická složka – děj předváděný.

K vyčísleným předpokladům je třeba připojit zpřesnění a korekce. Zvláštní, výjimečné, bizarní až hrůzné motivy, postavy a polohy autor vždy příčinně motivuje, z čehož plyne, že nedestruují žánr prózy psychologické a realistické; zůstávají součástí zprávy o minulém (o událostech, časech, jež pominuly), namnoze respektující (i při vyprávění postavou) objektivitu obrazu, v němž jednu z prvořadých rolí hraje sociální zázemí postav i konfliktů.

Některé fyziognomie Havlíček kreslí a překresluje tak detailně a plasticky, že se pro svou výlučnost stávají nenapodobitelné. Přitom v realistickém zobrazování se zjev postavy úzce váže k jejímu povahopisu a v některých případech se podepisuje zásadním způsobem na jejím osudu. Z toho pak vyplývá, že změna zjevu může přinést dalekosáhlé důsledky – prvořadě proměnu lidské situace. Determinující účín se v naturalistické próze pojí zejména z fyziognomickým defektem. Není-li pro vizuální zobrazení únosný, je třeba významově zatížit determinanty jiné. V případě hrdinky filmové verze *Petrolejových lamp* dostačovala k motivaci tragického omylu její odlišnost – to, že

se vymyká soudobé normě – a vědomí toho, co pro ženu dané doby a daného společenství znamenalo zůstat do třiceti let svobodnou starou pannou.

Těžíme-li z Havlíčkových próz děj s dostředivě dramatickým půdorysem, dopouštíme se vždy značné redukce nejen epických popisů a komentářů, ale i rozvinuté scénické složky, způsobující, že se postava i lidské prostředí (jeho vazby a střety) vyjevují s maximální bezprostředností. Vzhledem k významové provázanosti onoho děje je třeba při výběru a dotváření dbát toho, aby zaznělo jen podstatné slovo a objevilo se jen výmluvné gesto, aby nově vytvořená scéna souzněla s rozvíjeným a dramaticky zauzleným psychologickým tématem. Jinak se toto téma znejasňuje, banalizuje, trivializuje.

Drama obsažené v nitru Havlíčkových próz se podařilo v neoslabené míře přetlumočit pouze v Herzových *Petrolejových lampách*. V *Prokletí domu Hajnů* byl zcela zanedbán problém podmíněnosti konfliktního pole volbou zcela určitých charakterů, jež autor svádí na ploše svého románu dohromady; zde natolik soustředěně, že je umísťuje do jednoho domu – „domu Hajnů“. Nelze však nepřiznat, že je-li ve filmu prvořadost psychologického „studia“ postav a prostředí zanedbána natolik, že se ruší sám žánr, pak se adaptátor ocitá natolik mimo zónu předlohy, že na ekvivalenci vlastně přestává záležet. A pak už platí jen „ať se děje, co se děje“.

Několikrát jsme v našich analýzách narazili rovněž na problém komplexního obrazu postavy, k němuž směřuje zejména realistická románová epika. Tato komplexnost je sice pro film sotva dosažitelná, ale může se stát alespoň vzdáleným horizontem. Lze se k němu přibližovat filmově-dramatickou zkratkou (obrazovými konstalacemi: figura – figura, figura – předmět), prostřednictvím herecké konkretizace, která zkráceně nahradí literární popis, vnitřním monologem apod. Lze dotvářet nové situace, ale za cíl by si měly klást především odhalování hlubších – zhoubných či vykupitelských – vloh.

Jak ve filmu *Ta třetí*, tak v *Prokletí domu Hajnů* utrpěl hrdina (konflikt i téma viny a trestu) zejména tím, že se zrušilo předlohou proponované napětí mezi vnějšími projevy a skrytými reakcemi. Přitom i ve filmu lze slyšet „vnitřní hlas“ postavy a postava se může ocitat sama se sebou.

Jak patrně, kladou i realistická díla, jsou-li plně krásnou prózou a využívají-li bohatě svých zobrazovacích možností, na filmové adaptátory značné nároky. Proto by mělo na počátku adaptačního procesu docházet k hloubkovému poznání literární a existenciální problematiky předlohy. Jsme tu totiž povinováni čemusi velmi cennému. Čemu? Dílu, které je hodnotou duchovní. Zopakujme na závěr ještě jednou slova adresovaná Havlíčkem těm, kdo se nezajímají o osud literárního námětu, jenž se ocitl v rukou filmařů „...tento obchod je špinavý. Proč? Poněvadž jde o majetek duševní, o něco svobodného, vlastního, o kousek vlastní duše, která budiž neprodejná, svobodná a čistá. Kdo ji zaobchoduje, spáchal hřích proti duchu svatému.“

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka

PhDr. Marie Mravcová (1947)

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

(Adresa: Bělohorská 122, 160 00 Praha 6)

Barbora Hlavsová

National, 1942. Premiéra 15. 1. 1943.

Režie: Martin Frič. **Námět:** Jaroslav Havlíček (Povídka *Skleněný vrch*). **Scénář:** Karel Steklý. **Kamera:** Karel Degl, Jaroslav Blažek. **Architekt:** Ferdinand Fiala. **Hudba:** Jaroslav Křička, Miloš Smatek. **Zvuk:** Stanislav Vondraš. **Střih:** Jan Kohout.

Hrají: Terezie Brzková (Barbora Hlavsová), František Smolík (Vojtěch, její syn), Jiřina Štěpničková (Klára Hlavsová, Vojtěchova žena), Rudolf Hrušínský (jejich syn Bořík), Jindřich Plachta (Žanta, penzista), Jaroslav Průcha (starosta Prouza), Vladimír Řepa (holič Kvěch), Stella Májová (jeho dcera Vlasta), František Filipovský (klenotník Bartyzal), Karel Dostal (Lukáš Hlavsa), Eliška Kuchařová (jeho vnučka Eliška), Rudolf Hrušínský st. (mlynář Ryšavý), Vilém Pfeiffer (Kaliba), Eman Fiala (tkadlec), Václav Trégl (Oldřich), Ella Nollová (služebná Rézinka) ad.

Ta třetí

Filmové studio Barrandov, 1968. Premiéra 17. 1. 1969.

Režie: Jaroslav Balík. **Námět:** Jaroslav Havlíček (stejnomený román). **Scénář:** Jan Otčenášek, Jaroslav Balík. **Kamera:** Josef Illík. **Architekt:** Oldřich Bosák. **Hudba:** Karel Mareš. **Zvuk:** Roman Hloch. **Střih:** Jiřina Lukešová.

Hrají: Václav Voska (arch. Jiří Mánek), Ida Rapaičová (Eva), Blanka Bohdanová (Jarmila), Leopolda Dostalová (matka), Jan Ekl (Jirka), Čestmír Řanda (Karel), Jana Gýrová (Bobina), Míla Myslíková (Božena), Jitka Bendová (Jitka), Jela Lukešová (Evina matka), František Němec (Emil), Renata Olárová (Helena), Miroslav Saic (medik), Jiří Štěpnička (Bířák), Eva Vosková (Zuzka).

Petrolejové lampy

Filmové studio Barrandov, 1971. Premiéra 5. 11. 1971.

Režie: Juraj Herz. **Námět:** Jaroslav Havlíček (stejnomený román). **Scénář:** Václav Šašek, Lubor Dohnal, Juraj Herz. **Kamera:** Jozef Šimončíč. **Architekt:** Zbyněk Hloch. **Hudba:** Luboš Fišer. **Zvuk:** František Černý. **Střih:** Jaromír Janáček.

Hrají: Iva Janžurová (Štěpa), Petr Čepek (Pavel), Marie Rosůlková, Ota Skleněčka (Kiliánovi), Vladimír Jednáctík (Malina), Karel Chromík (Jan), Jana Plichtová (Manka), Evelyn Steimarová (Karla), Karel Černoch (Synáček), Josef Laufer (Xaver), Stanislav Remunda (Groman), Jan Schánilec (Jiří), Míla Myslíková (Hilmarová), Josef Červinka (dr. Hilmar), Václav Halama (kočí), Václav Štekl (Mourek), Marie Motlová (jeptiška), Vlastimila Vlková (hospodyně), Karel Augusta (lékař), Václav Vondráček (Machoň), Jana Sedlmayerová (Blodková), Marie Hübschová (Eliščina matka), Jaroslav Blažek (radní Trakl), Petra Kodymová, Marie Černá (Marie), Věra Dvořáková.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka

Prokletí domu Hajnů

Filmové studio Barrandov, 1988. Premiéra – září 1989.

Režie: Jiří Svoboda. **Námět:** Jaroslav Havlíček (román Neviditelný). **Scénář:** Václav Šašek, Jiří Svoboda. **Kamera:** Vladimír Smutný. **Architekt:** Jozef Hrabušický. Výtvarná spolupráce Bedřich Budil. **Hudba:** Jozef Revallo. **Zvuk:** Jiří Moudrý. **Střih:** Josef Valušiak.

Hrají: Emil Horváth ml. (Petr Švejcár – M. Stropnický), Petronela Vančíková (Soňa), Radoslav Brzobohatý (Hajn), Evelyn Steimarová (Katy), Petr Čepek (Cyril), Valerie Kaplanová (tetinka Karolina), František Husák (dr. Milde), František Řehák (Kunc), Emma Černá (Anna), František Švihlík (Holzknecht), Ota Sklenčka (Lachman), Vladimír Salač (notář), Bohumil Vávra (Pařík), Petr Brukner (Filip), Ondřej Pavelka (Dont), Jakub Zdeněk, Milan Pěkný.

Helimadoe

Česká televize – Krátký film a. s., 1993. Premiéra 8. 4. 1993.

Režie: Jaromil Jireš. **Námět:** Jaroslav Havlíček (stejnomený román). **Scénář:** Václav Šašek, spolupráce Jaromil Jireš. **Kamera:** Petr Polák. **Architekt:** Miloš Ditrich. **Hudba:** Luboš Fišer. **Zvuk:** Pavel Dvořák. **Střih:** Milan Justin. **Umělecká spolupráce:** Jan Čuřík.

Hrají: Josef Somr (doktor Hanzelín), Jana Dolanská (Helena), Zuzana Bydžovská (Lída), Ljuba Krbová Marie), Lucie Zedníčková (Dora), Jana Konečná (Ema), Jakub Marek (Emil), Petr Pelzer (Emil – muž), Oldřich Navrátil, Eva Jakoubková (Emilovi rodiče), Libuše Havelková (Háta), Jiří Bartoška (Balda), Alice Vegrová (Aga), Václav Vydra (učitel Pírko), Ota Sklenčka (profesor), Eliška Cvrčková, Rudolf Pellar.

SUMMARY

FILM ADAPTATIONS OF THE NOVELS
OF JAROSLAV HAVLÍČEK
Post-dramaturgic Contemplations

Marie Mravcová

Jaroslav Havlíček's literary work is characterized by features attractive to film-makers: the presence of dramatic collisions and tension in the relationships between characters, the attention to the objective aspect of reality, the visual art of arranging scenes, etc. Nevertheless, his work remained unnoticed for a long time. An updated version of J. Havlíček's prose work from 1939, *The Third Woman* (Ta třetí), scripted by Jan Otčenášek and shot by director Jaroslav Balík, has become the first attempt to make a feature film out of one of the writer's novels. The film-makers had a difficult job, in transferring both a comprehensively portrayed stock figure from the past to the present and, a cowardly, egoistic ditherer's dilemma with a tragic outcome. In the movie, the story of a man entangled with two women has been given a modern shape not only due to the present-day facts of life included, but also to the film-makers' sober artistic principles in emphasizing everyday life, and because of the non-standard film procedures used. The impoverishment of meaning in the portrait of the hero and the simplification, or outright negation, of the defects in his character also lead to a transformation in the depiction of the situation, to its reduction to a run-of-the-mill triangle of „people around us“.

Václav Šašek and Juraj Herz made a screen version of J. Havlíček's novel *Oil Lamps* (Petrolejobé lampy; its first edition was published in 1934 under the title *Scorched Desires*, its second, rewritten edition in 1944 under the title *Oil Lamps*). They exploited the literary work's dramatic character to its maximum and intensified it with the pathological motif of the gradual disintegration of the personality of a syphilitic. The heroine of the novel has been longing for motherhood for a long time. The syphilitic figure binds her into an emotional dependence for his personal gain. In this case too, the cinematic presentation of the female character has moved away from its literary model (representing the quintessence of the absence of feminine charm). Nonetheless, the cruel paradox of her situation as a human being has not been weakened in any way in the movie. Her situation associated with small-town relationships at the turn of the century. The period shown in the film is evoked in an extremely successful way by means of costumes, and motifs referring to objects and song lyrics (taken from the work of František Gellner, a notified Czech poet from the first decades of the century). The well thought-out condensation of the epic story into a cinematic and dramatic shape by means of analogy, repetition and mirroring are another good qualities that cannot be ignored in this picture.

The screen version of the novel *The Invisible Man* (1937) is perhaps the work in which Havlíček's story has been most distorted. Václav Šašek and Jiří Svoboda produced this screen version in 1989 under the title *The Curse of the House of Hajn* (Prokletí domu Hajnů). Using a psycho-pathological motif (two forms of the aberrant idea of invisibility), they changed the style of the psychological drama, making a (visually) very inventive horror show out of it. The changes at the thematic level were so great that they impaired the impact of the overall story, which was constructed on the stereotypical idea „of the downfall of ancient families“. In the movie, the main character, a plebeian go-getter punished by the repeated interventions of fate, has become quite undistinctive due to the abolition of the tension resulting from his narrating self and his experiencing self, as it was rendered in the novel. Because of this, the central theme, which is that of misunderstood guilt and punishment, has also become unclear.

Directed by Jaromil Jireš from a script by Václav Šašek, the screen version of J. Havlíček's novel *Helimadoc* (finished in 1936, but published only in 1940) is the latest of this writer's novels to become a movie. In this case, too, the intentional choice of the ich-form type of narration of the story, i. e. the fact that the story from adolescence (concerning a first meeting with woman's erotic charms, her mercy as well as cruelty) is told by the mature main character in retrospect, i. e. as a story grasped more profoundly, has not been appreciated fully in the film. A far-reaching change in the appearance of some female characters, i. e. the embellishment of three ugly spinsters, has prevented the unfolding of the drama of a woman's unfulfilment. The author, proceeding in a sophisticated way, veiled it by the protagonist's pre-pubescent reminiscences. Only the device of recollection, taken from a literary work consisting of several levels, and the corresponding

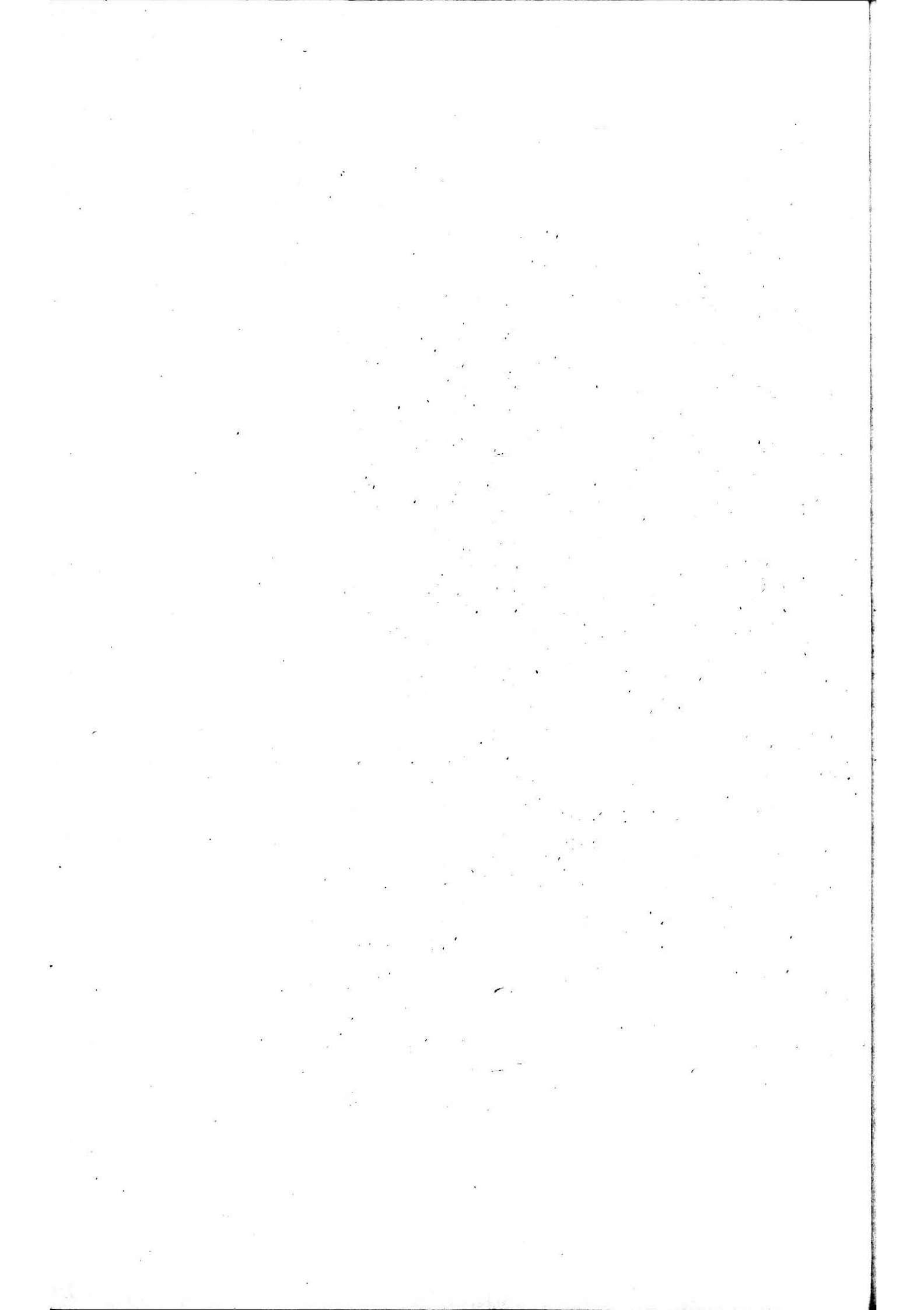
ILUMINACE

Marie Mravcová: Filmový osud románových děl Jaroslava Havlíčka

romantic anecdote about a village beauty's escape with an wandering magician have equalled their full effects from the novel in the film.

Screen versions of J. Havlíček's novels may offer good examples of problems with generic value to those who apply the dramaturgy of making books into films. Havlíček's novels are both psychologically well-accentuated, giving extremely comprehensive portraits of characters, and well thought-out representations of the tension in relationships and the logic in the fulfilment of individual destinies. It is these aspects which merit the increased attention of film-makers.

Translated by Miloš Veselý



Články

FILM JAKO LABYRINT

O Orsonu Wellesovi a několika dalších

Petr Král
(Janu Štolbovi)

1. Objemy a síly

Vizuálně znamená film ve Wellesově pojetí především zacházení s objemy, nebo lépe jejich dramatizací. Odtud i důležitost „expresionistických“ her světla a stínů, zvláště přítomných – sugestivních – ve třech vrcholných dílech, jimž se tu chci věnovat: *Občan Kane* (1941), *Dáma ze Šanghaje* (1947), *Pan Arkadin* (1955). Přispívají-li tyto hry k obdivuhodné fyzické síle, již Welles dává svým záběrům, není to – jak by se mohlo zdát – tím, že zvýrazňují materii věcí. Těla, tváře a předměty jsou u Wellese téměř nerozlišeně hladké, čitelné a jakoby naleštěné, ne-li „panenské“; rozvržení černí a bělí – ve výběru komponent záběru i v jeho osvětlení – posiluje jejich přítomnost, aniž by jim dovolilo protrhnout ochrannou vrstvu, jíž se zdají pokryty.¹⁾

Scéna z *Dámy ze Šanghaje*, v níž se stojící hrdina střetá na pláži s trojicí bohatých zaměstnavatelů, s nimiž podnikl projížďku v jachtě a kteří jsou pohodlně usazeni v lehátkách, patří k vzácným chvílím, ve kterých si Welles všímá hmot a povrchů. V daném případě zdůrazňuje rozdílnost pletí: zatímco oba mužští společníci jsou pokryti potem, zároveň následkem horka a napětí stupňovaného dialogem, luxusní choť jednoho z nich, hraná Ritou Hayworth, zůstává perfektně nalíčena. Tak perfektně, že velký detail její tváře opřené o plátno lehátka, prostřihávaný soustavně mezi záběry tváří obou mužů, působí málem jako reklamní foto propagující kterýsi pudr... Výjimečná scéna nicméně jen potvrzuje pravidlo. Zdůraznil-li tu Welles hebkost legendární tváře a její kontrast s pletí mužů, bylo to méně pro ni samu než pro postoj, jehož je fasádou. Božská Rita, jak se ukáže vzápětí, je ve skutečnosti ze všech tří bohatých kořistníků nejdravější. Spíš než o její kráse svědčí v dialogu její neposkvrněná pleť o jejím sebeovládání.

Scéna je v tomto smyslu jen další ilustrací obecnějšího principu: to, co Wellesovy filmy zdůrazňují (a „oslavují“) u objemů – u lidských těl stejně jako u věcí – není tak jejich hmota jako jejich energie a jejich „úderná síla“ ve vztahu k jiným, konkurenčním objemům. Bohatství Wellesových záběrů odráží především napětí mezi jejich komponentami: větší nebo menší razantnost, s níž se těla a věci vpisují do sítě vztahů, jejíž jsou součástí.

1) Wellesův *Dotek zla* představuje v režisérově díle významnou výjimku: všechny postavy, a zejména ten mohutný objem, jímž je sám filmař – v tomto filmu už značně obtloustlý – jsou neholené, vrásčité, hojně se potí. Sama excesivní povaha tohoto důrazu na povrchy a textury nicméně podtrhuje jeho výjimečnost – jakkoli je u Wellise excesivní všechno. A i tady převažuje nad dalšími složkami filmu modelování objemů kamerou, světly a stíny, spolu s tvarováním prostoru prostřednictvím objemů, jak o něm mluvím dál.

Zdůrazňuje to rovněž kompozice záběrů. Věci a postavy si střídavě doslova kradou nejvýhodnější pozici v prostoru (ve vztahu k divákům), přičemž konkurenční objemy odsouvají tím lépe do pozadí, že Welles běžně užívá širokých, perspektivu zdůrazňujících objektivů. I milostný vztah je tak u něj především vzájemný poměr sil. Zatímco například Sternberg každou konfrontaci mezi mužem a ženou tak erotizuje, že ji mění v symbolický milostný akt – hrou osvětlení a pohledů zatemňující a „zdvojsmyslnující“ význam pronášených slov –, Welles točí nejintimnější scény jako souboje. Kde je u Sternberga vzájemná fascinace konfrontací takřka nehybných partnerů, u Wellese se projevuje výhradně dynamicky: přemísťováním postav – ať je skutečné nebo zprostředkované pohybem kamery – při němž se každý snaží vůči druhému o lepší obchvat.

Vztahy mezi postavami tak samy tvarují a utvářejí prostor, měnící se v přímé závislosti na jejich vlastních změnách: na příklad když v *Dámě ze Šanghaje* po tom, co jeden ze šéfů sdělí Wellesovi svůj úmysl zaplatit mu za svou vlastní vraždu, kamera o kus povystoupí a doslova tak před Wellesem – i před námi – otevře zející propast, pohledem do hlubiny, u které oba stojí. Nejmocnější postavou tu – stejně jako jinde – je jistě ten, kdo poroučí kameře: Welles-režisér. To hlavně on sám nepřestává hloubit a zkoumat prostor prostřednictvím těl herců – včetně Wellese-protagonisty – i prostřednictvím dalších objemů, které ostatně svým hnětením prostoru sám spoluvytváří.

Před každý charakteristický záběr, kde se v prostoru na sebe vrství dva, tři nebo několik objemů, je tak třeba v popředí připočíst vrstvu navíc: vrstvu pohledu, který záběr vytvořil a suverénně rozvrhl. Když se v *Panu Arkadinovi* holohlavý narkoman na pokraji nervového zhroucení přivine k dvojici železných paland a jeho hlava – zatímco ruce horečně mnou jednu z tyčí železné konstrukce – se začne zmítat před „vyšetřovatelem“ v pozadí (jehož otázky vyvedly muže z míry), fyzický dopad záběru má přinejmenším dvě příčiny: chování postavy (náhlost její reakce, ruka svírající tyč) a energii, již tomuto chování dal režisér, zejména úhlem pohledu a překrytím těla vyšetřovatele narkomanovou lebkou.

To, že je skutečnost v záběru přítomná se vzácnou naléhavostí, přitom neznamená, že Welles sám před ní ustoupil do pozadí. Jeho osobitý způsob zkoumání světa, v němž André Bazin viděl hlavně hluboký respekt k realitě, vyjadřuje ve skutečnosti jak tento respekt, tak dobyvačný a sebejistý exhibicionismus. Přes svou mnohovrstevnost, své rozvržení do různých prostorových plánů, nám Wellesovy záběry – ať dlouhé, nebo krátké – předávají bohatství světa v kondenzované a zjevně aranžované podobě. Stejně jako u hrdiny *Občana Kanea* je tu respekt ke skutečnosti úzce spjat s jejím znásilněním.

Poměr sil mezi protagonisty je dokonce málem jedinou formou jejich existence. Mimo „mocenské“ vztahy mezi nimi je jejich identita nejistá, ne-li čistě pomyslná – natolik, že se mění s každou novou relací, do níž vstupují. Touž optiku konečně vyjadřuje už forma postupně líčeného pátrání, jež určuje celého *Pana Arkadina* a zčásti též *Občana Kanea*. Arkadinova identita se ztrácí v nepřehledném „puzzlu“, k němuž každý nový svědek přidává svou výpověď novou, ostatní víceméně popírající element. Hrdina *Občana Kanea* se na konci filmu dokonce zdá měnit identitu při každém novém zvratu dramatické krize, již prochází jeho vztah k ženě: scénu, v níž se před ní tyčí v rozlehlé hale jako černá silueta na bílém pozadí, vystřídá vzápětí jiná, kde se nám zjeví bílý



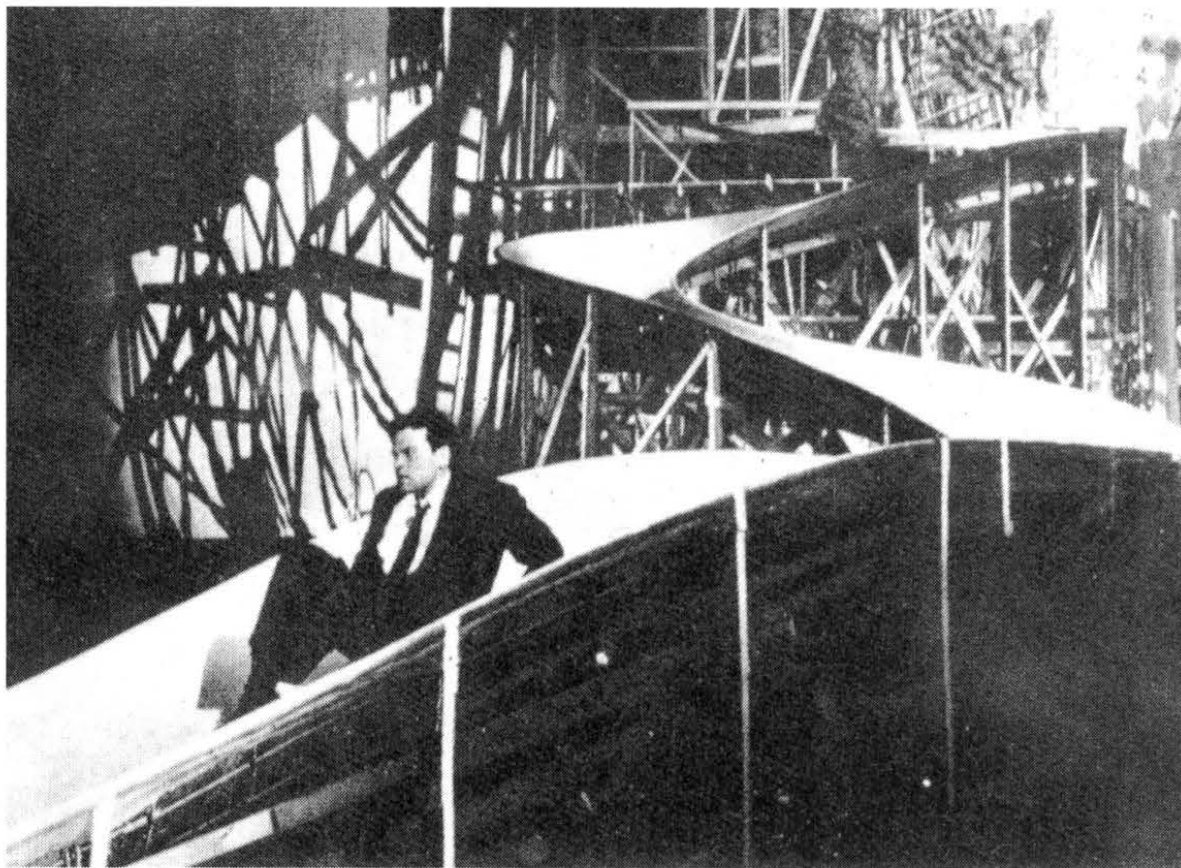
Expresivní hry světla a stínů stírají u Wellese hmotnost věcí a zároveň, dramatisaci vztahů mezi postavami, zvyšují fyzickou sílu záběrů.
(Občan Kane; O. Welles, 1941)

proti černé stěně. I tady jako by přitom navíc pozbyval postupně substance, až konečně zmizí úplně za jediným enigmatickým znamením: Rosebud²⁾.

V *Dámě ze Šanghaje* jako by Welles podobně zviditelněl samu síť, již jeho protagonisté svými vztahy tvoří a která jediná jim zároveň s místem, jež v ní zaujímají, dává identitu. Černobílé šrafy stínů a světla, které se ve filmu neustále kladou na hladký povrch věcí – jakoby náhradou za chybějící texturu – nejsou bez příbuznosti s určitými konkrétními formami: stejně jako prasklina na předním skle auta po osudném neštěstí jedné z postav má stín, který v závěru zalehne hrdinu – hned po vstupu – v pouťovém bludišti, tvar (velké) pavučiny. Pavučinu dokonce připomínají i pruhy na obleku prokurátora ve scéně ze soudní síně, kde hrdinovi hrozí, že přijde o život (nebo aspoň o jeho podstatnou část). Není už odtud daleko ani ke Kafkovi a k jeho vizi světa co všudypřítomné pasti nebo univerzálního spiknutí³⁾. Je pravda, že gigantický stín by byl výmluvný i jako pouhé zvětšené „echo“ praskliny na předním skle. Celistvost podobně chybí Wellesovu světu samu, jako by praskal účinkem trvalého napětí, jež v něm vládne. Praskal nebo se aspoň dělil na nesčetné fasety, jako na jednotlivé „příhrádky“ labyrintu.

2) Toto postupné mizení zhmotňují v průběhu filmu i neustálé změny Wellesovy masky.

3) V *Panu Arkadinovi* se zdá celý svět pod kontrolou zároveň vševědoucí a (takřka) neviditelné titulní postavy: viz scénu z úvodu, v níž vyšetřovatel, opouštějící Arkadinův zámek s jeho dcerou, nad sebou za listím stromů objeví soukromé detektivy, kteří ho tajně pozorují z oken.



*Svět jako labyrint a past, kafkovská pavučina líčená na jedince anonymním, ale všudypřítomným spiknutím.
(Dáma ze Šanghaje; O. Welles, 1947)*

2. Trhlina a tajemství

Pohyblivý labyrint jistě připomíná většina filmů, už jenom rozstříháním scén a akcí do jednotlivých záběrů. Gesta, dekorace, situace na sebe zároveň navazují a obývají zvláštní přihrádky, oddělené změnami záběrů a jejich úhlů jako hůře či lépe doléhajícími veřejemi nebo jako skleněnými stěnami a hranami. U Wellese je nicméně tato přirozená vlastnost montáže záměrně – a „nepřiměřeně“ – zdůrazněna, až se stává novou kvalitou. Slavné záběry-sekvence, často mimořádně dlouhé, se v režisérových filmech střídají s ostře stříhanými, zlomkovitými a trhanými (kaleidoskopickými) pasážemi, kde se líčení děje tak zrychluje – a „zploštuje“ –, že splývá s prostým sledem obrazů.

Ve třech filmech, jimiž se zabýváme, je ostatně tento princip doveden až k nejisté oscilaci mezi klasickým líčením děje a jeho téměř dokumentárním shrnutím, kde jednotlivé obrazy jsou jen archivní materiál, nabývající plného smyslu až komentářem, jemuž slouží za ilustraci. V *Občanu Kaneovi* i v *Dámě ze Šanghaje* je významená část filmu věnována sérii „flash-backů“ tlumočících minulý děj, v prvním snímku navíc přímo prezentovaných jako „film ve filmu“, což jim dává jaksi dvojnásob fantomatický charakter. *Pan Arkadin* je pojat jako mozaika zlomků přímo v námětu; postupná setkání vyšetřovatele a jednotlivých svědků, která mají osvětlit identitu záhadného Arkadina, jsou zároveň návštěvy v různých přihrádkách labyrintu. Jednota děje ustupuje rozmani-



*Tajemný puzzle světa skládaný na způsob koláže z kontrastních,
barvitě nesourodých postav a osudů.
(Pan Arkadin; O. Welles, 1955)*

tosti, stejně jako vztahy postav v jednotlivých prostorách působí kontrastně i jednotlivá místa, jimiž děj prochází, a scény, jež se tu odehrávají. Montáž a střih, vcelku i v jednotlivých detailech, splývají s koláží, ve smyslu výmluvné – a provokativní – srážky „vzdálených reálií“: tak (na úrovni detailu) když na závratný nájezd kamery na zadní světla nákladního auta naváže v *Dámě ze Šanghaje* záběr ruky tisknoucí horečně knoflík domácího zvonku⁴⁾.

Závěr téhož filmu, jak známo, je podobně celý vystavěn na motivu tříštění, nedílně vizuálního a dramatického. Mezi dvěma sousedními záběry i uvnitř každého z nich se – prostřednictvím zrcadel pouťového bludiště – množí hrany a trhliny štěpící postavy na desítky druhých „já“ a rozprostírající je před námi do nedohledna jako třpytivé karty. Podobně je tomu ostatně i v závěru *Občana Kanea*, kde hrdina vycházející ze zámku míjí na chodbě zrcadla, v nichž se k němu přidávají řady nesčetných dvojníků.

Tak jako jinde v režisérově díle tu příčinou tříštění – a tím, co se jím odhaluje – nejsou jen konflikty postav nebo rozporných osobností, které je obývají. Film se rovněž stal labyrintem, aby osvětlil bohatství světa. Spolu s předěly mezi záběry a vizemi násobí Welles i vzorky objektů, dekorací, bytostí, které svět nabízí, jako by chtěl vzdát poctu

4) Welles tu konfrontuje dvě simultánní akce: automobilovou nehodu hrdiny a jeho znepokojivého šéfa, pátrání Rity Hayworth po tělesném strážci, jehož mrtvé tělo, zatímco na něj zvoní, už vychládá v kuchyni na dlaždičkách.

jejich různorodosti. Doprostřed soudního stání v *Dámě ze Šanghaje* tak zařadí zvláštní záběr jen proto, aby ukázal dva Číňany komentující vzrušeně proces ve svém jazyce: důvtipný způsob, jak zároveň ohlásit následující sekvenci, v níž hrdinka navštíví čínskou čtvrť, a alespoň načrtnout vzrušující cestu napříč rozličností ras...

Pan Arkadin bude mimo jiné i uskutečněním této cesty v rozsahu celého filmu. Dřív než dají odpověď na otázku Arkadinovy identity, vyšetřovatelovy návštěvy u jednotlivých svědků, u všech těch více méně podivných, exotických, barvitých i omšelých (ne-li zkračovaných) postav, tlumočí Wellesovu zvědavost vůči skutečnosti a světu. Od krotitele blech po bývalou nevěstku, která se stala ženou generála, od holandského starožitníka v županu a se sítkou na vlasy po vagabunda, jenž nosí buřinku a má rád husí játra, skrze ně Welles dává průchod své zálibě ve zvláštních osudech a hlavně své slabosti pro jistou Evropu, pro daleké Prahy a Varšavy – a snad i Krakovy a Rigy – jejichž půvab (a stesk) se s jejich nepokojnou, toulavou populací paradoxně rozšířil po celém světě. Každý ze svědků, většinou exulantů jako Arkadin, je ostatně sám opravdová koláž národností a kultur; jejich původ už v nich příznačně přežívá jen jako vzpomínka, ozvěna rozšiřující jejich přítomnost o prostor nepřítomného.

Tím, že se snaží odhalit Arkadinovo tajemství, tak vyšetřovatel zjevuje samo tajemství světa. Lépe: tím, jak v průběhu pátrání spojují různé zlomky světa, před námi Welles i jeho vyšetřovatel toto tajemství přímo **vytvářejí**. Koláž jako by už jen nenadálým spojením dvou „vzdálených skutečností“ dávala vzniknout neznámé realitě, co syntéze obou svých komponent. Jak na sebe vzájemně vrhají neobvyklé světlo, předávají si tyto komponenty zvláštní intenzitu a smysl, díky nimž se náhle zdá podivuhodná skutečnost vůbec.

Welles násobící jednotlivé „fasety“ svého světa i předěly mezi nimi obohacuje věci o totéž mysteriózní záření. Nesejde na tom, že samy o sobě jsou jednotlivé zlomky puzzle – vyprávění jednotlivých svědků – spíš banální, na hranici pouhých literárních kliše; sama tato konvenční patina se rozpouští v jejich množství, přecházet od jednoho k druhému, opouštět Holandsko pro Mexiko a bývalého světáka v domácím oděvu pro mužika s bradkou, otvírajícího doširoka oko za velikou lupou (majitel blešího cirkusu), znamená unikat díky rozmanitosti lidí a věcí jejich společné všednosti. I hůl, která před námi vyvstane v několikadílném zrcadle na konci *Dámy ze Šanghaje*, na nás tolik nepůsobí tím, že ohlašuje nečekaný příchod Ritina muže, jako tou nečekanou konfrontací dvou objektů: ponuré siluety hole a ledově zářících faset zrcadla, kde se mnohonásobně odráží. I když hůl patří jen banální postavě bohatého a žárlivého manžela a zrcadlo je součástí obyčejné pouťové atrakce, vzájemné setkání jejich banalitu smazává, kdyby pouze chvilkovým zábleskem.

Welles ostatně jako by podobně čekal od filmu, že jej učiní tajemným pro něj samého. Chuť uniknout vlastnímu osudu do tajemství, jež nečekaně nabýváme ve vlastních očích, je aspoň jedním ze základních témat dvou vrcholných snímků, *Občana Kanea* a *Pana Arkadina*. Arkadinovo záhadné pátrání po sobě samém má jen zdánlivě za cíl jej odhalit a složit tak puzzle, jehož existenci film postupně zjevuje. Ve skutečnosti jsou tu všechna zlomkovitá svědectví jen proto, aby ověřila životnost legend, jež o sobě uvedl do oběhu Arkadin sám a které jej měly proměnit v mytickou postavu. Úspěch vyšetřovatele, jenž za mýtem a jeho mlhavými obrysy objeví osud stejně konkrétní a konečný – stejně limitovaný – jako jiné, tak pro jeho zaměstnavatele znamená fatální neúspěch.

Vysvětluje to i Arkadinovo zdánlivě záhadné zmizení na konci filmu: hrdina se díky němu jen znovu rozpouští v prázdnu, jež jeho mytický zjev ukrýval a jež je jeho jediným tajemstvím. Arkadin, ztělesněný samotným Wellesem, tu zároveň tlumočí režisérovu situaci ve vztahu k vlastnímu umění. Když pátráním po sobě pověřuje jiného a zároveň jeho šetření sleduje zblízka, je rovněž Wellesem uvádějícím na plátno své vlastní představy a nakonec i vlastní osobu. Nenabízí tvorba jediný uspokojivý způsob, jak se spatřit v neznámé podobě, prostřednictvím objektu (díla), jenž zároveň svého tvůrce odráží a vzdaluje jej jemu samému? Třeba opět jen na krátký okamžik sblížení dvou vzdálených reálií (vizí)?

Princip labyrintu lze u Wellese *de facto* rozeznat na dvou různých rovinách: tematické (nebo nepřímě symbolické) a „čistě“ vizuální (bezprostředně znamenající). Jakožto téma je přítomen zejména skrze „fasety“, jimiž jsou vzájemné vztahy postav a kde se jejich identita neustále mění podle toho, kdo je jejich protějškem (či, v Arkadinově případě, podle toho, který svědek o něm vypovídá); početnost protějšků a „setkání“ sama tu je přitom zárukou tajemství. Vizuálně evokují Wellesovy filmy labyrint stejně svou strukturou (do mozaiky roztržštěné vyprávění i montáž) jako vlastní režii. V *Občanu Kaneovi* nevyplývá dojem labyrintu jen z komplexnosti „hloubkových“, několikavrstevných záběrů, ale rovněž z pojetí dekorací. Dlouhé chodby Kaneova zámku se tak v závěru před námi otvírají jako vrty nebo trhliny, vedoucí pohled napříč překrývajícími se – a vzájemně propojenými – „příhrádkami“ až do středu bludiště: například v panoramatickém záběru, který nám po odchodu Kaneovy ženy umožní spatřit hrdinovu drobnou postavu zcela v pozadí scény, na konci dlouhé řady dveří, a jež bez přechodu vystřídá hrdinův velký detail.

Střed bludiště je jisté i tady prázdný. Jako postavy nemají tajemství mimo svá vzájemná střetnutí, nemají ho mimo své navrstvení a propojení ani příhrádky bludiště. Forma toho labyrintu okvětních plátků, jímž je růže, je i jeho jedinou „duší“. Kaneovo tajné zaklínadlo, proslulé „Rosebud“ napsané na jeho dětské saně, tlumočí podobně jen nostalgii po ráji rodného domu, z něž byl kdysi brutálně vypuzen. Znovu spíš banalita než hlubinný význam; nebo lépe neuspokojení a absence, nezaplňené prázdno podobné jiným a které nečeká na konci cesty jako to, čeho se lze zmocnit a co je třeba dobýt, ale je naopak u pramene tajemství – tajemství života i díla – jako příčina, z níž se zrodilo. Neexistuje poklad k objevení; jen prázdný a cizí prostor světa, jež se zas a zas pokoušíme zabydlet.

Čím hloub se hroužíme do labyrintu *Občana Kanea*, tím víc se ostatně jeho stěny rozestupují a dovolují tomuto prostoru, aby sem vnikal. Vyšetřování, jež začalo jako pouhá (pseudo)dokumentární montáž plošných záběrů, vytvářející iluzi tajemství množstvím stříhů, ústí do stále rozměrnějších a celistvějších rozloh, prostorových stejně jako časových; předěly mezi obrazy zároveň ustupují konfrontaci různých skutečností v rámci téhož záběru, nebo aspoň téže sekvence. I po labyrintu samém zbyde dokonce na závěr jen prázdná rozloha: holá dekorace velkého sálu v Xanadu, Kaneově pohádkovém sídle, odkud navždy zmizeli jak majitel, tak bohatství dekorací, které sídlo plnily a z nichž jsou napříště pouhé kulisy, složené jedny vedle druhých, svorně a nerozlišeně, v anonymních bednách.



*Dramatický konflikt tělesných objemů nesený údernou silou,
s níž spolu bojují o místo před kamerou a podmaňují si jeden druhý.
(Občan Kane; O. Welles, 1941)*

3. Vyjít

Veškerý film ve skutečnosti osciluje mezi těmi dvěma póly: tvorbou roztržitého, „labyrintického“ časoprostoru a více méně plynulým, nelomeným dobýváním časoprostoru „reálného“. Různé způsoby, jak dát času a prostoru dýchat, jak je stlačit, rozštěpit nebo rozšířit, pomíchat, sladit a postavit proti sobě, jsou jistě natolik bohaté, že je nelze uzavřít do jedné schematické formule. Už jen úvodní sekvence *Pana Arkadina* tu může posloužit výmluvným příkladem. Zevnitř prostorného dvora v ní vidíme přicházet z daleka neznámého muže, který míří přímo k nám; komentář zároveň v několika větách shrnuje pátrání, jemuž se po léta věnuje v různých metropolích světa. Prostor, jímž muž prochází, tak splývá s časovou rozlohou jeho minulosti; míří k nám zároveň napříč městem a minulými léty. Ve chvíli, kdy vchází do dvora, se však od něj kamera rychle vzdaluje a nechává muže v průjezdu, měnícím se současně ve vchod do zámku, jenž se přesouvá k pravému rohu plátna a ztrácí se v noční tmě. Zároveň se tak vracíme do minulosti a vydáváme se na pouť chodbami labyrintu...

Nakolik je labyrintická roztržitost spjata přímo s podstatou filmu – to znamená nakolik tu je vždy přítomen střih a s ním i setkání různorodých fakt (obrazů) –, natolik je film vůbec krajním, privilegovaným prostředkem umožňujícím vykoupit skutečnost z banality a proměnit každodennost v tajemství. Osobně jsem aspoň plně prožil slast z filmu jen díky snímkům, kde byla jeho přirozená různorodost zvýrazněna, významně využita,

ILUMINACE

Petr Král: Film jako labyrint



Arkadin je i Wellesem-demiurgem, uvádějícím na plátno vlastní představy i osobu z touhy spatřit sama sebe v neznámé podobě: jako tajemného cizince.
(Pan Arkadin; O. Welles, 1955)

a stala se součástí sdělení; filmy odehrávající se v jediné dekoraci budí předem mé podezření (přes komplexnost, již do nich může vnést střih), filmy složené z dlouhých záběrů-sekvencí, jakkoli nevylučují vnitřní pestrost, jsou pro mne jen vzácně něčím víc než siláckým kouskem. Přivedla-li mne do biografu naděje, byla to naděje, že mi filmy dovolí listovat světem jako zázračnou obrázkovou knihou a do nedohledna tak prodlouží zvědavost, kterou ve mně budí.

Film se v tomto ohledu jistě nepřestal vyvíjet, a s ním i naše myšlení. „Archetypální“ labyrinty, jimž se kdysi podobal, wellesovský Zrcadlový palác nebo přísnější a neúprosnější sídla Fritze Langa, sestavená celá z průhledných, ale ostrými hranami oddělených pastí, jsou už jen orientační body na dalekém obzoru. Na jejich místě zato vyvstaly ambivalentnější konstrukce. Ne tolik u Kubricka, jehož labyrinty jsou příliš demonstrativní – včetně pozoruhodného *Shiningu* – než aby mýtus opravdu rozvíjely (a ne pouze ilustrovaly), jako u jiných; na příklad u Truffauta, který v Renoirově duchu pojímá většinu svých filmů jako „unanimistické“ sondy do mnohvrstevné každodennosti, kde neustále přecházíme od jednoho osobního osudu (a z jednoho políčka bludiště) k druhému – a v nichž hlavní roli, spíš než některá z postav, hraje sama různorodost bytostí a věcí (viz zejména *Ukradené polibky* a *Americkou noc*). V bludišti, které tyto filmy skládají, co koláž různorodých fakt (spíš než událostí), jejíž labyrintickou povahu zdůrazňuje i komplexnost montáže a pohybů kamery, je poesie

zároveň rozptýlená a všudypřítomná; třebaže postavy tudy jen proplouvají, jako bludné střely bez cíle a bez osudovosti, jejich dráhu lemují četná překvapení.

U Felliniho, od *Cabiriiných nocí* po *Romu*, se rozmanitost světa jeví rovnou jako spása; kamera bez ustání opouštějící postavy pro jejich okolí – ať lidské nebo jen věcné – se pokouší překonat jejich samotu a učinit je součástí celku, jenž jejich existenci dává poesii právě svou rozmanitostí. Rozbití příběhu na epizody přirozeně doplňuje „přetékání“ výjevů ze scény do zákulisí a trvalé sblížování hlavních postav s vedlejšími: vzpomeňme na slavnou scénu hypnózy z *Cabiriiných nocí*, kde se v pozadí klidně líčí v lóži neznámá tanečnice, zatímco hrdinka na jevišti před námi prožívá své osudné psychodrama. Nabyli-li tu labyrint na průzračnosti, natolik, nakolik zde spojení mezi jevy jsou významnější než to, co je rozděluje (a střih sám ustupuje „vnitřní“ montáži v rámci téhož prostoru), zůstává nicméně Fellini jeho zajatcem. Jediné možné přesažení banality, jak si povšiml Gérard Legrand⁵⁾, pro něj tkví ještě nejspíš v podívané samé: ve vlastním fascinovaném, voyerském pohledu na „spektákl“ světa, jenž je sice schopen obemknout jeho celek, režiséra však před ním zároveň přibíjí k zemi.

Monte Hellman nám v pozoruhodném *Dvoupásovém asfaltu* (1971) předkládá v jistém smyslu pravý opak: pohled na labyrint, jehož prostory dělí silné zdi, jenž je však zároveň prázdný. Jakkoli rigorózní jsou v něm montáž a střih, rozvržení akcí a rytmů, ukazuje film jenom míjení času napříč málo významnými gesty; tajemství tu není v iluzi hloubky sugerované kontrastními vjemy a jejich vzájemnými předěly, ale tkví naopak v osudné průzračnosti všeho, přijaté konečně jako sám jeho zdroj. Wim Wendersovi tu pak bude stačit navázat, aby z labyrintu definitivně vyšel. Různorodost světa už u něj splývá s jeho jednotou; gesta herců ji zjevují v rámci téhož časoprostoru sceleného lhostejností (nebo lépe ledabylostí), jež jim je společná, je pozorným přitakáním nerozlišenému proudu událostí, jak je přináší život, syčeným právě vědomím jeho prázdna. Jiskra, kterou tu a tam zažehne setkání dvou bytostí nebo věcí, je spíš než smysl pouhá šance, již lze stejně využít jako propást. Šed' světa, otvíraná kdysi ostrými řezy břitvou, vsákla nanovo své jizvy; labyrint a tajemství, tak jako na začátku, jsou opět všude a nikde.

Uzavřel se další kruh.

Původní – francouzská – verze této stati vyšla pod názvem *Le film comme labyrinthe. Orson Welles et quelques autres* v časopise *Positif* (červen 1982, č. 256, s. 29 – 33).

Petr Král (1941)

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

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

5) V režisérově „medailonku“ z knihy *Cinéma*, Stock, Paříž 1979.

ILUMINACE

Petr Král: Film jako labyrint

Citované filmy:

Americká noc (La nuit américaine; François Truffaut, 1973), *Cabiriiny noci* (Le notti di Cabiria; Federico Fellini, 1957), *Dáma ze Šanghaje* (The Lady from Shanghai; Orson Welles, 1948), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1958), *Dvoupásový asfalt* (Two-Lane Blacktop; Monte Hellman, 1971), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Pan Arkadin* (Mr. Arkadin; Orson Welles, 1955), *Roma* (Roma; Federico Fellini, 1972), *The Shining* (Stanley Kubrick, 1980), *Ukradené polibky* (Les baisers volés; François Truffaut, 1968).

S U M M A R Y

FILM AS A LABYRINTH

Petr Král

This article is based on an analysis of Orson Welles's three masterpieces, *Citizen Kane*, *The Lady from Shanghai* and *Mr. Arkadin*, which are used to exemplify a specific cinematic embodiment of the labyrinth. The author of the article finds the motif in the scenarios of these pictures as well as in their director's concept of scenes and montage.

At the scenario level in Welles's films, the network of the relationships between the characters is labyrinthine. The characters seem to lack their own identities except in their clashes with each other, where they appear differently each time, according to the person with whom they are confronted. In this respect, *Mr. Arkadin* is quite exemplary: there, the portrait of the title character is put together gradually, with the individual witnesses' statements as a starting point. Moreover, Welles' direction emphasizes this variability by its dynamism: in front of the camera, the individual characters' bodies continuously „steal“ the most advantageous position with regard to the audience; they overlap and eclipse each other as if they were triumphing. At the same time, the tension produced in this way shatters the set design and montage of the movie, transforming its visual structure into numerous facets, whose accumulation seems to be symptomatic, among other things, of Welles's need to give the world more secrets than it possesses in reality. The confrontation of heterogeneous fragments with each other acts in the same manner as in a collage, where the unexpected combination of two real facts produces a third, „different“, reality.

Film is a privileged instrument of a secret, to the extent to which it is always cut into shots. In its conclusion, the article hints at the ways in which film art was used in this respect by other important filmmakers, especially Fellini, Truffaut, Monte Hellman and Wim Wenders. The more the concept of films as labyrinthine formulas has developed to the present, the less romantic it has become; at last, this concept has led to a new discovery - and acceptance - of the fateful **transparency** of the world.

Translated by Miloš Veselý

Články

Ikonofilie Rolanda Barthesa

Rolanda Barthesa (1915 – 1980), francouzského literáta, kritika a teoretika, známe především z českých překladů jeho propedeutických knížek *Nulový stupeň rukopisu* a *Základy sémiologie*, vydaných v Praze v jednom svazku v roce 1967 (francouzské originály jsou z roku 1953, resp. 1964). Ale mluvit o Barthesovi jako o ikonofilovi? Proč ne, avšak bude to mít co společného s jeho literární, kritickou a badatelskou činností, s jeho pojetím sémiologie, „rukopisu“ a „textu“ – i jeho vlastního? Nebyl vždy, jak sám opětovaně a nově zdůrazňoval předmětem jeho hlavního zájmu a potěšení jazyk, psaná, mluvená a slyšená řeč? Nebyl jenom milovníkem obrazů někde vystavených, zavěšených, reprodukovaných nebo jím samým jako amaterem malovaných? Tento dojem by snad vznikl, kdybychom se dívali pouze na tituly jeho nejznámějších prací a kdybychom nechali stranou jeho tematicky velmi různorodé studie, články, předmluvy, příspěvky do výstavních katalogů a obrazových publikací. V těchto, leckdy jen bodových vstupech, se dostávala ke slovu jeho posedlost vazbou obrazu s jazykem: „Mám enormně rád konstruování vztahu mezi textem a obrazem. Dělal jsem to mnohokrát a vždy s intenzivním potěšením. Zbožňuji psaní legend k obrazům. Co hluboce miluji, je poměr obrazu a psaní, což je vztah velmi obtížný, právě tím však přinášející tvůrčí radosti, jako když dříve pracovali básníci rádi na nesnadných problémech veršování. Dnešním ekvivalentem je nalézt vztahy mezi textem a obrazy.“ (Citováno je z obálky katalogu výstavy o R. Barthesovi, příznačně pojmenované *Text a obraz*, kterou uspořádalo město a region Paříž v květnu – červenci 1986).

Na výstavě bylo co ukazovat. Barthes uveřejnil o výtvarném umění, o scénografických stránkách divadla, o fotografii, filmu, reklamě, comicsech, karikatuře, o obrazech světa, lidí a věcí desítky textů. Zabývá se v nich střídavě diskursy tvůrců, děl a objektů z nejrůznějších dob, oblastí a žánrů. Píše o Arcimboldovi a klasickém holandském zátiší, o Eiffelově věži a obrazových tabulích z francouzské Encyklopedie, o fotografiích tváře Greta Garbo a fotogeničnosti politiků, o konceptuálním umění Artemisia Gentileschiho a obrazové abecedě Ertého, o tvarovém objektivitství Cy Twomblyho a Yvona Lamberta, o anglickém plakátu konce 19. století a poetice Savignakova kresleného satirizování přetechnizované modernosti, o sémiografii A. Massona a pop-artových opakovacích A. Warhola. Až do rozsáhlejších monografií dozrávají jeho zkoumání o jazyku oděvního designu (*Système de la mode*, 1967), o všednodenní kultuře v japonské „říši znaků“ (*L'Empire des signes*, 1970) a o fotografickém ikonu (*La chambre claire*, 1980).

Tato tematická rozmanitost má daleko k živelné nahodilosti. Ať šlo o látku, kterou si zvolil sám, nebo o objednávky, které s chutí přijímal, vřazoval Barthes vymyšlený nebo zadaný úkol vždy, jak sám říká, „takticky, ale bez strategie“ do pohybu svého díla. To prošlo během třiceti let několika velmi ústrojně se prostupujícími fázemi. V těch stále více vystupovala do popředí spisovatelská suverenita autora-tvůrce a autora-čtenáře, kterému přináší potěšení analýza, psaní i čtení textu, metatextu i intertextu. Připomeňme aspoň tituly, samy o sobě dost výmluvné – (kromě *S/Z*, pokusu z roku 1970 o textový rozbor celé Balzakovy třicetistránkové prózy Sarra-sine): *Le Plaisir du texte* (1973), *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *Fragments d'un discours amoureux* (1977), *Sollers écrivain* (1979). Svou dráhu shrnul Barthes tímto způsobem: „Začínal jsem **intervencemi** (mytologickými), pokračoval jsem **fikcemi** (sémiologickými) a pak prasklinami, fragmenty, **věťami**.“ (Cit. z *Roland Barthes par Roland Barthes*, s. 148.)

V každé etapě své kritické, výzkumné a spisovatelské činnosti psal Barthes o filmech, filmových postavách a hercích, nebo odkazoval k filmovým autorům a kritikům. Tyto promluvy, často jen glosy, měly značný vliv. Důsvědčují to slovy i dílem třeba Alain Robbe-Grillet nebo kniha Susan Sontagové *L'Écriture même: à propos de Barthes* (1982). Uvedme několik příkladů Barthesových filmových textů: V polovině 50. let píše do měsíčníku *Lettres nouvelles* o Mankiewiczově *Juliu Caesarovi*, o Chaplinově *Moderní době*, o Marlonu Brandovi ve filmu *V přístavu* E. Kazana, o řeči koltů v *Nedotýkejte se peněz* J. Beckera (vesměs články publikované též v *Mythologies*, 1957). Začátkem šedesátých let napsal do posledních čísel *Revue internationale de filmologie* psychologické a sociologické články o problémech významu a traumatických jednotek ve filmu. Také v sémiologickém údobí neopomíjí film, respektive filmoví tvůrci, kritici a teoretici neobcházejí Barthesem. *Cahiers du cinéma* (č. 147/1963) i *Image et son* (červenec, 1964) uveřejňují závažné rozhovory, které s Barthesem vedl J. Rivette, M. Delahaye, M. Tardy a P. Pilard. Byly otištěny znovu roku 1981 v Barthesově knize *Le grain de la voix. Entretiens 1962 – 1980*. Nemusíme snad ani připomínat, že Barthes doslova vytvořil na *Ecole pratique des hautes études* prostor pro Metzovu aplikaci sémiologických principů na film. V tomto čísle *Iluminace* překládaný článek *Třetí smysl* je z roku 1970, kdy už má Barthes za sebou počáteční oslnění sémiologií. Pochopil hranice přístupů usilujících o stroze vědecky formalizované rozborry uměleckých a lidských děl.

Velmi výstižně vylíčil svůj poměr k filmu v článku *En sortant du cinéma* (viz slavné psychoanalytické číslo *Communications*, č. 23 z roku 1975). Už do *Cahiers* (č. 147, 1963) napsal: „Nepodařilo se mi integrovat film do sféry jazyka, protože ho spotřebovávám způsobem čistě projektivním, a ne jako analytik.“

Barthesovo dílo se zastavilo v plném rozvoji. Podlehl smrtelnému zranění dodávkovým autem. Podle Edgara Morina se zřekl zápasu se smrtí. V roce 1978 totiž ztratil milovanou matku, se kterou žil celý život, komplikovaný v dětství chudobou, v mládí souchotinami, které ho uzavřely na 5 – 6 let do plicních sanatorií a které mu uzavíraly normální univerzitní kariéru. Až v 38 letech se dostal k soustavnější vědecké práci. Přesto dosáhl nejvyšší mety francouzského vzdělance: v roce 1977 byl jmenován profesorem *Collège de France* na katedru literární sémiologie, která byla pro něho zřízena. Že právem, dosvědčuje stále nové vydávání a překládání všech jeho děl.

Přemysl Maydl

Články

TŘETÍ SMYSL

Poznámky z výzkumu několika fotogramů S. M. Ejzenštejna

Roland Barthes

Podívejme se na obr. 1 z *Ivana Hrozného*. Dva dvořané, dva pomocníci, dva statisté (záleží málo na tom, zda si dobře připomínám detail příběhu) polévají hlavu mladého cara deštěm zlata. Podle mne je na této scéně možno rozlišit tři úrovně smyslu:

1) Informativní úroveň, na níž se shromažďuje všechno poznání, které mi přináší výprava, kostýmy, postavy, jejich vztahy, jejich zařazení do příběhu, který znám (třeba vágně). Je to úroveň **komunikace**. Kdyby bylo třeba najít pro ni nějaký druh analýzy, byla by to první sémiotika (sémiotika „zprávy“), ke které bych se obrátil (touto úrovní a touto sémiotikou se zde ale nebudeme zabývat).

2) Symbolická úroveň: vylévané zlato. Tato úroveň je sama rozvrstvena. Nejprve referenční symbolismus: Je to imperátorský rituál křtu zlatem. Pak je diegetický symbo-



1

lismus: téma zlata, bohatství (s předpokladem, že existuje) v *Ivanovi Hrozném*, jehož zásah by zde byl signifikantní. Ještě je ejzenštejnský symbolismus – kdyby si nějaký kritik usmyslel pustit se do odhalování, že zlato, nebo děš, nebo plenta, nebo zdeformování mohou být zachyceny do sítě přesunů a substitucí, které jsou Ejzenštejnovi vlastní. Posléze je zde symbolismus historický, jestliže se dá ukázat, způsobem ještě rozlehlejším než u předcházejících, že zlato uvádí do hry (divadelní), do scénografie, která by byla scénografií směny, zjistitelné současně psychoanalyticky i ekonomicky, to znamená sémiologicky. Tato druhá úroveň je ve svém celku úrovni **signifikace**. Typ analýzy pro ni by byl propracovanější sémiotikou, než je první sémiotika, tedy druhá sémiotika nebo neosémiotika, otevřená už ne vědě o zprávě, ale vědám o symbolu (psychoanalýza, ekonomie, gramatika).

3) Je to všechno? Nikoliv, neboť se ještě nemohu odpoutat od obrazu. Čtu, přijímám (dokonce možná jako první) evidentní, skákavý a umíněný třetí smysl.¹⁾ Nevím, co je jeho signifikátem, nedokážu ho aspoň pojmenovat, vidím ale dobře rysy, signifikantní příznaky, z nichž je tento, od této chvíle neúplný znak složen: určitá kompaktnost nalíčení dvořanů, tu nápadného svou tloušťkou, tam vyhlazeného, distinguovaného, „hlupácký“ nos jednoho, jemná kresba očí druhého, jeho fádni světlovlasost, jeho bělavá a povadlá pleť, pečlivá upravenost jeho účesu, z níž je patrná umělost, přilíčení s podkladem sádrovitě masky z rýžového pudru. Nevím, je-li četba tohoto třetího smyslu oprávněná, je-li ji možno zobecnit, ale zdá se mi již, že jeho signifikant (rysy, o kterých jsem se právě pokusil mluvit, ne-li je popsat) má teoretickou individualitu; neboť na jedné straně jej nelze plést s pouhým **bytím tam** na scéně, tento signifikant přesahuje kopii referenčního motivu, nutí k vyšetřující četbě (dotazování se obrací právě k signifikantu a ne k signifikátu, k četbě a ne k intelektuálnímu rozumění: je to „poetické“ uchopování); a na druhé straně se nesměšuje ani s dramatickým smyslem epizody: říkat, že tyto rysy odkazují příznačně k tomu, jak „vypadají“ dvořané, tu distancovaně, znuděně, tam přízpůsobivě („plní prostě svou funkci dvořanů“), mě plně neuspokojuje. V těchto dvou tvářích něco překračuje psychologii, historku, funkci a aby se řeklo všechno – smysl, aniž by se však redukovalo na umíněnost, se kterou se každé lidské tělo prosazuje. Proti dvěma prvními úrovněmi (komunikace a signifikace) je tato třetí úroveň – i když je její četba ještě riskantní – úroveň **signifikance** (significance);²⁾ toto slovo má tu výhodu, že se vztahuje k poli signifikantu (a nikoliv významu), a že se připojuje k sémiotice textu, cestou otevřenou Julií Kristevovou, která tento termín navrhla.

Zde mně zajímají jedině význam a signifikance, a nikoliv komunikace. Potřebuji si tedy pojmenovat, co možná nejúsporněji, druhý a třetí smysl. Symbolický smysl (vylévané zlato, moc, bohatství, imperátorský rituál) se mi vtírá dvojím určením: je intencionální (co chtěl říci autor) a je čerpán z obecného, společného slovníku; je to smysl, který hledá mě, adresáta zprávy, subjekt četby, smysl, který vychází z S. M. E.

1) V klasickém paradigmatu pěti smyslů je třetím smyslem sluch (ve středověku byl co do důležitosti na prvním místě). Jde o šťastnou shodu, neboť jde opravdu o **poslech**. Nejprve proto, že Ejzenštejnovy poznámky, kterých zde použijeme, pocházejí z úvahy o příchodu slyšitelná; pak proto, že poslech (nejde o odkaz pouze k fonickému) má v sobě potenciálně metaforu, která nejlépe vyhovuje „textovému“: orchestrace (termín S. M. E.), kontrapunkt, stereofonie.

2) Překlad tohoto termínu navazuje na J. Pecharovo nahrazení dvojice označující/označené dvojicí signifikant/signifikát, důsledně užitě v překladu Metzova *Imaginárního signifikantu*, Praha 1991 (pozn. překl.).

a **jde mi vstříc**: je určitě evidentní (i ten další je evidentní), ale jde o zřejmost **uzavřenou**, vzatou z uceleného systému výměrů. Navrhuji nazývat tento kompletní znak **vstřícným smyslem** (sens obvie). **Obvius** chce říci: ten, kdo přichází vstříc, a to je zrovna případ tohoto smyslu, který mě našel; říká se nám, že v teologii je vstřícný smysl ten, „který se prezentuje zcela přirozeně duchu“, a tak tomu tady je: symboličnost pršky zlata se mi zdá nadaná odevždycky „přirozenou“ jasností.

Pokud jde o třetí smysl, přicházející „navíc“, jako dodatek, který se mému intelektu nedaří dobře absorbovat, ten je současně zatvrzelý i plachý, uhlažený a splašený, navrhuji nazývat ho **tupý smysl**. Toto slovo mi napadlo velmi snadno a kupodivu, když rozevírá svou etymologii, podává již teorii dodatečného smyslu; **obtusus** chce říci: **co je otupené, co má zaoblenou formu**; a nejsou rysy, které jsem vyznačil (líčení, bělost, umělost atd.), jakoby otupením příliš jasného, příliš násilného smyslu? Nedávají vstřícnému signifikátu jakousi špatně uchopitelnou kulatost, neposouvají mou četbu? Tupý úhel je větší než pravý: tupý 100° úhel, říká slovník; třetí smysl mi také připadá **větší** než čistá přímá, břitká, zákonitá kolmice vyprávění: zdá se mi, že otevírá pole smyslu totálně, tzn. nekonečně; pro tento smysl přijímám též pejorativní konotaci: jakoby se tupý smysl roztahoval vně kultury, vědění, informace; analyticky je v něm něco výsměšného; protože se otevírá nekonečnu řeči, může se vzhledem k analytickému rozumu jevit jako omezený; je z rodu her se slovy, šaškáren, neužitečných vydání, lhostejný k morálním nebo estetickým kategoriím (triviálno, nicotnost, faleš a napodobenina), je na straně karnevalu. **Tupý** se tedy dobře hodí.



2

3



4

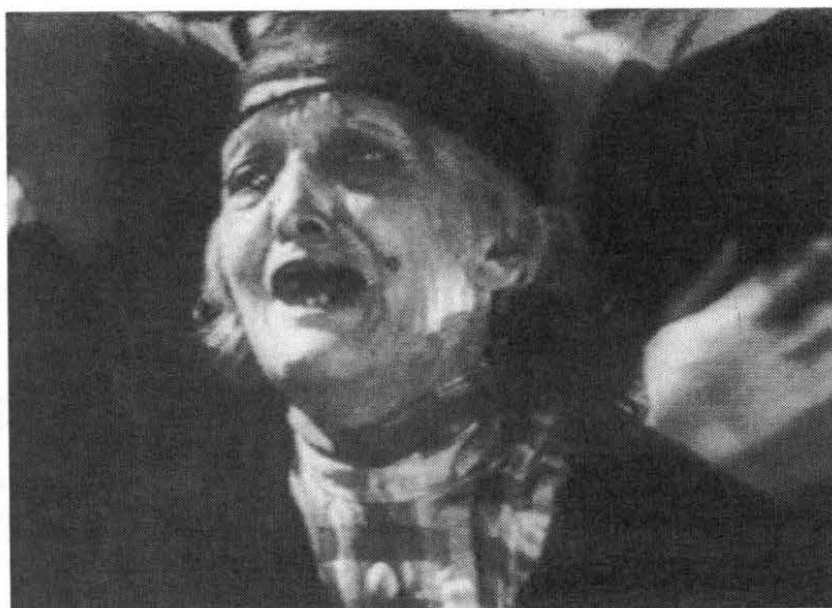


5



Vstřícný smysl

Několik slov o vstřícném smyslu, i když není předmětem tohoto zkoumání. Podívejme se na dva obrazy, které ho předvádějí v čistém stavu. Čtyři postavy na obr. 2 „symbolizují“ tři věky života, jednomyslnost smutku (Vakulinčukův pohřeb). Zařatá pěst na obr. 4, braná ve výmluvném „detailu“, znamená rozhořčení, ovládaný, usměrňovaný hněv, bojovnou rozhodnost; spojena metonymicky s celým příběhem Potěmkina „symbolizuje“ dělnickou třídu, její sílu, její vůli; neboť tato pěst, zázrakem sémantického pochopení **viděna jako vztyčená**, je svým nositelem držena jaksi v ilegalitě (je to ruka, která **nejprve** visí přirozeně podél kalhot a která se **potom** svírá, tvrdne, **myslí** současně na svůj příští boj, na svou trpělivost a obezřetnost), nemůže se číst jako pěst rváče, řekl bych dokonce fašisty: je **ihned** pěstí proletáře. Na tom je vidět, že „umění“ S. M. E. není polysemické: vybírá smysl, vnucuje ho, vtloká ho (je-li tento význam splavován tupým smyslem, není tím upírána nebo kažena jeho platnost); ejzenštejnský smysl kosí dvojakost. Jak? Přidáním estetické hodnoty, emfazi. „Dekorativismus“ Ejzenštejna má též úspornou funkci: pronáší pravdu. Podívejte se na obr. 3. Bolest vyvěrá velmi klasicky ze svěšených hlav, z trpitelských postojů, z ruky na ústech, která zadržuje vzlyk; ale to všechno, jednou již velmi dostatečně řečené, ještě znovu říká dekorativní rys: přeložení dvou ruk, esteticky komponovaných do smírného, mateřského, květinovitého vzlínání k obličej, který se sklání; do celkového detailu (obě ženy) se wpisuje jiný detail, ne plně poznatelný; přicházejí z pikturálního řádu jako citace gest ikon a **piety**, nerozptyluje, ale zdůrazňuje smysl; toto zdůraznění (vlastní každému realistickému umění) má zde nějaké spojení s „pravdou“: s pravdou **Potěmkina**. Baudelaire hovořil o „emfatické pravdě gesta při velkých příležitostech života“; zde je to pravda „velké proletářské příležitosti“, která vyžaduje emfazi. Ejzenštejnská estetika neustavuje nezávislou úroveň: je součástí vstřícného smyslu a tím je u Ejzenštejna vždycky revoluce.



6

Tupý smysl

Přesvědčení o tupém smyslu jsem nabyl poprvé před obr. 5. Vnucovala se mi otázka: Co mi u té staré plačící ženy otevírá problematiku signifikantu? Rychle jsem se přesvědčil, že to není ani ve vzezření, ani v gestice bolesti, jakkoliv dokonalých (spuštěná víčka, protažená ústa, pěst na hrudi): to patří k plnému významu, ke vstřícnému smyslu obrazu, k ejzenštejnskému realismu a dekorativismu. Cítil jsem, že pronikavý rys, zneklidňující jako host, který zatvrzele setrvává, aniž by cokoliv říkal tam, kde ho nepotřebují, je uložen v krajině čela: k něčemu tam byla pokrývka hlavy, na babku uvázaný šátek. Na obr. č. 6 přitom tupý smysl zmizel, zůstala jen zpráva o bolesti. Tehdy jsem pochopil, že něco skandálního, vloženého jako dodatek nebo odchylka do tohoto klasického zobrazení bolesti, pochází naprosto jasně z útlounkého vztahu: ze vztahu mezi hodně dolů staženou pokrývkou hlavy, zavřenýma očima a mezi vypuklými ústy; nebo spíše, když převezmeme přímo od S. M. E. rozlišení mezi „temnotami katedrály“ a „setmělou katedrálou“, ze vztahu mezi „nízkostí“ příkrývající linie, abnormálně stažené až k obočí, jako v těch přestrojeních, kdy se chce dosáhnout vzhledu hlupáčka, snově prohnutým zdvihem uvařlého, vyhaslého, starého obočí, přehnanou křivkou víček, skleslých, ale sblížených až k šilhání, a mezi příčkou pootevřených úst, reagujících na příčky pokrývky a obočí, metaforicky řečeno „jako ryba na suchu“. Všechny tyto rysy (šaškovská pokrývka, stařena, šilhající víčka, ryba) odkazují vágně k poněkud zlidovělé řeči, řeči dost politováníhodného přestrojení; připojeny ke vznešené bolesti vstřícného smyslu tvarují dialog tak útlý, že se jeho intencionalita nedá zaručit. Specifikou tohoto třetího smyslu totiž je – aspoň u S. M. E. – že narušuje hranici, která odděluje výraz od přestrojení, ale že také podává toto kolísání způsobem co nejstručnějším: lze snad říci eliptickou emfazí, komplexním, velmi mazaným uspořádáním (neboť zahrnuje časovost významu), které je dokonale popsáno samotným Ejzenštejnem, když cituje s jásotem zlaté pravidlo starého K. S. Gilleta: lehký půlobrát dozadu od limitujícího bodu (viz Cahiers, č. 219).

Tupý smysl tedy má trochu co dělat s přestrojením. Podívejme se na Ivanovu kozí bradku na obr. č. 7, obdařenou podle mého mínění tupým smyslem; dozrává svou umělost, ale nezřídka se tím v „dobré víře“ svého referens (historické postavy cara): herec, který se dvakrát přestrojuje (jednou jako herec příběhu, jednou jako herec dramatu), aniž jedno přestrojení ničí druhé; navrstvení smyslu, které ponechává, jako v geologickém útvaru, dále platit předchozí smysl; říkat opak, aniž se zřídáme protiřečené věci; Brecht by měl rád tuto dramatickou dialektiku (na dvě doby). Ejzenštejnská nepravost je současně falší sebe samé, tzn. pastišem, a směšným fetišem, neboť prozrazuje svůj stříh a svůj šev: na obr. 7 je vidět připojení, a tím i předcházející odpojení, bradky kolmé k bradě. Že by temeno hlavy („nejtupější“ část lidské osoby), že by samotný vlasový uzel (na obr. č. 8) mohl být **výrazem** bolesti, to je směšné – pro **výraz**, nikoliv pro bolest. Nejde tedy o parodii, ani stopy po burlesce, bolest není napodobena (vstřícný smysl musí zůstat revoluční, všeobecný smutek, který doprovází Vakulinčukovu smrt má historický smysl), a přitom „vtělena“ do tohoto uzlu přináší řez, odmítnutí nákazy; populismus kudrnatých vlasů (vstřícný smysl) **se zastavuje** v uzlu: tady začíná fetiš, vlasová koruna a jakoby **ne-negující zesměšnění** výrazu. Všechny tupý smysl (jeho zmatečná síla) se odehrává v nadměrné mase vlasů; podívejte se na jiný vlasový uzel (ženy na obr. 9): protiřečí malé zdvižené pěsti, atro-



7



8



9

10



11



12



fuje ji, aniž má tato redukce sebemenší symbolickou (intelektuální) hodnotu; pěstička prodloužená do kadeří, dokresluje obličej do ovčí podoby, dodává ženě něco **dojemného** (jako může být dojemná některá šlechetná naivnost), nebo také **citlivého**; tato omšelá, málo politická, málo revoluční slova, mystifikovaná jako málokterá, mohou být přesto použita; věřím, že tupý smysl přináší určitou **emoci**; tato emoce, zachycena v přestrojení, nikdy nešpiní; je to emoce, která prostě **určuje**, co máme rádi, co chceme bránit; je to emoce-hodnota, zhodnocení. Každý může, jak doufám, připustit, že v proletářské etnografii S. M. E., kouskované podél celého Vakulinčukova pohřbu, je stále něco milovaného (toto slovo je zde bráno bez věkové nebo sexuální specifikace): Ejzenštejnův lid, mateřský, srdečný, mužný, bez jakékoliv výpomoci stereotypů „sympatický“, je v podstatě **milý**: vychutnáváme, líbí se nám dvě kolečka čepic na obr. 10, spolčujeme se s nimi, rozumíme si s nimi. Krása může bezpochyby hrát jako tupý smysl: je to případ na obr. č. 11, kde velmi hustý tupý smysl (mimika Ivana, opožděná naivnost mladého Vladimíra) je připoutáván anebo odváděn krásou Basmanova; ale



13



14



erotičnost, zahrnutá do tupého smyslu (nebo spíše: kterou se tento smysl opásá jako šerpou), se netýká estetického přijetí: Jefrosiňa je ošklivá, „tupá“ (obr. 12 a 13), jako mnich na obr. 14, ale tato tupost překračuje historku, stává se zpěněním smyslu, jeho odchylováním; v tupém smyslu je erotičnost, která zahrnuje opak krásného a dokonce vnějšek opačnosti, tzn. překročenou mez, inverzi, indispozici a možná sadismus: podívejte se na poddajnou nevinnost dětí v *Enfants dans la Fournaise* (obr. č. 15), na školáckou směšnost jejich šál, poslušně povytažených až k bradě, na sražené mléko pleti (očí, úst ve škraloupu), které Fellini asi převzal pro androgyna v *Satyrikonu*; i to, o čem mohl jedinečně mluvit Georges Bataille v tom textu Dokumentů, který pro mne lokalizuje jednu z možných oblastí tupého smyslu: ve Velkém palci královny (nevzpomínám si na přesný titul).

Vraťme se zpět (stačí-li tyto příklady navodit několik teoretičtějších poznámek). Tupý smysl není v jazyce (la langue) (ba ani v jazyce symbolů). Odložte ho, komunikace a význam zůstávají, obíhají, procházejí; bez něho mohu ještě mluvit a číst; ale tupý smysl není také v řeči (la parole); dost možná, že je jistá konstanta ejzenštejnského tupého smyslu, ale pak už to je tematická mluva, idiolekt, a tento idiolekt je prozatímni (stanovený jednoduše kritikem, který by psal knihu o S. M. E., neboť tupé smysly nejsou vůbec všude (signifikant je vzácná věc, figura budoucnosti), ale **někde**: u jiných filmových autorů (snad) v určitém způsobu čtení „života“ a tedy i „reálna“ (tímto slovem se zdá rozumí prostý protějšek k uváženému fiktivnu); na dokumentárním snímku z *Obyčejného fašismu* (obr. 16) čtu snadno vstřícný smysl, smysl fašismu (estetika a symbolika síly, teatrálního lovu), ale čtu i tupý dodatek: světlovlasou



a (ještě) strojenou naivnost mladého nosiče šípů, změkčilost jeho rukou a úst (nepopisují, nezmohu se na to, stanovím pouze místo), velké Goeringovy nehty, jeho okázalý prsten (ten je již na hranici vstřícného smyslu, stejně jako medová povrchnost imbecilního úsměvu muže v brýlích v pozadí: zřejmě nějaký „patolízal“). Jinak řečeno, tupý smysl není umístěn strukturálně, sémantolog nepřipustí jeho objektivní existenci (ale co to je objektivní četba?), a je-li mně zřejmý, je to možná **ještě** (na čas) týmž „odchýlením“, které **přivedlo** osamělého a nešťastného de Saussura k tomu, aby naslouchal v archaickém verši hlasu anagramu, hlasu enigmatickému, obsedantnímu a bez původu.

S toutéž nejistotou se přistupuje k **popisu** tupého smyslu (přijít s nějakou myšlenkou, odkud jde a kam odchází); tupý smysl je signifikant bez signifikátu: odtud nesnadnost pojmenovat ho; moje četba zůstává trčet mezi obrazem a jeho popisem, mezi definicí a odhadem. Tupý smysl nemůžeme popsat proto, že v opaku se vstřícným smyslem nic nepřepisuje: jak popsat to, co nic nezobrazuje? „Udělat“ ho slovy pikturním je zde nemožné. Důsledkem toho je, že když já nebo vy zůstaneme před těmito obrazy na úrovni článkované řeči – tzn. mého vlastního textu – nedostane se tupý smysl k tomu, aby existoval, aby vstoupil do metajazyka kritika. Tím se chce říci, že tupý smysl je vně (článkované) řeči, přitom ale uvnitř rozmlouvání. Neboť když se podíváte na ty obrázky, o nichž mluvím, tento smysl uvidíte; můžeme se o něm domluvit „přes rameno“ nebo „za zády“ článkované řeči: díky obrazu (je opravdu významově ustálený: k tomu se vrátíme) a ještě lépe – díky tomu, co je v obrazu skutečně obrazem (a čeho je popravdě hodně málo), se obejdeme beze slov a nepřestaneme si rozumět.

Tupý smysl, celkově vzato, znepokojuje, sterilizuje metajazyk (kritiku). Lze pro to uvést několik důvodů. Tupý smysl je zaprvé přetržitý, **lhostejný** k příběhu a k vstřícnému smyslu (jako významu příběhu); toto rozpojení účinkuje proti povaze referens nebo ho aspoň oddaluje (od „reálna“ jako přírody, realistické instance). Ejzenštejn by pravděpodobně přistoupil na tuto ne-shodnost, ne-patřičnost signifikátu, vždyť právě on nám říká o zvuku a barvě (viz Cahiers, č. 208): „Umění začíná ve chvíli, kdy zavrnutí boty dolehne na rozdílný vizuální záběr a vyvolá tak odpovídající asociace. Stejně je tomu u barvy: barva začíná tam, kde nekoresponduje s přirozeným zbarvením...“ A zadruhé, signifikant (třetí smysl) se nenaplnuje; je ve stavu permanentního vyprazdňování (lingvistický termín, který označuje prázdná slovesa, slovesa pro všechno, ve francouzštině sloveso *faire*); opačně by se také mohlo říci – a bylo by také úplně správné – že se tento signifikant nevyprazdňuje (nedokáže se vyprázdnit); udržuje se ve stavu trvalého rozvášnění; touha v něm nedospěje ke spazmu signifikátu, který obyčejně způsobí, že subjekt s rozkoší upadne znovu do poklidu pojmenovávání. Tupý smysl můžeme konečně vidět jako **důraz**, přímo formu vynořování, záhybu (ano i falešného záhybu), jimiž se vyznačuje těžký příkrov informací a významů. Kdyby mohl být popsán důraz (protiklad v termínech), bylo by to jako v japonském *haiku*: anaforické gesto bez významného obsahu, jakási jizva, z níž je vyškrtnut smysl (chuť na smysl); k obr. 5 tedy:

Roztažená ústa, zavřené šilhající oči,
Do čela stažený šátek,
Pláče.

Tento důraz (o jehož současně emfatické a eliptické povaze jsme mluvili) nejde ve směru smyslu (jako je tomu u hysterie), neteatralizuje (ejzenštejnský dekorativismus patří do jiné úrovně), nevyznačuje ani nějaké **jinde** smyslu (jiný obsah, přidaný ke vstřícnému smyslu), ale maří ho – podvrací ne obsah, ale celé fungování smyslu. Tupý smysl jako nová, vzácná praxe, provozovaná proti většinové praxi (praxi významu), se jeví fatálně jako přepych, výdaj beze směny; tento přepych nepatří **ještě** k politice dneška, přitom ale **již** k politice zítřka.

Zbývá říci něco o syntagmatické zodpovědnosti tohoto třetího smyslu: jaké místo má ve sledu děje, v logicko-časovém systému, bez něhož, jak se zdá, není pro „masu“ čtenářů a diváků možné, aby pochopila vyprávěný příběh? Je zřejmé, že tupý smysl je přímo proti vyprávění; je rozptýlený, převratitelný, zavěšený na své vlastní trvání a může (je-li sledován) být základem docela jiného členění, než je stříhová skladba záběrů, sekvencí a syntagmat (technických nebo narativních), členění neslýchaného, protilogického a přitom „pravdivého“. Představte si, že „nesledujete“ pletichy Jefrosini, ani postavu (jako diegetickou entitu nebo jako symbolickou figuru), ba ani tvář Zlé matky, ale jenom přivycpaný černý šátek na této hlavě, ošklivou a těžkou matnost: budete v jiné časovosti, ani diegetické, ani snové, na jiném filmu. Tupý smysl jako téma bez variace a bez rozvíjení, se může pohybovat jen tak, že se objevuje nebo mizí (vstřícný smysl je tematický: je téma Pohřbu); tato hra na přítomnost/nepřítomnost podrývá postavu, dělajíc z ní pouhé místo pro fazety rozložení, o němž mluví jinde i S. M. E.: „Charakteristické je, že různé pozice jednoho a téhož cara [...] jsou podávány bez přechodů z jedné pozice do druhé.“

Neboť v tom je všechno: lhostejnost nebo svoboda polohy dodatečného signifikantu vůči vyprávěnému příběhu dovoluje situovat dosti přesně historický, politický a teoretický úkol, splněný Ejzenštejnem. Příběh u něho není rozbit, právě naopak: je krásnější příběh než *Ivanův* nebo *Potěmkina*? Toto vysoké postavení příběhu je nutné, aby **byl slyšen** společností, která, nemohouc řešit historické protiklady bez dlouhého politického pochodu, si pomáhá, (provizorně?) mytickými (narativními) řešeními; **aktuální** problém není likvidovat vyprávění, ale podvracet ho; odpojit podvracení od destrukce, to by byl úkol dneška. Zdá se mi, že S. M. E. pracuje s tímto rozlišením; přítomnost třetího, dodatkového, tupého smyslu – třeba jen v několika obrazech, ale pak jako nepomíjející podpis, jako pečeť, která ručí za každé dílo, a za celé dílo –, tato přítomnost hluboce přestavuje teoretický smysl děje: příběh (diegése) už není jenom pevným systémem (tisíciletý narativní systém), ale také a protikladně prostým prostorem, polem pro setrvání a permutace; je tou konfigurací, tou scénou, jejíž falešná hranice násobí permutační hru signifikantu; je tou širokou trasou, která rozdílností nutí k **vertikální četbě** (Ejzenštejnův termín); je tím **nepravým** řádem, který dovoluje rozběhnout čistou sérii, aleatorickou kombinaci (náhoda je jen bezcenný, laciný signifikant) a dosáhnout strukturace, která **uniká z vnitřku**. Tak lze říci, že s S. M. E. je nutno převrátit klišé, které říká: čím je smysl gratuitnější, tím víc se jeví jako pouhý parazit na vyprávěném příběhu; je to právě naopak tento příběh, který se stává jaksi parametrickým k signifikantu, jehož je už jen polem přesunu, ustavující záporností nebo ještě – spolucestujícím.

Vzato celkově strukturuje třetí smysl film **jinak**, aniž by podvracel příběh (aspoň u S. M. E.); a tím se snad na jeho úrovni, a jenom na jeho úrovni, objeví konečně „filmové“. Filmové je ve filmu to, co se nedá popsat, je to zobrazení, které se nedá zobrazit. Filmové začíná teprve tam, kde přestává řeč a článkovaný metajazyk. Všechno, co se může říkat o *Ivanovi* nebo *Potěmkinovi*, může být řečeno o psaném textu (který by se jmenoval *Ivan Hrozný* nebo *Křižník Potěmkin*) kromě toho, co je tupým smyslem; v Jefrosině mohu vše komentovat, kromě tupé kvality její tváře: filmové je tedy přesně tam, v tom bodě, kde je článkovaná řeč už jen přibližná a kde začíná jiná řeč (jejíž „vědou“ tedy nebude moci být lingvistika, ačkoliv byla vypuštěna jako nosná raketa). Třetí smysl, který lze teoreticky situovat, ale nikoliv popsat, se pak ukazuje jako **přechod** od řeči k signifikanci a jako zakladatelský akt filmového. Nelze se divit, že „filmové“ (přes nespočítatelné množství filmů ve světě), přinucené vynořit se vně civilizace signifikátů, je ještě vzácné (několik záblesků u S. M. E; možná jinde?) do té míry, že by se mohlo tvrdit, že film, ba ani jako text, ještě neexistuje: je jenom „nafilmované“, tzn. řeč, vyprávěná událost, básně, které jsou někdy docela „moderní“, „přeložené“ do „obrazů“ zvaných „oživené“; není také divu, že se filmové mohlo zpozorovat, až když se prošlo analyticky „esenciálním“, „hloubkou“, „složitostí“ kinematografického díla – všemi bohatostmi, které jsou jen bohatostmi článkované řeči, ze které dílo sestavujeme a doufáme ho z toho dohotovit. Ale filmové je rozdílné od filmu: filmové je tak daleko od filmu jako románové od románu (mohu psát románově, aniž bych někdy napsal romány).

Fotogram

Proto nemůže být filmové do jisté míry (která je mírou našeho teoretického tápání), a to velmi paradoxně, zachyceno ve filmu „v situaci“, „v pohybu“, „v přirození“, ale opět jenom ve velkém artefaktu, kterým je fotogram. Již dlouho jsem znepokojován tímto fenoménem: zajímat se a dokonce se zahledět na fotografie filmu (u vstupů do kin, v Cahiers) a přechodem do kina z těchto fotografií všechno ztratit (nejen upoutání, ale vzpomínku na sám obraz) – mutace, která může dosáhnout úplného převrácení hodnot. Připisoval jsem nejprve tuto zálibu ve fotogramech své kinematografické nekulturnosti, své odolnosti vůči filmu; myslel jsem, že jsem jako ty děti, které dávají přednost „ilustraci“ před textem, nebo jako ti zákazníci, kteří se nemohou domoci vlastnictví (příliš drahých) předmětů a spokojí se tím, že si s potěšením prohlíží výběr vzorků nebo katalog obchodního domu. Tento výklad jen reprodukuje běžné mínění o fotogramu: vedlejší výrobek, vzdálený filmu, vzorek, prostředek k získání zákazníků, pornografický výtah, a vzato technicky, redukce díla znehybněním toho, co se považuje za posvátnou esenci kinematografie: pohyb obrazu.

Není-li přitom vlastní filmové (filmové budoucno) v pohybu, ale ve třetím, neartikulovaném smyslu, který na sebe nemůže vzít ani prostá fotografie, ani figurativní malířství, protože jim chybí diegetický horizont a možnost konfigurace, o níž jsme mluvili³⁾, pak „pohyb“, z něhož se dělá esence filmu, není nijak oživením, tokem, pohyblivostí, „životem“, kopií, ale pouhou armaturou permutačního rozvinutí, a je nezbytná teorie fotogramu, jejíž možné průhledy je před zakončením třeba naznačit.

Fotogram nám přináší **vnitřek** fragmentu; měli bychom zde převzít, trochu je přesunující, formulace S. M. E., když ohlašuje nové možnosti audiovizuální skladby (Cahiers, č. 218): „...základní těžiště [...] se přenáší **do vnitřku** fragmentu, do prvků obsažených v samotném obrazu. Těžištěm není už prvek »mezi záběry« – šok, ale prvek »v záběru« – zdůraznění ve vnitřku fragmentu.“ Ve fotogramu není bezpochyby žádná audiovizuální skladba; ale formule S. M. E. je obecná do té míry, do níž zakládá právo syntagmatického rozpojení obrazů a žádá **vertikální** četbu (opět termín S. M. E.), rozčlenění. Fotogram není nadto vzorkem (pojem, který by předpokládal, aby prvky filmu měly statistickou, homogenní povahu), ale citací (víme, jak nyní vzrůstá důležitost tohoto pojmu v teorii textu): je současně parodující a rozsévající; není špetkou odebranou chemicky ze substance filmu, ale spíše stopou vyšší **distribuce** rysů, jejichž by prožitý, dokončený, oživený film byl koneckonců jen jedním textem mezi ostatními. Fotogram je tedy fragmentem druhého textu, **jehož bytí nepřesahuje nikdy fragment**; film a fotogram se znovuocitají ve stavu palimpsestu, aniž lze říci, že jeden je **nad** druhým, nebo že jeden je **výtažkem** druhého.

3) Jsou jiná „umění“, která kombinují fotogram (nebo aspoň kresbu) s příběhem, diegézí: je to fotoromán a comics. Jsem přesvědčen, že tato „umění“, zrozená v podsvětí velké kultury, mají teoretickou kvalifikaci a přivádějí na scénu nový signifikant (přidružený k tupému smyslu); už je to uznáno u comicsu; pokud jde o mne, pociťuji před některými fotoromány lehké trauma signifikance: „jejich hloupost mě dojíhá“ (to by mohlo být definicí tupého smyslu); jako by v těchto směšných, vulgárních, hloupých, dialogických formách **spotřební** subkultury byla pravda budoucnosti (nebo velmi dávné minulosti). Možná, že přijde autonomní „umění“ („text“), umění **piktogramu** (obrázky s „dějem“, tupého smyslu, vložené do diegetického prostoru); toto umění se projevuje historicky a kulturně velmi různorodými výtvy: etnografickými piktogramy, malovanými okny, Carpacciiovou Legendou svaté Voršily, pouťovými obrázky, fotoromány, comicsy. Inovací představovanou fotogramem (ve srovnání s jinými piktogramy) je, že filmové (které ustavuje) je **zdvojeno** jiným textem, filmem.

Fotogram konečně odstraňuje nátlak filmového času; tento nátlak je silný, je opět překážkou toho, co by se mohlo nazvat narozením filmu v dospělosti (technicky, někdy i esteticky zrozený film, se musí narodit ještě teoreticky). Pro psané texty, pokud nejsou příliš konvenční, vsazené hluboce do logicko-časového řádu, je čas četby svobodný; pro film nikoliv, neboť obraz nemůže jít ani rychleji ani pomaleji, ledaže by ztratil svou filmovou podobu.

Fotogram tím, že nastoluje současně okamžitou i vertikální četbu, se vysmívá logickému času, který je operativním časem; učí odpojovat technický nátlak („natáčení“) od vlastního filmového, které je „nepopsatelným“ smyslem. Snad je to **tento jiný text** (zde fotogramatický), jehož četbu vyžadoval S. M. E., když říkal, že film nesmí být pouze viděn a poslouchán, ale že je ho třeba **prozkoumávat** a propůjčovat mu pozorně sluch (viz Cahiers, č. 218). Tento poslech a pohled nepostuluje zřejmě pouhé použití ducha (tedy banální požadavek, zbožné přání), ale spíše opravdovou mutaci četby a jejího předmětu, textu nebo filmu: velký problém naší doby.

Přeložil Přemysl Maydl

Přeloženo z francouzského originálu: Roland Barthes, *Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein*. „Cahiers du cinéma“ červenec 1970, č. 222, s. 12 – 19.

Poznámka

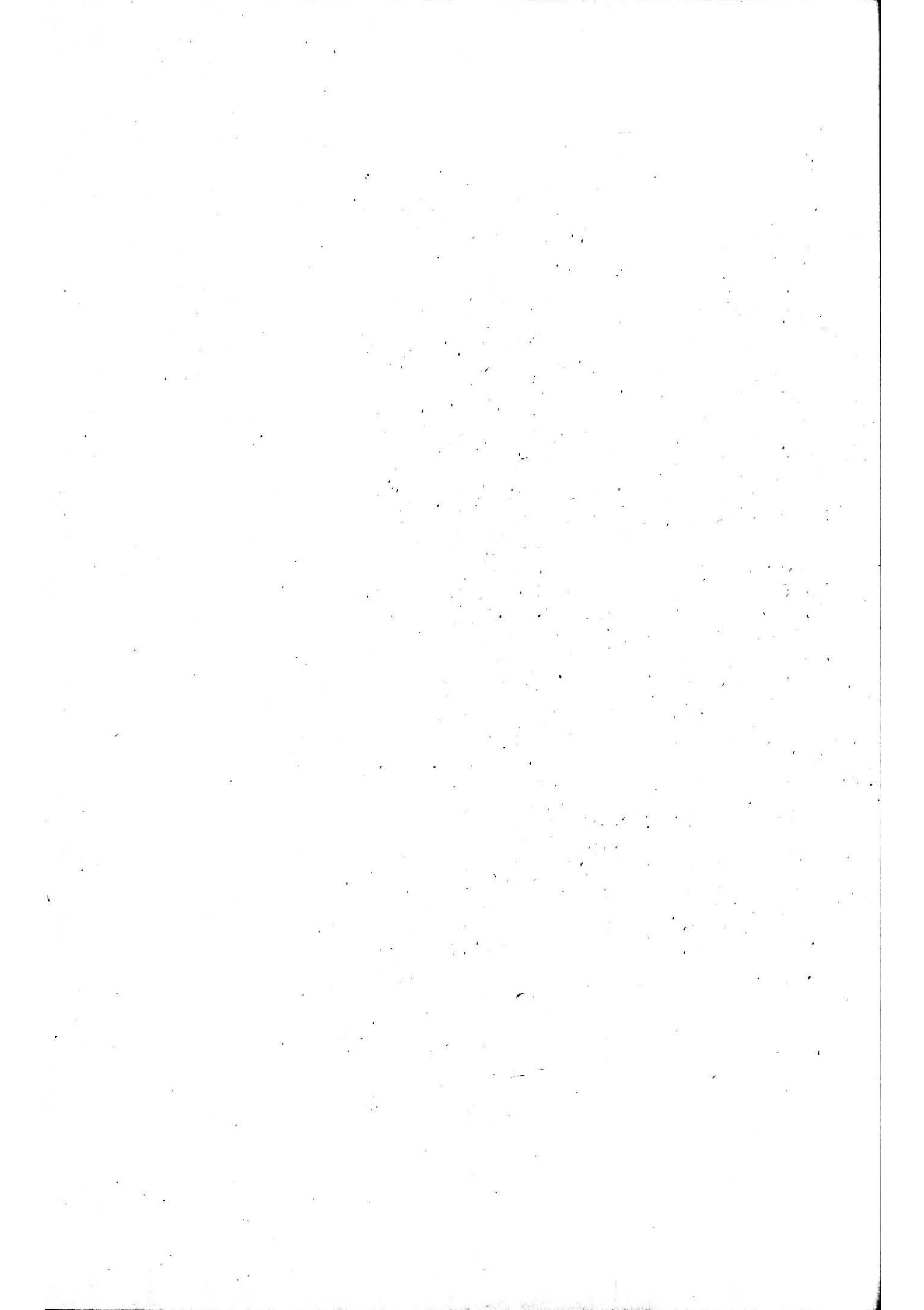
Při překladu bylo přihlédnuto k srovnávacímu a kritickému textu Mojmiry Grygara „*Tupý smysl*“ a „*nezáměrnost*“. *Poznámky k sémiotice R. Barthesa a J. Mukařovského* („Estetika“ 28, 1991, č. 4, s. 204 – 218). Autorův doplňující a polemizující komentář k problematice „třetího smyslu“ doprovází hutný výklad principů Pražské školy a strukturní sémantiky básnického slova Jurije Tyňanova. Grygarovým východiskem je pochopitelně průkopnický článek Jana Mukařovského *Záměrnost a nezáměrnost v umění* z roku 1943.

Při překladu Barthesova termínu „le sens obvie“ pro Iluminaci jsme před „zřejmým smyslem“ dali přednost „vstřícnému smyslu“. Tuto volbu podporuje i latinský základ slova.

P. M.

Citované filmy:

Ivan Hrozný (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944 – 1945), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Poťomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Obyčejný fašismus* (Obyknoennyj fašizm; Michail Romm, 1965), *Satyricon* (Fellini – Satyricon; Federico Fellini, 1969).



Články

POLITIKA A „POHYBLIVÉ OBRÁZKY“

*Spor o dovoz amerických filmů do Československa
po druhé světové válce*

Petr Mareš

Pánové, kteří se v květnu 1945 dravě chopili vlády nad československou kinematografií, nikterak nepochybovali o tom, že získali pod svou kontrolu politicky velice účinný a významný nástroj a že politická hlediska budou také důležitým a v některých případech dokonce určujícím faktorem při rozhodování o jeho dalších osudech. Pro záležitosti mezinárodních kontaktů našeho filmu, především pro oblast filmového importu a exportu, byla tato určující role politiky od samého počátku považována za zcela samozřejmou. V průběhu diskusí o návrhu presidentského dekretu o zestátnění kinematografie svedli noví kapitáni našeho filmového průmyslu boj za to, aby i vývoz a dovoz byl považován za součást zestátněvaného „filmového a kinematografického podnikání“, aby si i nad ním udrželi výsadní kontrolu¹⁾. Zodpovědnost za tuto oblast připadla již při květnovém rozdělování úřadů Jindřichu Elblovi. Ten také vypracoval k této otázce zvláštní memorandum, ve kterém jasně formuloval hlediska, kterými by se měla naše kinematografie řídit. V první řadě šlo o „potřebu a orientaci zahraniční politiky státu“ následně pak o „potřebu a orientaci filmového hospodářství“. Z ohledu na zahraničněpolitické požadavky Elbl usoudil, že export a import „náleží zřejmě do kompetence ministerstva informací“. Potřebami filmového hospodářství rozuměl takovou dovozní strategii, díky které naše filmová výroba nebude „ani přímo, ani nepřímo tísněna přítomností cizího filmu v čsl. kinech“²⁾.

Jak známo, znárodňovací dekret³⁾ skutečně přisoudil kontrolu nad veškerým filmovým exportem a importem státu a následně pak komunisty ovládanému ministerstvu informací. Jako zmocněnec ministra pro tuto oblast dostal Elbl příležitost řídit se podle zásad, které stanovil. Především v průběhu prvních poválečných měsíců se mu to dařilo pouze zčásti. Hledisko „orientace zahraniční politiky státu“ totiž v této době téměř zcela zastínilo hledisko „potřeb filmového hospodářství“. Je při tom třeba zdůraznit, že zahraničněpolitickou orientaci Československa chápal Elbl velice jednoznačně. Dokládají to jasně smlouvy, které v průběhu června a července podepsal se

-
- 1) Touto otázkou se zabývala např. schůze zmocněnců 25. 7. 1945 za přítomnosti šéfa V. odboru ministerstva informací, pod který spadal film, Vítězslava Nezvala. Národní filmový archiv (NFA), fond Ústřední ředitelství Čs. filmu (ÚŘ ČSF), sig. 1946/1.
 - 2) Elbl vypracoval své memorandum na Nezvalovu žádost jako shrnutí názorů, ke kterým dospěla citovaná schůze zmocněnců. Memorandum o dovozu a vývozu filmů. NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovoz amerických filmů (nezprac.).
 - 3) Dekret presidenta republiky č. 50 (č. 24, 1945 Sb.) ze dne 11. 8. 1945, § 1, odst. 2.

sovětskou monopolní exportní společností Sojuzintorgkino. Sovětskému filmu se těmito smlouvami garantovalo 60% promítacího času ve všech kinech na území republiky.⁴⁾ S revolučními představami o poválečné československé zahraniční politice souvisel také postoj šéfů naší kinematografie k filmovému průmyslu americkému. Z úst Elblůvých i jeho kolegů zazněla v průběhu léta 1945 řada výroků, svědčících o tom, že přísun amerických filmů do československých kin měl podle jejich plánů podléhat velice přísným omezením. Nevylučovala se ani možnost **úplného přerušení kontaktů se zámořskou kinematografií**.⁵⁾ V červnu 1945, v souvislosti s jednáními o obnovu právního rámce pro rozvoj československo-amerických obchodních styků, nabídla americká strana *de facto* považovat smlouvu o filmovém obchodu, uzavřenou mezi oběma státy v květnu 1938, i nadále za platnou.⁶⁾ Dovoz a vývoz filmů by se tak vyhnul složitým jednáním, která provázela obnovení obecné obchodní dohody, a stal by se prvou oblastí vzájemného obchodu, která by byla zcela normalizována. Československá strana však po tříměsíčních diskusích tuto nabídku odmítla, přičemž se ministerstvo zahraničí při svém rozhodnutí opřelo kromě jiného o názor expertů ministerstva informací.⁷⁾ Ti také postoj ZAMINI s nezakrývanou úlevou přivítali⁸⁾ a to přesto, že předválečnou smlouvu považovali za úspěch tehdejší naší filmové diplomacie.⁹⁾ V jejich reakci se jistě odrážela i jednoduchá a ve své podstatě apolitická snaha o úplnou likvidaci nejsilnějšího konkurenta na domácím filmovém trhu¹⁰⁾, jen těžko by však mohli formulovat své názory s takovou razancí, kdyby nebyli přesvědčeni, že jsou v plném souladu s oficiální politikou, při nejmenším na úrovni jejich ministerstva. Odmítnutí nabídky Státního departmentu z června 1945 mělo dalekosáhlé důsledky. Američtí výrobci filmů totiž považovali smlouvu z roku 1938 za **nevýhodnou** a již

-
- 4) Blíže k tomu viz: Petr Mareš, *Všemi prostředky hájená kinematografie*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 2, s. 79 – 81. Je třeba zde připomenout, že tyto smlouvy se netýkaly pouze dovozu sovětských filmů. Kromě jiného se jimi sovětské straně zaručoval přednostní pronájem našich ateliérů, a to v takovém rozsahu, že pokud by byla smlouva sovětskou stranou naplněna, nezbyl by zde nejen žádný prostor pro pronájem komukoli jinému, ale limitována by byla i domácí produkce. K tomu viz např. záznam ze schůze zmocněnců 31. 7. 1945 („Feix: ...Studia, která nám zůstala po smlouvě se Sověty, reprezentují výrobu 15 filmů ročně...“). NFA, fond ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.
- 5) Blíže k tomu viz: P. Mareš, c. d., s. 80 – 81.
- 6) Státní department československému velvyslanectví ve Washingtonu, Aide-Mémoire, 29. 6. 1945. National Archives, Washington, DC (NA), Record Group 59 (RG 59), 611.60F31/6-2945.
- 7) ZAMINI velvyslanectví USA v Praze, Aide-Mémoire, 13. 9. 1945. Tamtéž, 611.60F31/9-1445.
- 8) Schůze zmocněnců 8. 8. 1945. NFA, fond ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.
- 9) „Už v dobách první republiky jsme spolu s interesovanými ústředními státními orgány [...] všemožně usilovali, aby dovoz a vývoz filmů byl podřízen [...] specifickým potřebám čl. filmovnictví, což se nám do značné míry v letech 1934 – 1938 podařilo. Donutili jsme v r. 1935 např. i Spojené státy, aby film vyňaly z celkového jednání o obchodní smlouvu s ČSR, vyslali do Prahy zvláštní delegaci a na místě sjednali dohodu o dovozu filmů, která se nestala součástí obchodní smlouvy.“ Memorandum o dovozu a vývozu filmů. NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovoz amerických filmů (nezprac.)
- 10) Tuto motivaci v rozhovorech s autorem neustále zdůrazňoval Elmar Klos, ve zkoumaném období tajemník České filmové společnosti a účastník většiny schůzí zmocněnců. Vyhrčená politická argumentace byla podle něj zaměřena **výhradně** směrem k ministerstvu informací, přesněji k samotnému ministru Kopeckému. Při vší úctě ke Klosově paměti se mi toto vysvětlení zdá nepřijatelné, neboť revoluční argumentace typu „jsme orientováni na východ a ne na západ“ (Elbl na schůzi zmocněnců 12. 7. 1945, NFA, fond ÚŘ ČSF, sig. 1946/1) se opakovaně ozývala v okamžicích, kdy nebylo nejmenšího důvodu se přetvařovat, jako argument v diskusích **uvnitř kruhu filmových odborníků**.

ILUMINACE

Petr Mareš: Politika a „pohyblivé obrázky“



Z titulní strany Kulturní politiky 26. července 1946

v průběhu války jasně naznačovali, že chtějí usilovat o její revizi.¹¹⁾ Postoj československých orgánů jim prosazování tohoto záměru pouze usnadnil. Od chvíle, kdy vešel ve známost obsah Benešova znárodňovacího dekretu, chápaného v USA především jako vytvoření státního **monopolu**, začali i američtí filmoví bossové uvažovat o tom, zda se jejich filmy vůbec na plátnech československých kin objeví.¹²⁾ Když pak do Spojených států pronikly v průběhu srpna informace o obsahu smluv se Sojuzintorgkinem,

11) „While the accord reached at that time was undoubtedly as satisfactory as the circumstances permitted, it was, so to speak, concluded under duress. ... We feel, therefore, that the Czechoslovak authorities will wish to correct an obviously inequitable situation with respect to American Films as soon as they are in position to do so.“ Motion Picture Producers & Distributors of America, Inc. de Wolfovi, New York 24. 8. 1944. NA, RG 59, 860F.4061 Motion Pictures/8-2444. Stojí mišlím za to upozornit, že americké filmové společnosti argumentovaly v tomto případě s použitím doslovné citace argumentu naší exilové vlády proti platnosti mnichovské dohody – totiž že byla podepsána pod nezákonnou hrozbou násilí. Autoři dopisu zde odkazují na hrozbu, implicitně obsaženou v postojích české strany v průběhu jednání na konci třicátých let, že nepřistoupí-li Američané na tehdejší smlouvu, ovládnou český filmový trh Němci.

12) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 22. 8. 1945, č. 152. Tamtéž, 860F.4061 MP/8-1545.

v Československu ministerstvem informací pečlivě utajované, jejich postoj ke spolupráci se znárodněnou kinematografií se z velmi zdrženlivého stal odmítavým.¹³⁾ Výsledkem krize ve vztazích mezi vedením zestátněné kinematografie a americkými filmovými společnostmi bylo i červencové skandální stažení filmu *Věčná Eva* z projekce v kině Lucerna.¹⁴⁾

Na rozdíl od Československa nepromlouvala v USA ústy lidí, rozhodujících o filmovém obchodu, oficiální politika. V plánech Státního departmentu stálo Československo na konci války poměrně vysoko na žebříčku států, jejichž přízeň bylo třeba si pěstovat. Úřad pro válečné informace (OWI), založený Rooseveltem v roce 1942 jako hlavní nástroj protinacistické propagandy, připravil již na podzim 1944 materiál, analyzující cesty, kterými mohla americká politika ovlivnit poválečný vývoj v ČSR. K vytvoření předpokladů pro úspěšnou obnovu demokratického systému bylo podle tohoto materiálu kromě jiného třeba zajistit, aby se Čechoslováci necítili intelektuálně a kulturně izolováni od centra světové demokracie, tedy Spojených států. OWI doporučoval nasadit za tímto účelem všechna média, rozhlas, knihy, výstavy a – filmy.¹⁵⁾

Zdá se, že názor OWI byl v příslušných odděleních Státního departmentu přijat. Alespoň diplomaté, vyslaní bezprostředně po skončení války do Prahy, se skutečně snažili postupovat v duchu citovaného dokumentu. Alfred Klieforth, který řídil činnost amerického zastupitelství před příjezdem velvyslance Steinhardta, psal na počátku června 1945 z Prahy do Washingtonu: „Je možné využít upřímné touhy lidí v Čechách poznat cíle a ideály Spojených států a úsilí, které vyvinuly za války, prostřednictvím různých prostředků, jako je film, přednášky nebo literatura. ... naléhám na to, aby se to udělalo rychle.“¹⁶⁾

Pozornost, věnovaná americkým velvyslanectvím otázkám propagandy, masmédií a speciálně filmu, vzrostla ještě poté, co se svého úřadu v červenci 1945 chopil velvyslanec Laurence A. Steinhardt. Třiapadesátiletý úspěšný newyorský podnikatel, který v předcházejících dvanácti letech stál v čele amerických diplomatických misí v Peru, SSSR a Turecku, považoval od svého nástupu za jeden ze svých hlavních úkolů vytvářet protiváhu sovětského vlivu v Československu. V plné míře prosazoval tento princip i na poli hraného filmu. Již v srpnu začal naléhat na Státní department, aby přesvědčil americké výrobce, že je třeba nalézt cestu do československých kin. Vědom si nechuti amerických společností vůči státnímu monopolu, pokoušel se při tom nalézt argumenty, kterými by této nechuti využil. „Tím, že se obnoví distribuce amerických filmů nabídne se platforma pro srovnání s ruskými filmy, které se zde promítají. Na jeho základě může vzniknout tlak veřejnosti, vedoucí ke změně znění [znárodnovacího] dekretu,“ psal ve své depeši z 15. srpna.¹⁷⁾

13) Milliken de Wolfovi, Washington, 30. 8. 1945. Tamtéž, 860F.4061 MP/8-3045. Zprávu o obsahu smluv přinesl 1. září i americký časopis *International Variety*, na což se zděšením upozorňoval a vysvětlení se dožadoval čsl. konzulát v New Yorku. Státní ústřední archiv (SÚA), fond Ministerstvo informací (MI), i. č. 559, k. 234.

14) Film *Věčná Eva* (*It Started with Eve*; Henry Koster, 1941), uváděný jako film darovaný vládou USA, byl promítán od 13. 7. 1945 a ztažen na počátku třetího týdne promítání. Velvyslanectví USA uvedlo, že podle sdělení výrobce byl film darován omylem a výrobce požádal zastupitelství o jeho ztažení.

15) Long-Range Policy Guidance for Czechoslovakia, OWI Overseas Operations Branch, 28. 10. 1944. Cit. dle: Mark S. Steinitz *The U. S. Propaganda Effort in Czechoslovakia, 1945 – 48*. „Diplomatic History“, Vol. 6, No. 4 (Fall 1982), s. 362.

16) Klieforth Byrnesovi, Praha, 8. 6. 1945, č. 8. NA, RG 59, 860F.01/6-845.

17) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 15. 8. 1945, č. 219. Tamtéž, 860F.4061 MP/8-1545.

Také Steinhardtovy výzvy našly ve Státním departmentu příznivou odezvu a oddělení telekomunikací, které bylo v této době zodpovědné vedle pošty, telegrafu a rozhlasu také za formulaci politiky v oblasti filmu, vstoupilo do jednání se zástupci filmových výrobců. Nedosáhlo však žádného úspěchu. Státní tajemník James Byrnes o tom Steinhardtovi na konci srpna napsal: „Department v zásadě souhlasí s vaším telegramem z 15. srpna, týkajícím se promítání amerických filmů, ale otázku promítání komerčních filmů musí v konečné instanci rozhodnout jejich výrobci.“¹⁸⁾ Šéf oddělení telekomunikací Francis Colt de Wolf v této souvislosti shrnul hlavní příčiny neochoty amerických výrobců ke spolupráci. V první řadě to byla otázka státního monopolu, který se zaváděl ve všech státech východní Evropy a dokonce i v některých zemích na západě. Americké společnosti považovaly takový postup za porušování zásad svobodného podnikání. V konkrétním případě Československa přistupoval k této námitce, jak již bylo řečeno, problém diskriminačních smluv s SSSR, ohrožujících budoucí obchodní spolupráci obou zemí jako celek¹⁹⁾, a odmítnutí obnovit smlouvu z roku 1938.²⁰⁾ Úvodní ofenzíva nového velvyslance na poli filmového obchodu nedosáhla tedy téměř ničeho. Namísto propagace amerických filmů musel naopak jeho úřad v následujících měsících vynaložit značné úsilí, aby zabránil jejich neoprávněnému promítání. S pečlivostí seriózního obchodníka, kterým také byl, shromažďoval Steinhardt podle pokynů Státního departmentu²¹⁾ informace o amerických filmech, které zůstaly na našem území z doby před březnem 1939. Navzdory ujištění ZAMINI, že žádné takové filmy již u nás nejsou, shromáždilo jich velvyslanectví v průběhu zimy 1945 – 1946 celou řadu, přičemž není bez zajímavosti, že o některých z nich jejich výrobci vůbec netušili, že byly někdy do Československa prodány.²²⁾

Laurence Steinhardt však neměl ve zvyku vzdávat se snadno a filmové společnosti nebyly zcela hluché k jeho argumentům. Jejich reprezentanti byli ochotni přistoupit na kompromis, který by vyhověl velvyslancovu volání po přítomnosti amerických filmů v českých kinech a zároveň nevázal společnosti k definitivní dohodě se zestátněnou kinematografií. Uvědomovali si význam československého trhu a nechťeli s ním ztratit zcela kontakt. Opakovaná ujištění o tom, že nebudou za žádných okolností jednat se státním monopolem, není možné chápat doslovně. I když odmítali konkrétní nabídky přicházející z Prahy, naznačovali přitom neoficiálními kanály našim zmocněncům, že

18) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 31. 8. 1945, č. 184. Tamtéž, 860F.4061 Motion Pictures/8-1745.

19) Tyto smlouvy byly totiž v rozporu se zásadami doložky nejvyšších výhod, o jejímž vzájemném udělení byli Američané v létě 1945 ochotni jednat. Srov. návrh nóty, přiložený k aide-mémoire z 29. 6. 1945. Tamtéž, 611.60F31/6-2945.

20) De Wolf Dubrowovi, Office Memo, Washington, 18. 9. 1945. Tamtéž, 860F.4061 MP/9-1845.

21) V září 1945 rozeslal Státní department svým misím oběžník, ve kterém stanovil podmínky, za kterých je možné promítat americké filmy, a pověřil své diplomaty, aby plnění těchto podmínek sledovali. Československá znárodněná distribuce, ani žádná z bývalých distribučních společností na našem území tyto podmínky nesplňovala. Tamtéž, 840.4061 MP/9-2445.

22) Šlo např. o film *Love Affair* společnosti RKO, který chtěl bývalý zástupce této společnosti v ČSR Renée Moláček v listopadu 1945 promítnout v americkém klubu v Praze („...the film LOVE AFFAIR was never sold to any distributor in Czechoslovakia nor did RKO Radio send the picture into that territory.“ Byrnes Steinhardtovi, Washington, 7. 1. 1946. Tamtéž, 860F.4061 MP/1-746). Poměrně obsáhlá korespondence, kterou v této poněkud absurdní záležitosti vedly americké velvyslanectví, ZAMINI a ministerstvo informací je uložena v: SÚA, MI, k. 233, i. č. 559.

ILUMINACE

Petr Mareš: Politika a „pohyblivé obrázky“



*Americký velvyslanec Laurence A. Steinhardt při příletu do Prahy
v předvečer komunistického převratu – 19. února 1948*

nepřestávají o případné dohodě uvažovat.²³⁾ Vzhledem k tomu, že způsob, jakým se vypořádají s československým státním monopolem, byl považován za precedentní pro vztahy s ostatními evropskými zeměmi, v nichž v řadě případů naráželi američtí filmoví vývozci na stejné problémy jako u nás²⁴⁾, však bylo jasné, že to bude muset být dohoda podle amerických představ.

Prostor pro kompromisní kroky byl poměrně záhy nalezen v návaznosti na dohody a úmluvy, uzavřené v průběhu války mezi československou exilovou vládou a OWI. Úřad pro válečné informace připravil totiž již v této době ve spolupráci se špičkovými filmovými společnostmi pro osvobozené evropské země balík kvalitních hraných filmů, opatřených titulky v příslušném jazyce. Také pro Československo bylo takto připraveno okolo 40 filmů.²⁵⁾ Smlouva o spolupráci OWI s československou vládou, podepsaná

23) „Od Američanů jsme dostali nepřímo zprávu, že odmítají zásadně naši nabídku na 50/50, že však uvažují o možnosti zřídit korporaci, která by zastupovala všechny výrobce. Prý by jim stačilo, kdybychom odebrali 100 – 120 filmů ročně.“ Elbl na schůzi zmocněnců, 28. 8. 1945. NFA, fond ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.

24) „The companies are unanimously unwilling to enter into commercial relations with Czechoslovak Government monopoly not only because of the details of monopolistic plan, but because they feel such dealings would prejudice their position in other European countries.“ Acheson Steinhardtovi, Washington, 21. 9. 1945, č. A-84. NA, RG 59, 860F.4061 MP/8-1545. V Evropě se vedle Československa americké filmy nedistribuovaly také v Holandsku, Jugoslávii, Polsku, a Sovětském svazu a u bývalých satelitů nacistického Německa s výjimkou Itálie.

25) O této skutečnosti informoval Elbl již 3. 8. 1945 na schůzi zmocněnců. NFA, fond ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.

v Londýně 10. října 1944 stanovila, že „po návratu československé vlády do Československa a po ustavení americké mise v této zemi **může** OWI [...] učiniti opatření pro distribuci svých filmů v Československu obchodními nebo jinými kruhy [podtrhl – P. M.]“.²⁶⁾ Právníci ve filmařských službách se nyní rozhodli využít OWI jako takového přechodného prostředníka i pro období po válce. „Americké filmové společnosti [...] vřele oceňují váš zájem o uvedení amerických filmů na československá plátna,“ psal v září 1945 státní podtajemník Dean Acheson Steinhardtovi, „a doufají, že 40 filmů, speciálně připravených pro OWI, by mohlo být prostřednictvím OWI v Československu distribuováno, zatímco by diskuse o konečné formulaci filmové politiky v této zemi pokračovala.“²⁷⁾

Snaha použít služeb federální agentury tam, kde jednání soukromých společností naráželo na nepřekonatelné obtíže, byla v souladu s tehdejší oficiální americkou politikou. 31. srpna 1945 prezident Truman zrušil OWI a na jejím místě ustavil novou Informační službu Spojených států (USIS), která měla v mírových podmínkách pokračovat v aktivitách OWI.²⁸⁾ V prohlášení, vydaném při této příležitosti, zdůraznil, že nová agentura bude v zahraničí pomáhat soukromému podnikání v takových oblastech, jako je zpravodajství, komunikace a film.²⁹⁾ V prosinci rozpracoval Carl E. Milliken, tajemník mocné Asociace filmových výrobců (MPPA), sdružující největší americké filmové společnosti, prezidentovo prohlášení pro československé podmínky. MPPA byla ochotna vyslat do Prahy svého agenta, pokud možno Čecha, který by ve spolupráci s USIS vedl jednání o uvolnění čtyřiceti za války připravených filmů do distribuce. Dodávky filmů by prováděla USIS. Ani agent společností, ani USIS však neměli s československou stranou podepisovat žádné smlouvy. Milliken ve svém návrhu uvedl i jméno případného agenta MPPA. Byl jím Ludvík (Louis) Kantůrek.³⁰⁾

V postupu amerických společností se, jak vidět, na konci roku 1945 objevil nový prvek. Jednání s reprezentanty znárodněné československé kinematografie mělo být nadále vedeno ve dvou ne zcela se překrývajících rovinách. Ve věci filmů, připravených původně pro OWI byli zjevně výrobci ochotni dospět poměrně rychle k dohodě. Otázka obecné dohody o dovozu amerických filmů do Československa zůstávala i nadále zcela otevřena a uvažovalo se o ní ve značně delší perspektivě. Ke změně došlo v průběhu podzimu 1945 i v postojích našich filmových šéfů. Revoluční nadšení a především nekritická důvěra k východnímu spojenci vzaly rychle za své ve chvíli, kdy se od podpisů smluv přešlo k jejich naplňování. Ukázalo se, že Sověti nejen nedokáží převzít nabízenou úlohu hegemonu našeho filmového trhu, ale nejsou schopni dodat ani tolik filmů, aby pokryli minimální potřebu provozu našich kin. Již na konci srpna vyzýval Emil Sirotek, pověřený správou státních kin, na schůzi filmových zmocněnců k urychleném sjednání dalších dohod o dovozu filmů: „...jinak nebudeme mít co hrát,“ volal zoufale.³¹⁾ Když se pak v říjnu téhož roku vrátil Jindřich Elbl

26) Smlouva o dodávkách propagačních filmů USA do Československa. SÚA, MI, k. 234, i. č. 559.

27) Acheson Steinhardtovi, Washington, 21. 9. 1945, č. A-84. NA, RG 59, 860F.4061 MP/8-1545.

28) Executive Order 9608 z 31. 8. 1945.

29) Statement by the President Upon Signing Order Concerning Government Information Programs. Cit. dle: *Public Papers of the Presidents of the United States. Harry S. Truman. 1945.* Washington, DC 1961, s. 252 – 253.

30) O Millikenově návrhu informoval Steinhardt obratem Acheson. Viz Acheson Steinhardtovi, Washington, 22. 12. 1945, č. 487. NA, RG 59, 860F.4061 MP/12-2245.

31) Schůze zmocněnců, 28. 8. 1945. NFA, fond ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.

z jednání v Paříži a Londýně a informoval své kolegy o tom, že se mu podařilo získat francouzské a anglické filmy, byla jeho zpráva „...přijata s radostným souhlasem všech přítomných, jejichž jménem poděkoval Sirotek Elblovi za tak krásné výsledky“.³²⁾

„Jasná orientace na východ“ se tedy z naší filmové dovozní politiky rychle vytratila. Udržitelný nebyl nadále ani postoj „s Amerikou přerušíme patrně všechny styky“.³³⁾ Ukazovalo se totiž stále zřetelněji, že nehledě na dosavadní diplomatické úspěchy pověřence Elbla je bez amerického filmu prostě nemožné uspokojit kvantitativní požadavky našich kin. Poválečná evropská produkce na to nestačila.³⁴⁾ Nepřekvapí proto, že již v srpnu 1945 nabízel Elbl MPPA dohodu o dovozu amerických filmů do Československa, tehdy ještě, zdá se, neoficiálními kanály, a v říjnu téhož roku ji oficiálně opakoval prostřednictvím našeho zastupitelství ve Washingtonu.³⁵⁾ V obou případech šlo sice o návrhy, u kterých bylo předem jasné, že budou pro Američany z čistě obchodního hlediska nepřijatelné³⁶⁾, nicméně oproti ještě nedávno demonstrovaným postojům to byl zřejmý pokrok. Stejně jako americká strana považovali i naši filmoví vyjednávači zatím celkovou dohodu za vzdálenou perspektivu. Stejně jako Američané i oni začali v této době hledat nějaké rychlé prozatímní řešení, které by přivedlo americké filmy na plátna našich kin. Domníval-li se velvyslanec Steinhardt, že ukázka kvality amerického filmu může donutit československý filmový monopol k tomu, aby poněkud uvolnil svou totální kontrolu filmového podnikání, pak zmocněnci počítali s tím, že dokáží-li dovést do Československa nějaké americké filmy navzdory odporu mocné MPPA, donutí to velké americké společnosti, aby poněkud uvolnily svůj totální bojkot znárodněné kinematografie.³⁷⁾

Způsob, jak obejít MPPA, se nabízel v přímých obchodních kontaktech s některou z menších nezávislých společností, především z východního pobřeží USA. S návrhem na zprostředkování takovýchto kontaktů se někdy na počátku září 1945 objevil v Praze newyorský podnikatel Miles Sherover. V doporučení, které si s sebou přivážel pro velvyslance Steinhardta, se pravilo, že je spolehlivým obchodníkem, podílejícím se na podnikatelských aktivitách významných wallstreetských firem ve Venezuele, Chile a Mexiku. Před válkou působil jako nákupčí španělských republikánů v USA.³⁸⁾ V doporučeních pro československé ministerstvo informací, které Sheroverovi poskytl Jiří

32) Schůze zmocněnců, 3. 10. 1945. Tamtéž.

33) Elblovy výroky na schůzích pověřenců 12. 7. a 31. 7. 1945. Tamtéž.

34) Podle odhadů našich odborníků potřebovala naše kina ke své existenci ročně 200 filmů. Domácí výroba byla schopna zajistit ročně maximálně 25 filmů. Evropská a sovětská kinematografie byly schopny dodat asi 105 filmů. Zbývajících zhruba 70 filmů nebylo kromě Spojených států kde získat. Memorandum ministra Kopeckého o vyjednávání mezi USA a ČSR v oblasti filmu. 10. 7. 1946. Tamtéž, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.)

35) Schůze zmocněnců, 28. 8. 1945 a 10. 10. 1945. Tamtéž, sig. 1946/1.

36) Elbl nabízel NPPA 50% podíl na čistém zisku ze vstupného. To byl princip, na kterém byla uzavřena smlouva se Sojuzintorgkinem (SÚA, MI, k. 231, i. č. 506), smlouva o dovozu francouzských filmů z 27. 9. 1945, kterou Elbl podepsal s Alliance Francaise Cinematographique, však dávala francouzské straně podíl 60%. (Tamtéž, k. 222, i. č. 412.) Smlouva s British Commonwealth Film Corp., podepsaná ještě za války v Londýně (27. 3. 1945), určovala pro Brity dokonce 65% podíl. (SÚA, MI, k. 217, i. č. 355.)

37) Srov. např. vyjádření zmocněnců z 28. 10. 1945. V: *Záznam na paměť*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 2, s. 99.

38) Library of Congress (LC), Manuscript Division (MD), Steinhardt Papers, Box 47.

Voskovec a Jan Werich, se kromě jeho podnikatelské zdatnosti zdůrazňovaly také jeho „ideové sympatie“ k československému poválečnému vývoji.³⁹⁾

Jednání se Sheroverem byla českou stranou od samého počátku považována za důvěrná.⁴⁰⁾ Jejich duch byl údajně „srdečný a přátelský“ a příslušní činitelé ministerstva informací v ně údajně vkládali velké naděje.⁴¹⁾ To je také téměř vše, co je nám o jejich průběhu až do konce roku 1945 známo. V září sice pronikla do našeho tisku zpráva, podle které ministr Kopecký jmenoval Sherovera „výhradním zástupcem pro jednání o nákupu amerických filmů“⁴²⁾, její věrohodnost je však jen velmi nízká. Skutečný stav věcí patrně lépe vystihuje Elblova důvěrná informace na prosincové schůzi zmocněnců, podle které se „vyjednávání s Američany ... děje ve dvou frontách. Jedno vede Elbl podle ústního zmocnění od ministra, druhé, neúředně, p. Sherover, jako soukromá osoba“.⁴³⁾

Elblova informace poskytuje klíč k podivným peripetiím jednání mezi ministerstvem informací a Sheroverem, zachyceným z velké části v následující edici materiálů. Ministerstvo zjevně bylo ochotno poskytnout Sheroverově akci plnou a veřejnou podporu pouze pokud jasně uspěje. Za skutečný úspěch by se podle mého názoru považovalo pouze rozbití jednotné fronty velkých amerických společností ve vztahu k našemu filmu. Dokud se mu to nepodaří, byl ministr Kopecký podle všeho připraven Sherovera v libovolný moment obětovat za šanci dohodnout se s hlavními americkými výrobci. Přes všechnu srdečnost vzájemných vztahů zůstal tento americký sympatizant vždy pouze záložní zbraní, ke které se Kopecký uchýloval tehdy, když se mu to hodilo.

Plně se to prokázalo na počátku roku 1946. Velcí američtí výrobci do něj vkročili se zjevným úmyslem překonat patovou situaci, ve které uvázlo jejich jednání se státními filmovými monopoly v některých evropských zemích. V prosinci vytvořilo osm největších společností, sdružených v MPPA, novou organizaci pod názvem Asociace pro vývoz filmu (MPEA), která podle zpráv amerického tisku měla působit ve třinácti evropských a asijských zemích, včetně Sovětského svazu, Rakouska, Holandska, Německa, Japonska, Jugoslávie, Polska a Československa.⁴⁴⁾ Nová organizace pak hned na počátku roku 1946 rozhodla vyslat své zástupce k jednáním do Československa. Východiska ze slepé uličky měli v Praze hledat zmíněný již Ludvík Kantůrek, předválečný československý výrobce filmů, který od počátku války pobýval v USA a pracoval pro 20th Century Fox a československý zástupce v newyorské informační kanceláři OSN Jiří Janeček, kterého k velkému Sheroverovu překvapení Kopecký pověřil jednáním s MPEA, aniž by považoval za nutné o tom svého amerického agenta informovat.⁴⁵⁾ V Evropě se měl k oběma českým vyjednavacům připojit zaměstnanec amerického velvyslanectví Hummel, který zastupoval zájmy MPPA ve Francii.⁴⁶⁾

39) Voskovec Kopeckému, New York, 26. 1. 1945. Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), fond liter. pozůstalost J. Wericha (nezprac.). Dokument č. 6 násl. edice.

40) *Záznam na paměť*, s. 99.

41) Elbl na schůzi zmocněnců, 17. 12. 1945, NFA, ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.

42) *Lidová demokracie* 9. 9. 1945. Cit. dle: Pavel T a u s s i g, *Dějiny čs. kinematografie v datech a událostech 1945 – 1948*. Praha, Československý filmový ústav 1980, s. 29.

43) Schůze zmocněnců, 17. 12. 1945, NFA, ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.

44) *Film Producers Form Foreign Export Agency*. „New York Herald Tribune“ 5. 4. 1946.

45) Janeček zjevně již dříve udržoval kontakty s Elblem, kterého také již 10. 12. informoval o vzniku MPEA. Při této příležitosti si také vyžádal souhlas k navázání kontaktu s touto organizací. Kopecký mu povolení k neoficiálnímu jednání zaslal 13. 12. 1945. SÚA, MI, k. 234, i. č. 559.

46) Acheson Byrnesovi, Washington, 22. 1. 1946. NA, RG 59, 860F.4061 MP/1-2146.

Od chvíle, kdy plány MPEA vešly v Praze ve známost, začaly se Sheroverovi hromadit problémy. Ještě před koncem roku 1945 se mu podařilo nakoupit v USA 12 filmů a Kopecký mu slíbil, že je přepraví do Evropy prostřednictvím našeho washingtonského zastupitelství. Velvyslanec Hurban v prosinci varoval ZAMINI, že by takováto přímá účast československých orgánů na Sheroverových operacích mohla ohrozit oficiální jednání, která vedl Elbl,⁴⁷⁾ nicméně na počátku ledna dostal od Kopeckého prostřednictvím ZAMINI příkaz americkému obchodníkovi s dopravou pomoci. O deset dní později však přišel do Washingtonu telegram od Clementise, který Hurbanovi sděloval, že hovořil s Kopeckým, který ho informoval, že se Sheroverem nebylo nic pevně dojednáno. Pokud prý chce, ať dopraví své filmy do Prahy na vlastní náklady a ministerstvo informací se na místě rozhodne, zda je od něj koupí, nebo ne.⁴⁸⁾ Výsledkem byl Hurbanův dopis, publikovaný jako č. 4 následující edice.⁴⁹⁾

Sherover nakonec na svých aktivitách neprodělal. V únoru 1946 s ním Elbl podepsal smlouvu o dodávce 25 celovečerních filmů.⁵⁰⁾ Z pohledu ministerstva informací šlo však jen ztěží o uspokojivé řešení. Počtem dovezených filmů i jejich kvalitou byla smlouva s Sheroverem příliš zjevnou náhražkou⁵¹⁾ a doba náhradních, revolučně zdůvodňovaných řešení již pominula. Blížily se volby, stanovené na květen 1946 a komunisté se ve svém velkoryse pojatém lovu na voliče zdaleka vyhýbali revoluční rétorice, která charakterizovala zasedání šéfů znárodněné kinematografie v prvních poválečných týdnech. Československo začalo v lednu čerpat první větší americký úvěr, intenzivně se jednalo o dalších⁵²⁾ a KSČ nemohla nic potřebovat méně než dojem, že v případě jejího vítězství bude americká pomoc přerušena. Dohody s Američany mohly být v předvolebním boji důležitým trumfem a dohoda o americkém filmu by jistě nepatřila k trumfům nejnižším.

Význam dohody s velkými americkými společnostmi umocňovala ještě skutečnost, že problémy našeho filmového dovozu se v průběhu předcházejících měsíců staly věcí veřejnou. Již v létě 1945 se v tisku objevily informace o amerických filmech, připravených pro Československo prostřednictvím OWI.⁵³⁾ Nevýhnutelně pak následovala otázka, proč že se v Čechách nepromítají?⁵⁴⁾ Na počátku září přinesly pak katolické

47) Hurban ZAMINI, Washington, 21. 12. 1945. SÚA, MI, k. 233, i. č. 559.

48) Kopecký nejprve poslal prostřednictvím ZAMINI telegram s příkazem filmy co nejrychleji dovést (3. 1. 1946). Clementisův pokyn Hurbanovi filmy nepřevážet byl odeslán o jedenáct dní později. Clementis Hurbanovi, Praha, 14. 1. 1946. Tamtéž.

49) Hurban Sheroverovi, Washington, ?. NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovoz amerických filmů (neprac.).

50) Sherover nicméně dostal zapláceno systémem „fix“, to jest nezávisle na výši výdělku distributora, což bylo v dané situaci považováno vzhledem k hladu českých diváků po americkém filmu za nevýhodné.

51) Velvyslanec Hurban označil Sheroverem nakoupené filmy jednoznačně za „tzv. B-kvalitu“ (Hurban ZAMINI, Washington, 21. 12. 1945. SÚA, MI, k. 233, i. č. 559). Obzory o nich psaly: „Všechny bez výjimky jsou svou uměleckou kvalitou průměrné, některé z nich jasně a vysloveně podprůměrné.“ *Americké filmy a ministerstvo informací*. „Obzory“ 2, 1946, č. 27, s. 429.

52) 25. ledna 1946 se vláda ČSR obrátila na vládu USA se žádostí, aby úvěr ve výši \$ 10 milionů na nákup válečných přebytků, který v lednu začala čerpat, byl zvýšen na \$ 50 milionů. (Steinhardt Byrnesovi, Praha, 29. 1. 1946, č. 459. NA, RG 59, 860F.5034/1-2946.) Ve Washingtonu v téže době vrcholila jednání o půjčce od Eximbank ve výši \$ 300 milionů, považované v Československu za klíčovou pro poválečnou obnovu. Státní department v této souvislosti jasně stanovil, že podmínkou pro obdržení těchto úvěrů a půjček je nediskriminační postup české strany, která také měla Američany informovat o všech doposud přijatých hospodářských závazcích vůči třetím stranám. Byrnes Steinhardtovi, Washington, 7. 2. 1946, č. 82. Tamtéž, 860F.51/2-746.

53) *Amerika má pro nás už filmy s českými titulky*. „Právo lidu“ 5. 8. 1945.

54) *Kde jsou filmy?* „Obzory“ 1, 1945, č. 1, s. 11.

Obzory jasnou odpověď. Informovaly čtenáře o smlouvě se Sojuzintorgkinem a o postoji amerických společností ke znárodněné kinematografii. Zároveň důrazně konstatovaly: „České filmové publikum má právo se dovědět o pravém stavu věcí a žádat nápravu tam, kde ukvapeným jednáním došlo k přehmatům.“⁵⁵⁾

Článek v Obzorech zahájil rozsáhlou polemiku, která zaměstnávala především naše kulturní týdeníky po řadu následujících měsíců. Komunisté označili tvrzení Obzorů za „báje, proti kterým Staré pověsti české jsou historickou pravdou“.⁵⁶⁾ Za kritikou dovozní politiky stála podle nich reakce. „Sabotéři zestátněného filmovnictví hledají vhodnou příležitost k frontálnímu útoku,“ varovala Tvorba.⁵⁷⁾ Obzory se však nenechaly vyvést z míry. Po Elblově triumfálním návratu z Londýna a Paříže obvinili zmocněnce pro dovoz a vývoz, že říká o postoji amerických společností jen polovinu pravdy. „...už opravdu nadešel čas,“ psaly ve svém 9. čísle z října 1945, „aby ministerstvo informací uveřejnilo filmovou smlouvu, uzavřenou mezi SSSR a ČSR a též se jasně vyjádřilo, zda její případnou revizí by bylo možno překonati nesnáze, spojené dnes s dovozem filmů amerických.“⁵⁸⁾

V dané situaci mohl již Elbl jen těžko nadále popírat samotnou existenci exkluzivní smlouvy se Sověty. Jeho pokus obhájit ji⁵⁹⁾ vyzněl pak velmi chabě a to přesto, že ani tentokrát neinformoval naši veřejnost o všech závazcích, které na sebe naše filmové hospodářství vzalo. Jeho neobratnou politickou argumentaci, opírající se o postulát vděčnosti vůči našim osvoboditelům, smetly Obzory s tradiční elegancí se stolu a přidaly k tomu nový závažný argument, reagující na prohlášení sekčního šéfa ministerstva informací Vítěslava Nezvala, že naše filmová cenzura má za účel zaručit našemu divákovi filmovou kvalitu: „Ať už tak nebo onak, neodmluvitelným faktem je, že 50% nebo ještě více sovětských filmů u nás zatím uvedených, podle přísného censurního měřítka [...] na plátna našich biografů nepatří.“⁶⁰⁾

Také v tomto případě zasáhly Obzory citlivé místo našeho filmového dovozu. Pokud šlo o kvalitu velké části dovážených sovětských filmů, nemohli se ani nejbližší spojenci ministerstva informací tvářit, že je vše v pořádku. I Burianova Kulturní politika, brojící jinak urputně proti nebezpečí ze strany těch, kteří „štvou“ proti sovětskému filmu, se cítila v této souvislosti nucena připojit svůj kritický hlas. V prosinci 1945 našel čtenář na jejích stránkách následující prohlášení z pera Jiřího Weisse: „...táží se, zda bylo správné zavazovati se k tak velikému počtu termínů a zda by nebylo bývalo lepší politikou exportovat do ČSR jen ony filmy, které se svojí kvalitou i tendencí skutečně hodí pro obecnost zvyklé na díla západoevropské a americké produkce, jako je naše.“⁶¹⁾

Vzhledem ke všem těmto problémům bylo celkem samozřejmé, že naši zmocněnci zareagovali na iniciativu MPEA z počátku roku 1946 vstřícně. Na své schůzi 21. ledna

55) *Film týden.* „Obzory“ 1, 1945, č. 2, s. 31 – 32.

56) Jiří Weiss, *Pravdu i o filmu.* „Kulturní politika“ 1945, č. 3, s. 4.

57) Jiří Pilař, *Cesty filmovnictví po zestátnění.* „Tvorba“ 14, 1945, č. 14, s. 221.

58) *Jednání o filmový dovoz.* „Obzory“ 1, 1945, č. 9, s. 142 – 144.

59) Jindřich Elbl, *Pravda o našich filmových smlouvách.* „Filmová práce“, 1945, č. 23, s. 5 – 7.

60) *Odpověď na otevřený dopis zmocněnce pro dovoz a vývoz filmů J. Elbla.* „Obzory“ 1, 1945, č. 11, s. 174 – 176. V odpověď na Elblovu politickou argumentaci tehdy Obzory napsaly: „Dovoláváte se ve svém článku naší spojenecké smlouvy se Sovětským svazem a jenom jí odůvodňujete tyto závazky. To ale potom, dovolte, vypadá, jako by si Sovětský svaz chtěl od nás [...] na konto našeho osvobození Rudou armádou vybírat nějaké poplatky.“

61) Jiří Weiss, *Přišel čas mluvit.* „Kulturní politika“ 1945, č. 9, s. 1, 4.

1946 schválili šestičlennou delegaci, která měla jednat s americkými zástupci. Ministerstvo informací bylo požádáno, aby jmenovalo do delegace svého zástupce.⁶²⁾

Reprezentanti MPEA dorazili do Prahy počátkem února. Jednání nebyla zdaleka snadná. Ukázalo se, že především Hummel byl velice tvrdým a neústupným vyjednávačem. K dohodě vedla až schůzka uspořádaná na půdě našeho ZAMINI za účasti státního tajemníka na ministerstvu zahraničí Vlada Clementise, velvyslance Steinhardta a ministra informací Václava Kopeckého. Reprezentanti obou kinematografií se zde dohodli, že velké americké společnosti dodají do Československa 96 celovečerních filmů za částku 125 milionů Kčs. Českoslovenští zástupci byli přesvědčeni, že ve svých ústupcích došli až na nejzazší únosnou mez⁶³⁾, ani Steinhardt s Hummelem nevěřili, že by bylo možné od nich získat více.⁶⁴⁾

Šéfové velkých společností za Atlantikem však byli jiného názoru. Jejich souhlas s výsledky jednání nepřicházel. 21. února sděloval Steinhardt do Washingtonu, že do Prahy dorazil Sherover s filmy „jedné či několika nezávislých společností“. Varoval při té příležitosti, že Kopecký by mohl této skutečnosti využít a domáhat se změny dohodnutých podmínek, „nebudou-li tyto urychleně přijaty“.⁶⁵⁾ O čtyři dny později oznámil, že na recepci na polském velvyslanectví mu Kopecký sdělil, že podepsal se Sheroverem smlouvu a nyní uvažuje o snížení své nabídky pro MPEA o půl milionu dolarů (25 mil. Kčs).⁶⁶⁾ Konečně 1. března požádal Státní department, aby předal pánům v MPEA jeho „důrazné doporučení, aby přijali stávající nabídku. Pokud tato nabídka nebude přijata,“ psal Steinhardt, „domnívám se že dojde během několika málo následujících dní k jejímu ztažení a Americká exportní asociace bude muset v budoucnu vstupovat na československý trh za mnohem méně příznivých okolností a bude muset přijmout mnohem méně příznivé podmínky.“ Postoj MPEA mohl podle něj nepříznivě ovlivnit budoucí osudy amerického filmu v celé střední a východní Evropě. „Kromě toho bychom neměli podceňovat politické výhody, které by Spojeným státům vzešly, kdyby se v období od teď do květnových voleb v celém Československu promítaly ty nejlepší americké filmy,“ dodával velvyslanec.⁶⁷⁾

Velcí američtí filmoví obchodníci však v této době zjevně dospěli k názoru, že situace je pro ně výhodná a umožňuje jim zaujmout nekompromisní postoje. Na svém zasedání 4. března 1946 MPEA rozhodla odmítnout pražskou nabídku, přičemž její hlavní námitka směřovala proti tomu, že československý státní monopol by měl být podle předběžné dohody zodpovědný za distribuci amerických filmů.⁶⁸⁾ Znovu byl při této příležitosti oprášen starý projekt, podle kterého se všeobecná dohoda o filmovém obchodu odkládala a doporučovalo se jednat o filmech, připravených za války pro OWI. Představitelům MPEA dávalo toto řešení možnost ukázat, že zcela neignorují **politické** argumenty pana velvyslance, který byl ostatně s řadou z nich v přátelském poměru. Zároveň však počítali s tím, že by se případná dohoda o distribuci zmíněných

62) Členy delegace byli jmenováni Elbl, Kolda, Fintora, Sirotek, Hlinomaz a Klos. (Schůze zmocněnců, 21. 1. 1946. NFA, ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.

63) Kopeckého Memorandum o vyjednávání mezi USA a ČSR v oblasti filmu, s. 4. Tamtéž, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.)

64) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 8. 3. 1946, č. 347. NA, RG 59, 860F.4061 MP/3-846.

65) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 21. 2. 1946, č. 270. Tamtéž, 860F.4061 MP/2-2146.

66) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 25. 2. 1946, č. 289. Tamtéž, 860F.4061 MP/2-2546.

67) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 1. 3. 1946, č. 312. Tamtéž, 860F.4061 MP/3-146.

68) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 9. 2. 1945, č. 158. Tamtéž, 860F.4061 MP/2-946.

filmů mohla stát jakýmsi trojským koněm, s jehož pomocí by pronikli za hradby státem kontrolovaného filmového monopolu.

Na toto téma se v následujících dnech rozběhla mezi Steinhardtovým úřadem a Washingtonem čilá korespondence. 7. března požádal tajemník MPPA Milliken Státní department, aby velvyslanci sdělil, že asociace by mohla souhlasit s uvolněním připravených filmů a nepovažovala by přitom za příliš důležitou výši půjčovného. Chtěla by však, aby velvyslanectví převzalo „jistý dohled nad distribucí“.⁶⁹⁾ Steinhardt odpověděl následujícího dne, vyjádřil své politování nad rozhodnutím asociace ze 4. března, projevil však ochotu spolupracovat na jednáních o uvedení filmů z programu OWI. Zároveň doporučil nepřerušovat zcela diskusi o zásadní dohodě, ale pokračovat v ní v New Yorku, kam by měl být podle něj pozván Elbl. Kopeckému nebylo podle Steinhardtova názoru vůbec třeba sdělovat, že návrh vzniklý za jeho přítomnosti byl definitivně odmítnut.⁷⁰⁾ Ve zvláštní depeši, kterou současně poslal svým nadřízeným ve Státním departmentu, pak velvyslanec znovu zdůraznil, jak důležité podle něj je, aby se americké filmy dostaly do československých kin ještě před květnovými volbami a požádal, aby některý pracovník velvyslanectví byl oficiálně pověřen distribucí filmů OWI.⁷¹⁾

MPEA obratem Steinhardtovy návrhy přijala. Přislíbila pozvat Elbla do New Yorku a oficiálně vyslovila souhlas s uvolněním balíku filmů OWI, s podmínkou, že samotná MPEA nebude muset vstoupit do přímého kontaktu s institucemi znárodněného filmu. Projevila také ochotu nepublikovat informace o momentální krizi ve vyjednávání, i když zároveň varovala, že zájem o celou záležitost je příliš velký a není tudíž možné zajistit úplné utajení.⁷²⁾ Státní department nemohl sice z důvodů právních předpisů pověřit žádného ze svých amerických zaměstnanců, aby realizoval distribuci uvolněných filmů, ale doporučil Steinhardtovi, aby projednal celou záležitost s Kantůrkem.⁷³⁾ Zároveň začal hledat právně přijatelnou formu, kterou by tohoto českého filmového podnikatele mohl zařadit do Steinhardtova štábu.⁷⁴⁾ Velvyslanectví neztrácelo čas. Den poté, co obdržel výše uvedené informace, sdělil Steinhardt Washingtonu, že s Kantůrkem připravil a Kopeckému předložil text návrhu prozatímní dohody o uvolnění 40 filmů OWI. Podmínky v něm obsažené byly pro československou stranu tvrdé. Rozdělení čistého zisku mělo být prováděno systémem 65 : 35 a Kantůrek měl vykonávat „úplný dohled nad distribucí všech filmů [OWI]“.⁷⁵⁾

Steinhardtův návrh vyvolal ve Státním departmentu diskusi, která ukázala, že v zásadě se všichni kompetentní úředníci shodovali v názoru, že department by měl udělat vše pro to, „aby pomohl americkým výrobcům zlomit monopol“. Ne všichni však souhlasili s velvyslancovým názorem na prospěšnost urychleného uvedení amerických filmů do kin. G. R. Canty, zástupce šéfa oddělení telekomunikací například

69) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 7. 3. 1946, č. 159. Tamtéž, 86OF.4061 MP/3-746. Na okraji formuláře telegramu je rukopisná poznámka: „Telegram sent at telegraphic request of Governor Milliken, MPEA, 3-6-46.“

70) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 8. 3. 1946, č. 347. Tamtéž, 86OF.4061 MP/3-846.

71) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 8. 3. 1946, č. 351. Tamtéž, 86OF.4061 MP/3-846.

72) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 13. 3. 1946, č. 182. Tamtéž, 86OF.4061 MP/3-846.

73) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 13. 3. 1946, č. 184. Tamtéž, 86OF.4061 MP/3-846.

74) Office Memorandum, Washington, 28. 3. 1946. Tamtéž, 86OF.4061 MP/3-2846.

75) Dohoda byla formulována jako prozatímní vzhledem k probíhajícímu jednání o „velkou“ dohodu. Jakmile by té bylo dosaženo, měla být platnost navrhované dohody do 30 dnů ukončena. Steinhardt Byrnesovi, Praha, 14. 3. 1946, č. 384. Tamtéž, 86OF.4061 MP/3-1446.

prohlašoval, že promítání omezeného kontingentu filmů bude na státní monopol působit jako očkování a pomůže mu obrnit se proti pronikání amerických společností. Robert Joseph, důstojník zodpovědný za otázky filmu při evropském velitelství amerických ozbrojených sil, naopak soudil, že promítnutí několika dobrých filmů by „povzbudilo apetit Čechů pro americký film“.⁷⁶⁾

Názor přívrženců uvedení filmů připravených pro OWI nakonec zvítězil. Vzhledem k tomu, že předpisy nedovolovaly departmentu, jak již bylo řečeno, přímo převzít distribuci filmů a MPEA se tak nemohla zcela vyhnout kontaktům s našimi státními orgány, jak si přála, rozhodlo se centrum americké diplomacie filmovým podnikatelům alespoň zaručit, že těmito kontakty „neztratí tvář“. 8. dubna poslal G. R. Canty C. R. Millikenovi telegram, signovaný šéfem oddělení telekomunikací de Wolfem a státním tajemníkem Byrnesem, ve kterém přislíbil MPEA zaslat oficiální sdělení, kterým department požádá filmové společnosti, „aby v zájmu podpory našich našich vztahů s Československem uvolnily zmíněný balík filmů. Tento akt nebude v žádném případě chápán jako odchod od současných postojů výrobců nebo jako jejich změna. Výrobci tak učiní na žádost vlády Spojených států jako výjimečný krok, který nebude v žádném případě interpretován jako krok směřující k dohodě s monopolem, ale jako opatření v zájmu naší zahraniční politiky v této výjimečné situaci“.⁷⁷⁾ Teprve na základě tohoto ujištění vyddala MPEA oficiální souhlas, aby Kantůrek uvolnil k promítání příslušné filmy OWI podle návrhu, obsaženého ve Steinhardtově telegramu ze 14. března. Zároveň zopakovala svůj souhlas s Elblovy příjezdem do New Yorku k dalším jednáním.⁷⁸⁾

Odmítnutí návrhu smlouvy, připraveného v únoru ZAMINI, bylo pro velkou část tehdejšího vedení naší zestátněné kinematografie hořkým zklamáním. V průběhu jarních měsíců roku 1946 sílily v Praze nálady ve prospěch urychleného vyřešení problémů s dovozem amerických filmů. Především Jindřich Elbl, nedávno ještě hlavní mluvčí nekompromisních postojů vůči americkému filmovému byznysu, se stával hlavním propagátorem změny dosavadní politiky. Na meziministerské poradě, která se k tomuto problému konala na ZAMINI v březnu 1946⁷⁹⁾ se ještě vyjadřoval poměrně zdrženlivě, v následujících týdnech však začal stále důrazněji hovořit o „značných materiálních škodách, způsobených průtahem v uvedení amerických filmů do čsl. kin“.⁸⁰⁾ V březnu nově jmenovaný šéf ústředního ředitelství Československé filmové společnosti Lubomír Linhart se sice i nadále stavěl vůči dohodě s Američany kriticky a pokračoval v deklaraci nejružnějších revolučních argumentů, na půdě filmařských organizací však zůstával stále zřetelněji izolován.⁸¹⁾

Změna Elblova postoje odpovídala změně, ke které ve vztahu k dovozu amerických filmů docházelo na úrovni oficiální politiky. Již samotné konání výše citované mezimi-

76) Office Memorandum, 1. 4. 1946. Tamtéž, 860F.4061 MP/4-146.

77) Canty Millikenovi, Washington, 8. 4. 1946. Tamtéž, 860F.4061 MP/4-846.

78) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 11. 4. 46, č. 303. Tamtéž, 860F.4061 MP/3-1446.

79) Zpráva o poradě o americké smlouvě a o dovozu amerických filmů. ZAMINI, 15. 3. 1946. NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.). Č. 10 násl. edice.

80) Elbl Nezvalovi, Praha, 10. 5. 1946. Tamtéž. Č. 12 násl. edice. Originál dopisu uložen v: SÚA, MI, k. 233, i. č. 559.

81) Tamtéž. Změny Elblova postoje a jeho rozporů s Linhartem si byl zjevně vědom Steinhardt. Nasvědčuje o tom jeho návrh, aby další jednání o smlouvě byla vedena právě s Elblem a v New Yorku. O Linhartovi viz také depeši Steinhardt Byrnesovi, Praha, 25. 4. 1946, č. 630. NA, RG 59, 860F.4061 MP/4-2546. Čís. 11 násl. edice.

nisterské porady dosvědčuje, jaký význam byl tomuto problému přikládán. Především ZAMINI, rozehrávající v této době velkou partii o americké úvěry, si stále jasněji uvědomovalo, že jeho vyřešením by se odstranila závažná překážka dalšího rozvoje československo-amerických obchodních styků. 1. května 1946 proto navázalo na předcházející výměnu nót k otázce vzájemného udělení doložky nejvyšších dohod a zaslalo americkému velvyslanectví memorandum, ve kterém se kromě jiného pravilo, že ačkoli vláda ČSR nemůže změnit své stanovisko ve věci neplatnosti smlouvy o filmovém obchodu z května 1938, „...přeje si nicméně, aby v krátké době bylo dosaženo smlouvy o dovozu amerických filmů za podmínek, které by zaručovaly americkým vývozcům stejné výhody, jaké Československo zaručuje kterékoli jiné zemi; tento dovoz měl by mít rozsah výhodný pro obě strany a uspokojující jejich potřeby“.⁸²⁾

Postup československé strany ukázal, že americké společnosti odhadly na počátku března situaci správně. Po měsíc trvajících jednáních, která sice měla své dramatické momenty⁸³⁾, avšak celkově byla charakterizována především ochotou československé strany k ústupkům, podepsal 10. května 1946 Elbl s Kantůrkem dohodu o uvolnění některých filmů ze zásob OWI pro československá kina.⁸⁴⁾ Jak hrdě oznamoval Steinhardt do Washingtonu, šlo o dohodu v zásadě totožnou s jeho původním návrhem.⁸⁵⁾ Politickou stránku Steinhardtova úspěchu podtrhoval fakt, že se přímo podílel i na formulaci oficiálního komuniké, vydaného při této příležitosti československou stranou. Pravilo se v něm: „Ministerstvo informací oznamuje prostřednictvím zmocněnce pro dovoz a vývoz filmů, že s přátelskou pomocí velvyslance Spojených států pana L. A. Steinhardta byl získán k veřejnému promítání v Československu jistý počet amerických filmů, vyrobených největšími výrobci filmů ve Spojených státech. Tyto hrané filmy spolu s krátkými filmy a jistým počtem dokumentárních snímků líčících americký život a americkou účast na válce na Dálném východě a na evropských frontách budou vbrzku uvedeny ve všech čsl. městech.“⁸⁶⁾

Uspokojení z výsledků jednání s Elblem souznělo s celkovým optimismem velvyslance Steinhardta v období bezprostředně před květnovými volbami v Československu.⁸⁷⁾ Jejich výsledek byl jak pro velvyslance osobně, tak pro Státní department velkým rozčarováním. Ve Steinhardtových depeších se stále častěji začínají objevovat varování před dalším rozšiřováním hospodářské pomoci nové vládě.⁸⁸⁾ Navrhované změny v politice vůči Československu neměly však v žádném případě znamenat vyklízení pozic. Ve Steinhardtově pojetí, přijímaném v tomto období i příslušnými odděleními Státního departmentu, mělo „přitvrzení“ především kreditní politiky sloužit jako prostředek nátlaku na vládu, který měl být kombinován s všestranným rozvojem kul-

82) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 1. 5. 1946, č. 670. Tamtéž, 611.60F30/5-146.

83) Jedna ze závěrečných schůzek trvala podle sdělení pana velvyslance do čtyř hodin ráno. Steinhardt Byrnesovi, Praha, 24. 5. 1946, č. 886. Tamtéž, 860F.4061 MP/5-2446.

84) Dohoda a Dodatek k dohodě z 10. 5. 1946. NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.). Č. 13 násl. edice.

85) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 24. 5. 1946, č. 886. NA, RG 59, 860F.4061 MP/5-2446.

86) Text komuniké a Elblův průvodní dopis Kopeckému, ve kterém se konstatuje, že „v případě úpravy nebo opravy je třeba předložit opravený text panu velvyslanci Steinhardtovi“. SÚA, MI, k. 233, i. č. 559.

87) Srov. např. Steinhardtovu předpověď výsledků voleb, podle které měly nekomunistické strany v Čechách získat 159 mandátů oproti 73 komunistickým (skutečný výsledek byl 138 : 93). Steinhardt Byrnesovi, Praha, 15. 5. 1946, NA, RG 59, 860F.00/5-1546.

88) Např. Steinhardt Byrnesovi, Praha, 6. 9. 1946, č. 1634. Tamtéž, 860F.51/9-646.

turních kontaktů jako hlavního zdroje informací o Spojených státech a západních demokraciích obecně.

Prozatímní dohoda o distribuci amerických filmů odpovídala zcela tomuto záměru. Její naplňování se však k nelibosti americké strany protahovalo. V obrácené podobě se nyní opakovala situace z února, kdy ministerstvo informací netrpělivě čekalo na odpověď MPEA na svou nabídku. Znervóznění výsledky voleb dožadovali se nyní američtí výrobci informací o plánech nové vlády ve věci uzavřené dohody.⁸⁹⁾ Steinhardt je nejprve ujišťoval, že odklad v uvedení filmů je způsoben pouze zmatkem, který provází povolební personální přesuny na kompetentních úřadech, v červenci však byl nucen konstatovat, že postoj vlády se patrně skutečně změní. Podařilo se mu totiž získat informace o tom, že Kopecký doporučil, aby prozatímní dohoda s Kantůrkem byla odložena stranou a přistoupilo se k jednání o celkové dohodě.⁹⁰⁾ Podle velvyslancova názoru šlo o upřímný pokus vlády vyřešit s konečnou platností problém filmového obchodu s USA, nicméně situace ani zdaleka nebyla jasná.⁹¹⁾

Obavy mohl vzbuzovat také tón, který v otázce dovozu amerických filmů nasadil český levicový tisk. Ten se sice prozatím nevrátil k vyhoceným politickým formulacím prvních poválečných měsíců, nicméně jeho postoj k eventuální dohodě byl velmi kritický. Obecným motivem bylo varování před tím, že česká kina budou americkým komerčním filmem zcela zahlcena a nezbude v nich místa pro film český a pro náročný umělecký film obecně. Na počátku července podepsala Francie se Spojenými státy obchodní dohodu, jejíž součástí byl i závazek zrušit platná omezení dovozu amerických filmů. Obraz francouzské kultury, trpící americkou invazí, se pak stal populárním námětem našich levicových publicistů.⁹²⁾

Na štěstí pro americké výrobce nebyla tentokrát diskuse, vyvolaná Kulturní politikou, součástí širšího politického záměru vedení KSČ. Oficiální politika Gottwaldovy nové vlády pokračovala v duchu své předchůdkyně a poměrně důsledně demonstrovala svou snahu o spolupráci se všemi členy bývalé antihitlerovské koalice. V této době se rodil mýtus o Gottwaldových plánech na specificky československou cestu k socialismu, Československo hrdě dokazovalo, že železná opona, o které před nedávnem hovořil ve Fultonu Churchill, v jeho případě skutečně neexistuje. Z politického hlediska byla tedy dohoda o amerických filmech žádoucí. Navíc pak bylo v této době již i na nejvyšších místech obecně přijímáno tvrzení, že ekonomicky je jejich dovoz nevyhnutelný. V červenci připravil ministr Kopecký pro vládu memorandum, ve které rozebral zkušenosti ministerstva informací z dosavadních jednání. Konstatoval v něm, že „...chceme-li udržet dosavadní vysoký standard čsl. kinematografie a umožnit jí další potřebný vývoj, [...] musíme čsl. kina zásobovat pravidelně dostatečným počtem filmů schopných výhodné exploatace“. Z tohoto důvodu Kopecký navrhl, aby byla urychleně podepsána konečná dohoda o dovozu amerických filmů, a to podle koncepce, navrhované americkou stranou.⁹³⁾ Když pak na konci července oznámili Elblovi zástupci Národní banky československé, že i tato instituce, která doposud považovala dovoz

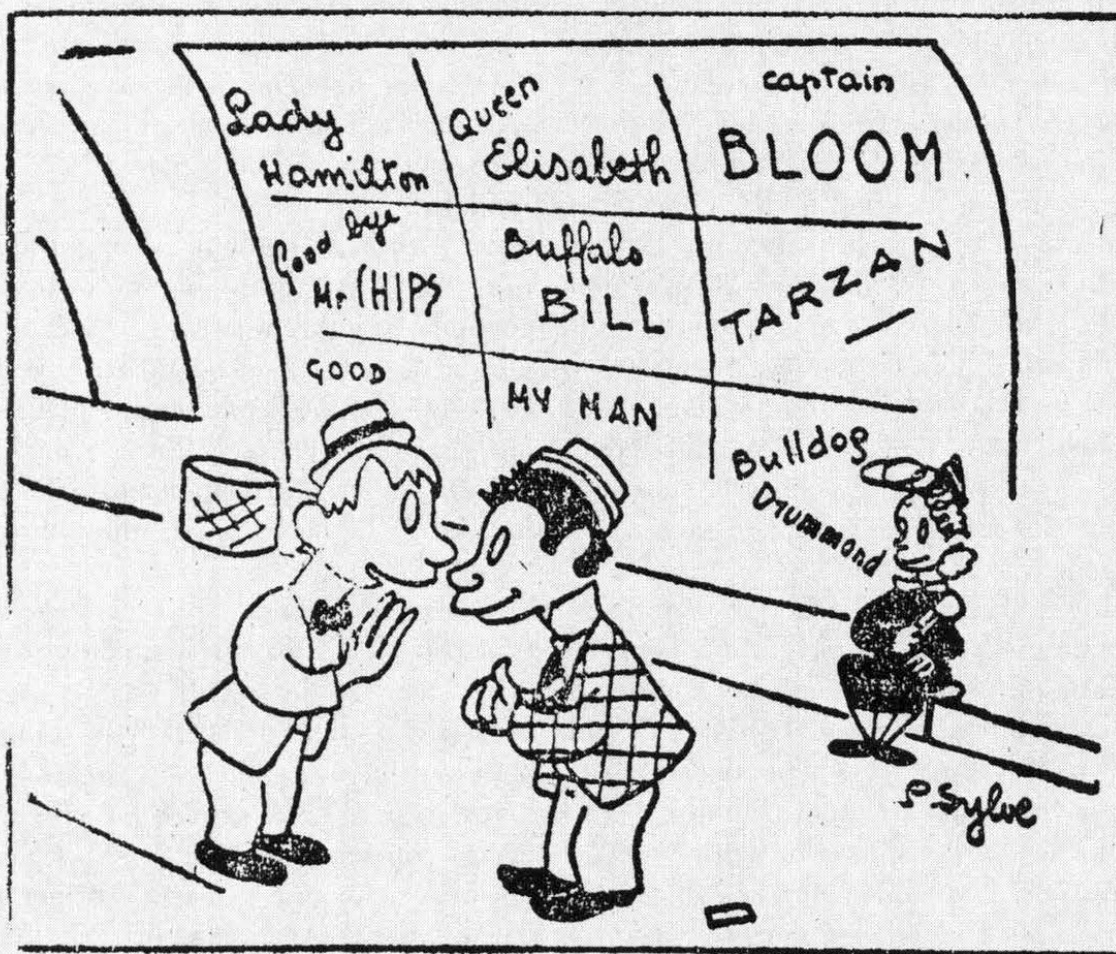
89) Byrnes Steinhardtovi, Washington, 16. 7. 1946, č. 925. Tamtéž, 860F.4061 MP/7-1646.

90) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 23. 7. 1946, č. 1361. Tamtéž, 860F.4061 MP/7-2346.

91) Steinhardt Byrnesovi, Praha, 26. 7. 1946, č. 1409. Tamtéž, 860F.4061 MP/7-2646.

92) Viz „Kulturní politika“ 1946, č. 41, s. 2. Dále srov.: Jiří Weiss, *Danajský dar*. „Tamtéž“, č. 42, s. 5; A. J. Liehm, *Přátelství a filmy*. „Tamtéž“, č. 45, s. 4.

93) Memorandum o vyjednávání mezi USA a ČSR v oblasti filmu. NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.)



FRANCIE DNES — ČSR...? La Marseillaise
Vím o jednom tajném malém biografu, kde hrají francouzský film

Kulturní politika 26. července 1946

amerických filmů z hlediska devizového hospodářství za problematický, souhlasí s tím, že „...zmocněnec ministra informací pro dovoz a vývoz filmů v ČSR odebere se v polovině srpna t. r. do New Yorku, aby tam jednal o uzavření definitivní smlouvy s americkou Exportní společností...“, nestálo již z československé strany uzavření dohody nic v cestě.⁹⁴⁾

Do USA nakonec odjel nejen Elbl, ale také Linhart. Ten se však za oceánem věnoval především společenskému životu v kruzích americké levice, jednání samotná ponechal téměř zcela kompetentnímu zmocněnci.⁹⁵⁾ Elbl v New Yorku zjistil, že MPEA podle očekávání upustila od své původní pozice, podle které neměla za žádných okol-

94) Národní banka československá Elblovi, Praha, 30. 7. 1946. Tamtéž.

95) Linharta jako komunistického funkcionáře sledoval v průběhu jeho pobytu v USA FBI. Poměrně podrobné zprávy o jeho pohybech předával J. E. Hoover Státnímu departementu. Většina Linhartových kontaktů patřila k americkým nebo zahraničním komunistům, žádný z nich však nebyl příliš zajímavý, za zmínku snad stojí pouze jistý Leon F. Bergere, pracující pro Investigators Technical Service, firmu, kterou Hoover charakterizoval jako „...a detective agency interested in wire tapping equipment“. Hoover F. B. Lyonovi, Washington, 26. 9. 1946, NA, RG 59, 860F.4061 MP/9-2646.

ností vstupovat do přímých ujednání se státním monopolem. Pokud byla česká strana ochotna přistoupit i v tomto případě na podmínky, zakotvené ve smlouvě s Kantůrkem, byli američtí zástupci připraveni jednat přímo jejím jménem. Jediným závažným sporným bodem byl počet filmů, které se česká strana měla zavázat odebrat. Američané navrhovali původně sto ročně, nakonec však přistoupili na osmdesát, což byl předpoklad, se kterým Elbl a Linhart odlétali z Prahy.⁹⁶⁾

Smlouva s MPEA byla podepsána 17. září 1946. Američané podle ní postoupili československému distributorovi 80 programů, které měly být vybrány po vzájemné dohodě, a to především ze seznamu asi 140 programů, připravených MPEA jako jisté menu pro export do Evropy. Smlouva se uzavírala na dobu jednoho roku a v jejím průběhu byla česká strana povinna uvést **každý** z 80 vybraných programů v pěti největších československých městech (Praha, Brno, Bratislava, Ostrava, Plzeň) a na 120 dalších místech, které pečlivě vyjmenovávala příloha smlouvy. Princip dělení zisku byl zachován tentýž jako v případě smlouvy s Kantůrkem.⁹⁷⁾ Již následujícího dne schválila smlouvu vláda ČSR.⁹⁸⁾

Podpis smlouvy byl obecně považován za úspěch. Američané sice tvrdili, že nakonec zůstalo především na nich, aby v konkrétních případech při formulaci smlouvy ustupovali, nicméně nacházeli dostatečnou omluvu v tom, že se snažili vyhovět argumentům velvyslance Steinhardta.⁹⁹⁾ Ostatně ani největší odpůrci kontaktů se státním monopolem si nemohli nepovšimnout skutečnosti, že smlouva garantovala americkým exportérům lepší finanční podmínky, než kterýmkoli jiným. Jako úspěch naší filmové diplomacie byla smlouva prezentována také našemu domácímu publiku. O její popularitě svědčí to, že k hlavním zásluhám o ni se přihlásil Lubomír Linhart. V rozhovoru pro Kulturní politiku se dopodrobna rozpovídal o tom, jak Američany při jednáních tiskl ke zdi, jak jim to či ono vysvětlil nebo vymluvil.¹⁰⁰⁾ Je škoda, že se při svém líčení nezabýval více technickými podrobnostmi o svých vystoupeních. Podle svědectví newyorských Listů mluvil totiž Linhart „jen málo anglicky“.¹⁰¹⁾

Ať již si zásluhy přisvojil kdokoli, na dohodě nesporně vydělal český divák. 17. září se v Praze konala za přítomnosti presidenta republiky slavnostní premiéra Kingova životopisného filmu *Wilson* a poté se kolotoč amerických filmů v našich kinech roztočil naplno. Ještě do konce roku 1946 stihli dát distributoři do oběhu 14 amerických filmů (oproti 26 sovětským, 23 francouzským a 46 anglickým), v roce 1947 jich na plátna našich kin přišlo již 75 (33 sovětských, 25 francouzských, 25 anglických).¹⁰²⁾ *Dvě děvčátka a námořník, Pan Smith přichází, Paní Miniverová, Casablanca, Perutě pomsty* a mnohé další, romantické, naivní, hloupé i krásné, se staly neodmyslitelnou součástí krátkého poválečného najlonového věku. Již v roce 1948 bude jejich počet

96) Záznam ze schůze zmocněnců 22. 10. 1946. NFA, fofd ÚŘ ČSF, sig. 1946/1.

97) Text smlouvy z 17. 9. 1946, SÚA, MI, k. 234, i. č. 559.

98) Usnesení vlády, 18. 9. 1946. Tamtéž, k. 233, i. č. 559.

99) „It gave me much pleasure to quote you to Mr. Johnston and the Presidents of our member companies. I want you to know that your influence was a definite factor in eliminating any haggling over details at this end of the line.“ Harmon Steinhardtovi, New York, 15. 9. 1946. LC, MD, Steinhardt Papers, Box 50.

100) *Zpět z Ameriky*. „Kulturní politika“ 1946, č. 6, s. 4.

101) Jaroslav Stein, *Čechoslováci se budou zase chodit dívat na americké filmy*. „New yorské listy“ 19. 9. 1946.

102) Sestaveno podle: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970.

ILUMINACE

Petr Mareš: Politika a „pohyblivé obrázky“

znovu omezen na pouhých 16 a naši filmoví činovníci se budou předhánět v upozorněních na to, který z „reakčních“ amerických herců v kterém filmu hraje a který je tedy třeba stáhnout z programu. Ale to již bude jiná kapitola.

PhDr. Petr Mareš (1953)

Vystudoval obor dějepis – filozofie na FF UK v Praze (1978). Pracoval v Historickém ústavu ČSAV, v Čs. filmovém ústavu, v současné době přednáší na Fakultě sociálních věd UK. Zabývá se především dějinami mezinárodních vztahů a moderními dějinami USA.

(Adresa: Ústav pro výzkum mezinárodní politiky, Fakulta sociálních věd UK,
Národní 18, 110 00 Praha 1)

S U M M A R Y

POLITICS AND MOVING PICTURES

A Controversy over the Import of American Films into Czechoslovakia after WW II

Petr Mareš

The nationalization of the Czechoslovak film industry really had a revolutionary character. The management of this industry was entrusted by the first post-war government to the Ministry of Information, which was completely dominated by Communists. It was therefore no wonder that the newly appointed managers' ideas for the industry were motivated rather ideologically. According to their statements, the cinema was meant to play an important future role in building the new society and was destined not to remain mere entertainment, but to educate people. Film censorship was applied with the general consent from the first post-war days. The import of foreign films into Czechoslovakia was also strictly supervised. According to the initial plans, Soviet pictures in particular were going to be offered to the cinemagoers, while American ones were to be shown in Czechoslovak film-theatres only after rigorous selection. The respective authorities did not exclude the possibility of severing all relations with American movie companies.

As to American film producers, they were in no hurry to introduce their products into Czechoslovak cinemas. Although, during the war, they had prepared several dozens of movies with Czech or Slovak subtitles for post-war screenings in Czechoslovakia (proceeding in the same way as they did for other European countries), they decided to suspend the release of these pictures after the nationalization of the Czechoslovak film industry. Thus, the newly established state film monopoly was to be put under pressure, which was meant to loosen the strict state control of the cinema. Moreover, the result of American movie producers' negotiations with the Czechoslovaks was considered a precedent for negotiations to be carried out with the representatives of other European countries who were either weighing the introduction of a state monopoly or had already introduced it.

Unlike on the Czechoslovak side, where the film managers' negative attitude to the import of American movies was in harmony with the policy of the Ministry of Information and part of the government (i. e. the communists and the majority of social democrats), the official policy of the U. S. government did not approve of the attitude of American movie companies. American films were considered to be an important means of influencing the attitudes of the inhabitants of post-war Europe in favor of United States. Therefore, the U. S. ambassador in Prague, Laurence Steinhardt, put forth every effort to surmount the deadlock which both parties' unwillingness had brought about in the negotiations on the film trade. His efforts were fully supported by the State Department.

The economic reality of the first post-war months became a sufficient reason for cooling down the revolutionary enthusiasm of the gentlemen at the helm of the Czechoslovak film monopoly. The Soviet movie industry was unable to supply the Czechoslovak movie-theatres with the number of films needed for their operation. The one-sided character of the import of movies was criticized harshly by the non-communist political parties. Understandably, Czechoslovak filmgoers were not content either. Moreover, the film managers' attitude towards the import of American movies changed radically when they found out that, in spite of the *de facto* subordination of post-war Czechoslovak official foreign policy to Soviet foreign policy, the communist dominated government continued to emphasize friendly relations with all war-time allies. After unsuccessful attempts to bypass the powerful Movie Pictures Producers' Association and solve the problems of the Czechoslovak market by the import of films produced by small independent companies, the Czechoslovak film monopoly was ready in the summer of 1946 to conclude a compromise agreement with the largest American film producers.

The American party, too, gradually changed its negative attitude towards negotiations with the Czechoslovak state monopoly. To avoid the loss of the important East European market and, to a certain extent, under the influence of the eloquent U. S. ambassador in Prague Laurence Steinhardt, who had many personal friends among U. S. film moguls, the MPPA attorneys drew up an initial interim agreement on the showing of films that had been prepared for Czechoslovakia during the war. Subsequently, they signed a final contract on the export of U. S. films to Czechoslovakia with representatives of the Czechoslovak monopoly in September 1946. Thereafter, the short period in which U. S. pictures were predominant in Czechoslovak cinemas began with the première of Henry King's movie *Wilson*. At the beginning of 1948, this period ended with the communist coup in Czechoslovakia and the opening of the cold war.

Translated by Miloš Veselý

Rozhovor

Roman Jakobson o filmu

Lingvista a literární vědec Roman Osipovič Jakobson (1896 – 1982) po studiích a působení v Moskevském lingvistickém kroužku přijel roku 1920 do Prahy původně jako pracovník sovětského zastupitelství. Záhy se stal oddaným přítelem a znalcem naší kultury i duchovním blízcem meziválečné umělecké avantgardy. V úrodném, svobodomyšlném klimatu však především vědecky dozrával: patřil k protagonistům Pražského lingvistického kroužku, tvůrcům jazykovědného i uměnovědného strukturalismu. V jeho vědecké kariéře působí zdánlivě jako náhoda, že roku 1933 publikoval česky stať *Úpadek filmu?* (měl na mysli příchod zvuku). Na okolnosti jejího vzniku s odstupem vzpomíná v rozhovoru, který přinášíme. Bylo to nejenom v souvislosti s osobním zájmem o nové umění, ale hlavně s účastí na scénáři filmu *Na sluneční straně* podle námětu Vladislava Vančury (po úspěchu jeho předchozího filmu *Před maturitou*). Sluší se jen připomenout, že na tomto scénáři vedle Vítězslava Nezvala a Jakobsona pracoval ještě experimentální pedagog a rozhlasový pracovník Miroslav Dismán, více než v rozhovoru zmíněná studentka Svatava Pírková, později Jakobsonova (druhá) manželka a profesorka folkloristiky v USA... Dobově výmluvná byla též příčina tehdejší nezaměstnanosti „soukromého učenice“: hospodářská krize zdržela jeho jmenování docentem slavistiky na Masarykově univerzitě v Brně.

Jakobsonův bystrozraký (ale též filmověteoreticky obeznaný) příspěvek rozhodně nepropadl sítím času. Zvláště z dějinného odstupu znamená základní přínos v linii sémiotického uvažování o filmu. Trvale se opakující spor či dilema, co vlastně je materiálem (látkou) filmového umění – zda reálné věci nebo znaky – řeší Jakobson s obdivuhodnou a elegantní jednoduchostí, odvolávaje se na úvahu svatého Augustina: „Právě věc (optická a akustická) pozměněná v znak je specifickým kinoherním materiálem.“¹⁾ Takový přístup přímo navazuje na práce ruské formální školy (ale i Sergeje Ejzenštejna), jež Jakobson velmi dobře znal a kterých se i dovolává. Zejména uvádí studie Jurije Tyňanova a Borise Ejchenbauma ze sborníku *Poetika kino* (Filmová poetika) z roku 1927.²⁾ Dále odkazuje – bez uvedení pramene – na studii Lva Kulešova *Repeticionnyj metod v kino* (Metoda hereckých zkoušek ve filmu), vydanou v Moskvě 1922. Právě Jakobsonův spolupracovník Tyňanov příznačně zdůrazňuje – na rozdíl od „viditelného člověka“ či „viditelné věci“ u Bély Balázse – kinematografickými prostředky a postupy opracovanou *významovou věc*...

Také Jakobson ovšem nemá na mysli „věc jako takovou“, nýbrž „pozměněnou“, tj. tvořivě transformovanou prostředky a postupy kinematografie, respektive fonografie. Takto vzniká „zvláštní systém znaků“. O znakové povaze filmu ve stejné době u nás uvažoval i Jan Mukařovský, zvláště s ohledem na otázky prostoru, času a hereckého projevu (návazně potom Jan Kučera). Zmíněné chápání „významové věci“ či „věci-znaku“ vlastně též předznamenává následující pokusy o vy-

1) Roman Jakobson, *Úpadek filmu?* „Listy pro umění a kritiku“ 1, 1933 – 1934, č. 2, s. 45 – 49. Cit. dle: „Film a doba“ 35, 1989, č. 2, s. 84 – 86, cit. místo s. 84.

2) Boris Ejchenbaum, *Problémy filmovej štylistiky*. In: Peter Mihálik (ed.), *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava 1986, s. 139 – 171. Jurij Tyňanov, *O podstate filmu*. Tamtéž, s. 172 – 195; též in: Jurij Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*. Praha 1968, s. 55 – 82.

mezení základní významové jednotky. Do sourodého pojmového trsu zde patří Pasoliniho „kinémy“ jako obrazy předmětů v pohybu, Kučerovy „záběrové členy“, „viděmy“ amerického psychosémiotika Sola Wortha anebo „percepční vzorce předmětů“ v pojetí Hanny Książek-Konické.

V této souvislosti Jakobson nastoluje i jednu ze „svých“ proslulých otázek poetiky, totiž poměr metafor a metonymie jako dvou různých sémantických linií v rozvíjení jazykového projevu (vazba témat buď prostřednictvím podobnosti a kontrastu, anebo na základě souměznosti, věcné souvislosti, styčnosti). K tomu lze připomenout, že mezi póly binární opozice „metafora – metonymie“ ovšem reálně existuje také dialektické sepětí, vzájemné zprostředkování a přechody. Synekdochicko-metonymický princip (zakotvený v segmentovém záběrování reality) je zřejmě v kinematografickém znakovém systému výchozí a převládající. Sám Jakobson připomíná prvotní synekdochicko-metonymickou povahu řeči filmových záběrů jakožto zlomků prostoru a času: „*Pars pro toto* je základní metodou filmového obracení věcí v znaky.“³⁾ Neboli synekdocha (jakožto běžný případ metonymie) představuje základní kódovací operaci při tvorbě kinematografického textu a zároveň první dekodovací operaci při jeho divácké interpretaci.

Další zajímavou stránku Jakobsonova náčrtu představuje na svou dobu nedogmatický, nespekulativní postoj k nástupu mluvícího filmu. Autor se důrazně staví proti apriorním, vývojově předčasným proklamacím o jeho škodlivosti a připomíná nové možnosti, jak tvořivě dramaticky a nepopisně řešit vztah obrazu a zvuku (včetně konkrétních příkladů). „Stále zelený“ rovněž zůstává jeho odpor proti ustrnulým akademickým kánonům ve filmovém vyjadřování a chvála „cílevědomé nedbalosti“, ba osvěžujícího „diletantismu, který začíná těžit“ – s připomínkou „geniálního Buñuela“...

K některým příznačným tématům své úvahy se Jakobson – už jako světově proslulý vědec působící v USA, kam uprchl při okupaci Československa – vrací v rozhovoru ze šedesátých let. Ten vznikl z podnětu ambiciózní, leč efemérní italské revue „Cinema e Film“ (vyšel jediný ročník). Její šéfredaktor Adriano Aprà se tehdy – od roku 1965 – spolu s Linem Miccichém výrazně angažoval při organizování Mezinárodního festivalu nového filmu v Pesaru. Zde se konaly rozpravy u kulatého stolu, zaměřené právě na zkoumání filmové řeči. Vystoupili v nich mimo jiné Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco, Christian Metz, Roland Barthes, Galvano Della Volpe, od nás Antonín Sychra a Jiří Struska. Referát o zkoumání filmového díla připravil, ale v důsledku levičácké „kontestace“ roku 1968 nemohl přednést Jan Kučera. Dialog s Jakobsonem proto nebyl jen unikátní svědeckou retrospektivou, ale probíhal i ve znamení dobových filmově-sémiotických trendů. Opětovně zde zaznívají teze o vztahu metonymie a metafor, o převážně metonymické povaze filmové montáže i úvahy o poezii a próze ve filmu, předznamenané už ve dvacátých letech Viktorem Šklovským na podkladě čistě formální konstrukce.⁴⁾ Sluší se ovšem připomenout, že Jakobsonovy sugestivní formulace nejednou sváděly ke zkratům a konfúzím, především pokud jde o ztotožnění či záměnu roviny „lingvistiky“ („přirozený jazyk kinematografie“) s rovinou rétoriky či poetiky (obrazné vyjadřování a jeho figury, tropy; sám Jakobson ostatně charakterizuje metonymii jakožto „tvůrčí transformaci soumězností“ a protikladnou metaforu jakožto „tvůrčí transformaci podobností“).⁵⁾ Zvláště nápadné to je v případě montáže (stříhové skladby), jež přece není *a priori* ani metonymická (to by nemohla vytvářet metaforu), ani metaforická, nýbrž prostě syntagmatická. Na uvedené riziko zmatení posléze reagoval Christian Metz, a to s výslovným odkazem na publikovaný rozhovor s Jakobsonem. Snad nebude zbytečné v zájmu vyjasnění připomenout jeho argumentaci poněkud obšírněji:

„Přes akt vzájemného »přiřazení« Jakobson naprosto nevydává metaforu a paradigma, ani metonymii a syntagma za navzájem identické. Příslušné rozlišení je paralelní, ale zůstává

3) R. J a k o b s o n, c. d., s. 84.

4) Srov. např.: Viktor Š k l o v s k í j, *Poézia a próza vo filme*. In: P. Mihálik (ed.), c. d., s. 196 – 198.

5) Roman J a k o b s o n, *Dialogy*. Praha 1993, s. 95 – 96. Zde též svědectví o okolnostech a zkušenostech ze spolupráce na Vančurově filmu.

dvojím rozlišením. Právě na tento aspekt věci se zpravidla zapomínalo. Od homologie se klidně přešlo k ztotožnění, a není dnes nijak vzácné setkat se s tím, že pod jménem metafor se rozumí nejasná směsice metafor a paradigmatu a pod jménem metonymie jakási hypotetická směsina metonymie a syntagmatu. (V obou případech lze konstatovat, že převládající úzus preferuje rétorický termín na úkor termínu lingvistického.)

V sémiologických diskusích se často objevuje názor, že filmová montáž vychází z postupu typicky metonymického. Nuže, jestliže některé montáže jsou skutečně podle obsahu přiřazovaných obrazů metonymické (jako třeba sekvence řadící za sebou několik dílčích záběrů téže krajiny nebo téhož bytu atd.), princip montáže (každé montáže) tkví v operaci veskrze syntagmatické, a nikoli metonymické, protože spočívá v tom, že se prvky navzájem sbližují a kombinují v *promluvě*, ve filmovém řetězci, aniž tyto motivy jsou přitom nutně ve vztazích metonymické spjatosti příslušných referentů, to znamená v »realitě«, nebo v oné imaginární realitě, kterou je diegese... Věci jsou tedy (v podstatě) zcela jasné. Poziční styčnost, toť syntagmatický fakt jako takový, spolupřítomnost mnoha složek, která je typická pro každou výpověď v jakékoli »řeči«: styčnost časová, jako v řetězci řeči mluvené, styčnost prostorová, jako v malířství, anebo obě zároveň, jako ve filmu...

... Metafora a metonymie, a to je dokonce samotná jejich definice, operují s podobnostmi a styčnostmi, které jsou vnímány nebo pociťovány mezi příslušnými referenty obou jednotek, jež se při dané figuře uplatňují (nebo mezi jejich signifikáty: v této rovině nemá rozlišení význam): s podobnostmi a styčnostmi »sémantickými«...

... V jiné pasáži však italský text tvrdí, že montáž je metonymická samotnou svou povahou; autor tu nepozorovaně sklouzává od osy promluvy k ose referenční poté, co je od sebe sám odlišil. Ve statí z roku 1956 je narážka příliš letmá (»metonymické montáže obecně«, bez dalšího upřesnění), než aby bylo možno rozhodnout mezi oběma interpretacemi. – I mimo dílo Jakobsonovo mi ono hojně rozšířené téma metaforické poetičnosti v protikladu k metonymické prozaičnosti připadá ošemetné svou zvláštní schopností spojovat velkou nepřesnost se silnou přitažlivostí, kterou působí na uspěchané nebo voluntaristické teoretiky.⁶⁾

Myšlenky o filmu zůstaly v Jakobsonově díle příležitostnou epizodou. Avšak jsou jeho ústrojnou součástí. Také z nich – i při určité úryvkovitosti a občas provokující vyhrocenosti – stále vyzařuje autorova bytostná touha objevovat a jeho radost z tvořivého, inspirativního uvažování.

Jan Svoboda

6) Christian Metz, *Imaginární signifikant. Psychoanalýza a film*. Praha 1991, s. 178 – 179, 189. (Originál vyšel poprvé v roce 1977.)



ROZHOVOR O FILMU S ROMANEM JAKOBSONEM

Adriano Aprà – Luigi Faccini

Než přistoupíme k obecnému problému – totiž jaká je vaše dnešní pozice vůči filmu, zvláště vzhledem k Vašemu článku z roku 1933 a k současnému studiu filmové lingvistiky – rádi bychom poznali Vaše názory jako filmového diváka. Chodíte často do kina?

Ano, daleko častěji než do divadla. Když se náhodou dozvím, že v některém kině v Cambridgi, v Bostonu nebo i dále v okolí se znovu dává nějaký film bratří Marxů, obětuji konferenci nebo univerzitní přednášku a jdu se na něj podívat. Opravdu se musím přiznat, že pro mne jsou bratři Marxové jedním z nejzajímavějších fenoménů v dějinách moderního filmu. Je škoda, že o nich nebyla nikdy napsána nějaká analýza. Bylo by neobyčejně zajímavé udělat srovnání Chaplina a bratří Marxů jako dvou etap satiry, dvou etap filmové komedie. Často opakuji, že kdybych byl mladší, pokusil bych se napsat monografii s tímto tématem.

Není snad taková analýza obtížná proto, že u bratří Marxů převládá slovní komika?

Nevím, zdali je to ten důvod, nebo jestli je to spíš přítomnost tolika prvků dada, nadreálných, iracionálních, což vyžaduje, aby o tom diskutovali velice zasvěcení lidé. Pravda, bylo napsáno hodně zajímavých věcí o avantgardních filmech, o rozmanitých formách filmového experimentování, ale šlo vždycky o experimentaci takříkajíc daleko organizovanější, daleko teoretičtější, daleko víc „à thèse“, zatímco v případě bratří Marxů překvapuje právě novost, intenzita zcela originální a možno říci elementární struktury.

Snad je zde také fakt, že komika bratří Marxů není nikdy vázána na komediální režii. Je známo, že jejich režiséři byli jenom řemeslníci, s výjimkou Leo McCareye, který ovšem režíroval jedno z jejich nejlepších děl, Kachní polévku.

Přece jen myslím, že největší film bratří Marxů jsou *Psí suchary*. Vzpomínám si, že když za války Claude Lévi-Strauss viděl ten film v jednom malém kině v New Yorku, telefonoval mi (a jemu se málokdy stalo, že na něj nějaký film opravdu zapůsobil). „Ale to je ohromné, fantastické,“ říká mi. „Copak to není ta nejkrutější satira, jakou si můžeš představit?“ Pak se vrátil do kina a já ho chápu, protože je to opravdu překvapující film.

Nicméně Kachní polévka patří k nejostřejším satirám na válku, jaké kdy vznikly. Před chvílí jste nadhodil možnost srovnání mezi Chaplinem a bratry Marxovými. Nedávno jste uvedl Chaplina jako příklad metaforické kinematografie, v protikladu k metonymické kinematografii Griffithově.¹⁾ Jak tento problém vidíte dnes?

Zpočátku, když se film začal osvobozovat od divadelní tradice – v dílech Griffitha a jiných – šlo především o rozvinutí nesmírných možností, jež otevírá metonymie. Později, když se film potvrdil jako nezávislý, bylo možné zavádět také prvky, které jsou takřikajíc druhotné, komplexní, které vyžadují rozsáhlejší reorganizaci filmové látky – jako je právě metafora. Tehdy o to existovaly různé pokusy, a nejen u Chaplina. Daleko více metaforické jsou filmy Ejzenštejnovy. Rád bych vás při této příležitosti upozornil na Ejzenštejnovy spisy o filmu, které teď vycházejí. Najdeme tam myšlenky, pasáže, jež ukazují, že Ejzenštejn byl nejen geniální tvůrce na poli kinematografie, ale také velký odborník, teoretik a historik filmu a umění. Skvělé je kupříkladu jeho srovnání mezi Chaplinem a Dickensem. Bohužel tato studie byla publikována ve zkrácené verzi; bylo tam nejen srovnání s Dickensem, ale i další, ještě hezčí srovnání s Joycem. Doufám, že bude možné vydat i tuto část.²⁾

Chaplinovo jméno jako příklad metaforické kinematografie nás překvapilo. Rozvíjení příběhu u Chaplina se nezdá odlišné od toho, jaké nacházíme u Griffitha. Příklad Ejzenštejnov je daleko zřejmější.

Ale jak bychom nerozeznali metaforický styl v Chaplinově *Zlatém opojení*, které je napěchované proměnami? A pak je tu jeden Chaplinův docela metaforický film, který někteří kritikové považují za nepodařený, ale který ve skutečnosti představuje velice zajímavou zkušenost – a to jsou jeho autobiografická *Světla ramp*.

Je překvapivé, že jej považujete za metaforický...

Ale ano, rozvíjí se ve dvou rovinách, které jsou navzájem v úplně metaforickém vztahu. Na jedné straně realita, na druhé straně sen. Je tu zajímavé, že sen se vždycky

-
- 1) „Už od filmů D. W. Griffitha se filmové umění so svojou veľmi vyvinutou schopnosťou mení uhol, perspektívu a ohnisko snímok rozlúčilo s tradíciou divadla a začalo používať predovšetkým nevídanú pestrosť synekdochických detailov a metonymických spôsobov vôbec. Vo filmoch Ch. Chaplina sa tieto prostriedky nahradili novou, metaforickou »montážou« so svojimi presahmi – filmovými prirovnaniami.“ Cit. dle: Roman Jakobson, *Lingvistická poetika*. Bratislava 1991, s. 89 – 90. Jakobson v poznámce k citované pasáži odkazuje na knihu: Béla Balázs, *Theory of the film*. Londón 1952; slovenské vydání: Béla Balázs, *Film. Vývoj a podstata nového umenia*. Bratislava 1958. – Výraz „presah“ v citovaném překladu (z angličtiny) zřejmě není zcela přesný; vzhledem k francouzské citaci v originále rozhovoru („fondus-superposés“) a ke kontextu se nejspíše jedná o „prolínavé překrývání“. Studie *Metaforické a metonymické póly*, z níž se cituje, vyšla původně jako V. kapitola knihy: Roman Jakobson – Morris Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague 1956, s. 76 – 82.
- 2) Jakobson zde zřejmě směřuje dvě Ejzenštejnovy stati. Jednak jde o studii *Dickens, Griffith i my*, napsanou v Alma-Atě 1941 – 1942 a publikovanou poprvé ve sborníku *Amerikanskaja kinematografija: D. U. Griffith*. Moskva 1944, s. 39 – 88, autorem opravenou v roce 1946 pro knihu se zaměřeným názvem *Tri mastěra*, jež nikdy nevyšla. Český překlad *Dickens, Griffith a my* in: Sergej Ejzenštejn, *Kamerou, tužkou i perem*. 2. vyd. Praha 1961, s. 387 – 451. Text obsahuje narážku na problém „vnitřní řeči“ (c. d., s. 447), ale o Jamesu Joyceovi se nezmiňuje. – Na druhé straně pak jde o dlouhý článek o Chaplinovi *Charlie the Kid*, datovaný (1937) a 1943 – 1944. Český překlad in: S. Ejzenštejn, c. d., s. 195 – 229.

podává trochu parodicky anebo že přejímá motivy z raných Chaplinových filmů a také že vedle Chaplina hrají jeho někdejší druhové. *Světla ramp* je film, který klade problém metafory víceznačným způsobem, což je hluboce spjato s Chaplinem. Najdeme zde symbolismus a současně jeho parodii. Vzpomínáte na scénu, kde Chaplin – velmi parodicky – poskytuje klíč k filmu, když říká „No ovšem, doktor Freud“? Jde o symboly, které lze analyzovat freudovsky, a zároveň je považovat za parodii. A potom, když chcete krásný příklad filmu, kde metafora hraje prvořadou roli, stačí pomyslet na díla japonské kultury, která patří k nejvíce metaforickým: na *Rašomon*, který předkládá různé pohledy na stejnou událost, a též na *Bránu pekel* a mnoho jiných.

Jak tento problém kladete u novějších filmů?

Metaforickým filmem od začátku do konce, kde mizí rozdíl mezi metaforou a metonymií, je *Loni v Marienbadu*. Považuji ho za velmi zajímavý pokus. Sami autoři v jednom článku o svém filmu ostatně vyjádřili několik myšlenek na toto téma.

Co můžete říci o metonymii?

V zásadě filmová montáž (stříhová skladba) vždycky nutně implikuje metonymii. Montáž je především soumeznost, styčnost, je to nejpropracovanější použití styčnosti. Ale některé nedávné diskuse směřují k odpoutání se od této čistě metonymické tendence. Když se začneme ptát, zdali montáž je ve filmu to nejdůležitější, vzniknou další problémy. Tady musím říci, že ačkoli jsem sám zavedl tuto opozici, tyto dva polární pojmy – styčnost a podobnost – dnes bych tuto opozici formuloval jako hierarchický rozdíl: Má převládat styčnost anebo podobnost? V každém umění musí být ve skutečnosti přítomné oba prvky současně, metonymie i metafora. V básnictví například neexistuje metonymie, každá styčnost je vždycky nutně – skrze samotný fakt veršové struktury – chápána jako podobnost. Problém je pouze vidět, která ze dvou hodnot zaujímá dominantní postavení.

Můžete uvést některé příklady metonymických filmů?

Všechny filmy dokumentární nebo blízké dokumentu jsou z definice spíše metonymické než metaforické.

Zdá se, že americkou kinematografii jako celek a sovětskou kinematografii zvukového období můžeme považovat za dominantně metonymickou.

Aniž bych chtěl příliš generalizovat, řekl bych, že mnohé tyto tendence se setkávají, ano, ve vývoji sovětské a americké kinematografie. Zatímco naopak v kinematografii francouzské, italské, japonské, skandinávské jde o tendenci protichůdnou.

Sovětští teoretikové třicátých let stavěli proti sobě prozaický a poetický film, který identifikovali s tvorbou Ejzenštejna, Dzigy Vertova, Dovženka, Pudovkina. Je vám toto rozlišování blízké?

Ano, velice blízké. Co říkáte, je nepochybně přesné. Musím jen dodat, že mám trochu obavy: domnívám se, že velmi často ta opozice mezi metonymickou a metaforickou tendencí degeneruje do jiné opozice – mezi filmem nízké a vysoké kvality. Próza v sovětské kinematografii z období kultu osobnosti měla vskutku dosti nevalnou kvalitu.

Domníváte se, že filmová metonymie má sklon přijímat skutečnost takovou, jaká se předkládá, zatímco metafora předpokládá zaujetí stanoviska vůči této realitě?

Nikoli. Myslím, že jakmile existuje nějaký film, je tu *dekupáž* (rozzáběrování), a deku-páž je transformací. Ve filmu nutně existují dvě věci: výběr a kombinace, což je mon-táž (stříhová skladba). Nemůžeme tedy opravdu hovořit o realitě jako takové – to je realita přístrojů, které přistanou na Měsíci a fotografují automaticky jakoukoli věc. Ve filmu neexistuje skutečnost jako taková.

Souhlas, ale stylisticky může režisér směřovat buď k fotografickému přijetí skutečnosti, anebo k jejímu popírání.

Je faktem, že umělci, teoretikové nebo prostě diváci často interpretují metonymické umění jako realismus. Nevím, jestli znáte můj text o realismu v umění.³⁾ Připomínám rozličné koncepce realismu, které se navzájem velmi liší, a podle jedné z nich je umění tím více metonymické, čím je realističtější. Jde o konvenci, která platí stejně jako některá jiná.

Co si myslíte o opozici mezi „filmem-jazykem“ a „filmem-řečí“, kterou formuloval Christian Metz? Myslíte, že je možné ve filmu nalézt minimální jednotky obdobné fonémům?

Mám za to, že jde o koncepce, jež odpovídají určitým historickým etapám. V období, kdy je divák zvyklý členit film na minimální prvky, může se režisér nového filmu zříci důrazu na analýzu tohoto typu, a může hledět, aby si divák zvykl na velké jednotky filmové promluvy. Pakliže je divák naopak zvyklý právě na tyto velké jednotky, bude nezbytně následovat nová analytická tendence. V poezii se odehrává přesně totéž: existuje poezie, která operuje především syntetickými prvky, strukturou věty v její celistvosti; a existuje poezie, která v podstatě zpracovává jemnější prozodické prvky. Nedá se říci, že tu je protiklad mezi pravdou a chybným postojem; jde prostě o dva komplementární momenty, a problém důrazu na jeden či druhý moment je daností umění, o které běží. Máme co činit se zřejmým dialektickým napětím mezi analýzou a syntézou.

Opravdu, Ejzenštejn svého času, stejně jako dnes Pasolini vytvářejí svou teorii filmového jazyka ve vztahu k existující kinematografii spíš nežli vzhledem k absolutnu.

Myslím, že velmi důležitá při analýze filmových tendencí, filmové struktury je nutnost brát v úvahu pozadí, *background*, zvyky diváka. Jaké to jsou filmy, na které je divák

3) Roman Jakobson, *O realismu v umění*. „Červen“ 4, 1921, č. 22, s. 300 – 304. Přetištěno in: Jurij Lotman (ed.), *Poetika, rytmus, verš*. Praha 1968, s. 46 – 54.

navyklý chodit? Na jaké formy je zvyklý? Když mu přineseme něco nového, toto nové je třeba přesně zhodnotit ve vztahu k takovým tradičním kódům. Jinak riskujeme, že porušíme analýzu, že se ocitneme v situaci toho německého badatele, který studoval kroužky afrických žen v jednom berlínském muzeu; divil se, že tyto kroužky jsou bílé, a zapomínal přitom, že je musí vidět ve vztahu k černému tělu.

Při analýzách strukturálního typu je velice důležité mít na zřeteli historické prvky. Právem, jsou totiž takoví, kdo vytýkají strukturalismu, například Lévi-Straussovi, že abstrahuje od dějin.

Myslím, že je poněkud primitivní vyčítat Lévi-Straussovi přílišnou abstraktnost při analýzách primitivní kultury. Podle mne je Lévi-Strauss ve své práci velice empirický. Teorie u něho jde ruku v ruce s fakty. Pokud u něho převládá typologie, neznamená to, že nevidí její vývoj. Jediný problém je tento: jaká je hierarchie hodnot? A vůbec, výtky adresované různým formám strukturalismu jsou zajímavé hlavně z hlediska psychologie polemiky. Vždycky se snaží vyčítat určitý aspekt, který přehánějí stůj co stůj. Když například vezmeme historii takzvaného „ruského formalismu“ jako celku: vidíme, že formalistům zejména vytýkali přílišný historicismus, to, že nevidí věčné hodnoty, abstraktní hodnotu umění, že tuto hodnotu vidí pouze jako novost, jako boj nových forem proti starým. Myslím, že všechny tyto jevy jsou navzájem ve vztahu *komplementarity*, abych použil pěkný výraz dánského fyzika Nielse Bohra. Buď můžeme vidět věci pouze v daném okamžiku, anebo je naopak můžeme vidět v nutném vztahu k minulosti – jde jenom o dva aspekty všeobecnějšího vidění. Můžeme v nějakém filmu změnit úhel pohledu, zabírat stejnou místnost shora nebo zdola, zezadu či zepředu – nu, a stejně můžeme postupovat při vědeckém rozboru. Nemůžeme žádat, aby se všechno udělalo v tom samém okamžiku, aby to udělala stejná osoba v téže práci.

Co si myslíte o uplatnění lingvistických a sémiotických studií ve filmu?

Začal jsem chodit do kina daleko dříve, než jsem pochopil, co jsou sémiotické problémy. Ale potom, co mě začal zajímat problém vědy o znacích, teorie znaků, kdy jsem viděl, že právě to je podstatný problém moderní vědy, kdy jsem viděl, že jazyk je pouze jedním ze znakových systémů a že lingvistika je jen jednou oblastí sémiotiky, film mě živě zaujal jako zvláště důležitý znakový systém. Nemohl bych si představit nějakou sémiotickou práci, která by se nestarala o film. Myslím, že film klade úplně fascinující problémy. V mém článku z roku 1933, pokud se nemýlím (už jsem ho dlouho nečetl) jsem se tázal, kdo objevil místo, jež zaujímá film mezi různými znakovými systémy. A provedl jsem srovnání s Mendělejevem, který teoreticky objevil různé prvky a dal jim místo v tabulce mnohem dříve, než byly objeveny v praxi. Takže – kdo tohle udělal pro film? Považuji svatého Augustina za prvního filmového teoretika. Ten ve své klasifikaci znaků tvrdí, že si lze představit nějaký znakový systém, kde se předmět stává znakem samotného předmětu: a to je film! Nedávno jsem o této věci dlouho diskutoval s jedním z nejlepších odborníků na sémiotiku umění, Meyerem Schapirem. Musím dodat, že film je velmi poučný, ale nepříliš komplexní z hlediska sémiotického rozboru. Snad zde vstupují do hry osobní důvody, to nevím. Osobně se domnívám, že nejobtížnější znakový systém je hudba. Ted' se jí hodně zabývám a pře-

četl jsem vše, co bylo napsáno o tomto problému, ale dosud jsem nenašel uspokojivou a jasnou odpověď. Někdy si říkám, že mi to připadá obtížné, protože jsem nikdy nehrál nebo neskládal hudbu, zatímco pro film jsem pracoval. U filmu se cítím víc ve své kůži: vím, co je montáž, co je dekupáž, co je kombinace z hlediska sledovaného účelu, z hlediska jejich významové hodnoty. V oblasti hudby působí mladý belgický badatel Nicolas Ruwet, který se nyní zabývá zejména problémem znaku v hudbě. Vztah mezi metonymií a metaforou je v hudební analýze velice důležitý, ale též velmi komplexní.

Myslíte v souvislosti s tím, co říká svatý Augustin, že je možné dojít gramatickou analýzou filmu až ke zmíněnému předmětu-znaku?

Znáte spisy Lva Kulešova? Jedna z jeho knih, *Iskusstvo kino*, je velmi známá, ale je daleko méně zajímavá – Kulešov byl tehdy v období, kdy byl nucen změnit některé věci... – nežli jeden jeho jiný text o teorii filmu, opravdu vzácný, na který se odvolávám ve svém článku z roku 1933 a který jsem dlouho nemohl nalézt. V tomto textu mluví Kulešov právě o posledních prvcích nebo posledních jednotkách filmu, a rozvíjí také jakousi binární teorii gest jako znaků, jež jsou navzájem v protikladu. Rozebírá všechno podle různých typů dichotomií. Právě v tomto textu se nalézá slavný příklad Mozžuchinovy tváře, nastřižené na tři různé záběry. Kulešov byl v tomto oboru mistrem; naopak jeho filmy jsou daleko méně zajímavé.

Co si myslíte o člancích, které napsali o filmu ruští formalisté, zvláště Ejchenbaum, Tyňanov, Kazanskij do sborníku Poetika kino?

Četl jsem je hned když vyšly, ale od té doby už ne. Už se nepamatuji na článek Kazanského; neměl jsem nic proti, ale také nic pro. Naopak si vzpomínám, že na mě zapůsobil článek Ejchenbauma a Tyňanova, i když jsem měl pár námitek vůči prvnímu z nich; ale na podrobnosti si už nevzpomínám. Oproti tomu články Šklovského o filmu mi všeobecně připadaly velmi povrchní. Nepamatuji se na jiné texty. Naopak si vzpomínám na dosti živé diskuse (dnes již mají archeologickou hodnotu) v Moskevském lingvistickém kroužku roku 1919 o tom, zda film je, nebo není umění. Pamatuji si, že zvláště Šklovskij a já jsme měli kladný názor, zatímco například Osip Brik, což byl přece neobyčejně inteligentní člověk, měl opačné mínění. Je možné, že tyto diskuse vyšly v aktech Kroužku. R. M. Cejtlínová říká ve svém svazečku o Vinokurovi, který byl tajemníkem Kroužku, že zápisy ze zasedání se nalézají v souboru Vinokurových rukopisů ve Státním ústředním archivu literatury a umění. O filmu existují četné zajímavé texty v prvním svazku Majakovského Spisů, velmi zvláštní věci z historického hlediska.

Znal jste Dzigu Vertova?

Osobně nikoli. Ale znal jsem jeho filmy, znal jsem kinoky. Tenkrát jsem viděl hodně filmů. Vzpomínám si, že jsem dokonce viděl první ruský futuristický film *Drama v ka-*

baretu futuristů č. 13 s Larionovem a Gončarovovou.⁴⁾ Další velmi zajímavý film, dnes bohužel ztracený, byla Majakovského *Spoutaná filmem*.⁵⁾ Vzpomínám na scénu, kdy malíř získá dívku a ona náhle zmizí ze všech filmových plakátů; je to film s obrovským množstvím událostí. Podle legendy by měl být v Americe, ale o tom pochybuji. Existuje též jeden Majakovského scénář, který považuji za znamenitý a o kterém jsem také psal: *Kak poživajetě?* (Jak se vám daří?), který bohužel nebyl nikdy natočen v důsledku byrokratického zásahu.

Při jaké příležitosti jste napsal článek z roku 1933?

Napsal jsem jej, když jsem sám pracoval pro film. Jeden z mých nejlepších českých přátel Vladislav Vančura – opravdu znamenitý spisovatel, originální novátor – napsal scénář k filmu, který měl veliký úspěch. Připravoval další film, a protože neměl čas se tím zabývat a já jsem neměl co na práci, navrhl mi, abych napsal scénář. Sám se spokojil s naznačením hlavních linií. Film se jmenoval *Na sluneční straně*. Pracoval jsem na něm s mladou folkloristkou z pražské univerzity Svatavou Pírkovou za účasti známého českého básníka Nezvala. Na scénáři jsme náramně pracovali. Tak jsem se naučil hodně věcí – také proto, že jsme se byli podívat na natáčení různých filmů nedaleko Prahy. Kromě toho se tenkrát konaly četné diskuse. Někteří mladí z avantgardy tvrdili, že zvukový film znamená konec kinematografie, protože její veliká originalita spočívá právě v němotě; říkali, že tu jde o nezbytnou synekdochu. Tehdy jsem oponoval této, chcete-li, reakční tezi a tvrdil jsem, že vztah mezi slyšeným a viděným ve filmu nesmí napodobovat vztah mezi tím, co vidíme a slyšíme ve skutečnosti. V tom článku jsem si kupříkladu představoval dialog mezi lidmi, kteří nejsou na plátně vidět, zatímco my vidíme úplně jiné věci. Článek nebyl původně napsán pro časopis, kde vyšel. Udělal jsem ho, protože Vančura chtěl vydat sborník statí o filmu, což se z nějakého důvodu neuskutečnilo.⁶⁾ Protože jsem už napsal svůj článek, napadlo mě dát ho do časopisu.⁷⁾ Myslím, že jsem také napsal v poznámce k textu, že to má být pro mne cosi jako „foršpan“ na obsáhlejší práci o filmové sémantice, kterou jsem neuskutečnil, protože jsem byl povolán na univerzitu a musel jsem se soustředit na problémy filologie. A potom náhlé změny programu mě přinutily vzdát se myšlenky rozšířit mé zkoumání na mimolingvistické jazykové systémy, zejména na moderní i staré malířství a na divadelní folklór.

Přeložil Jan Svoboda

4) Srov.: Angelo Maria Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torino 1959, s. 242.

5) Srov. tamtéž, s. 250 – 254. *Zakovannaja filmoj*. Libretto scenarija, zapisannoje so slov L. Ju. Brik, ispolňavšej zaglavnuju rol v kartině. In: V. V. M a j a k o v s k i j : *Polnoje sobranije sočiněnij*. Tom XI - Pjesy i scenarii 1926 – 1930. Moskva 1936, s. 567 – 569. Cit. s. 569.

6) O chystaném sborníku srov. nepodepsanou zprávu: *Předpoklady českého filmu*. „České slovo“ 25, 10. 3. 1933, č. 59, s. 6: „K oficiálnímu otevření filmových továren na Barrandově vyjde publikace vynikajících činitelů z kruhů spisovatelských, uměleckých a odborných o otázkách filmu pod názvem *Předpoklady českého filmu*. Vyjde nákladem Melantricha. Pořadatelem knihy je Vladislav Vančura.“ (Pozn. překl.)

7) Roman J a k o b s o n, *Úpadek filmu?* „Listy pro umění a kritiku“ 1, 1933 – 1934, č. 2, s. 45 – 49. Přetištěno in: „Film a doba“ 35, 1989, č. 2, s. 84 – 86. (Pozn. překl.)

Roman Jakobson, *Entretien sur le cinéma*. „Revue d'Esthétique“ 26, 1973, č. 2-3-4: „Cinéma: Théorie, lectures“, s. 61 – 68. Původně vyšlo v italském časopise „Cinema e Film“ 1, primavera 1967, č. 2, s. 157 – 162.

Citované filmy:

Brána pekla (Džigoku-mon; Teinosuke Kinugasa, 1953), *Drama v kabaretu futuristů č. 13* (Drama v kabare futuristov No. 13; Vladimir Kasjanov, 1914), *Kachní polévka* (Duck Soup; Leo McCarey, 1933), *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Na sluneční straně* (Vladislav Vančura, 1933), *Psí suchary* (Animal Crackers; Victor Heerman, 1930), *Rašomon* (Rašómon; Akira Kurosawa, 1950), *Spoutaná filmem* (Zakovannaja filmoj; Nikandr Turkin, 1918), *Světla ramp* (Limelight; Charles Chaplin, 1952), *Zlaté opojení* (The Gold Rush; Charles Chaplin, 1925).

Edice a materiály

Americké filmy a znárodněná kinematografie

Československý filmový divák jistě očekával po šesti letech nacistické okupace bohatou programovou nabídku zahraniční filmové produkce, o kterou byl v protektorátních letech připraven. Situace byla ovšem jiná. Filmový dovoz se potýkal s řadou problémů, díky nimž se očekávané zahraniční filmy dostávaly do kin mnohdy i s velkým zpožděním. Na vině byly nejen poválečné dopravní potíže, ale především nová orientace československé poválečné kinematografie. Jejím znárodněním¹⁾ přešla celá oblast filmu do státních rukou a tím se i dovoz filmů ocitl v novém postavení. Při výběru zahraničních filmů již nerozhodovala pouze výše finančních nákladů vynakládaná na dovoz jednotlivých filmů a jejich umělecká hodnota, ale do hry vstoupily i otázky politické. Situace byla navíc komplikovaná rodící se novou organizační strukturou československého filmu, který po krátkém působení Národního výboru českých filmových pracovníků²⁾ přešel jako celek do V. odboru (filmového) ministerstva informací pod vedením Vítězslava Nezvala.³⁾ Vedením jednotlivých filmových resortů byla pověřena skupina zmocněnců,⁴⁾ do jejichž kompetence náležel i dovoz a vývoz filmů. Ti tvořili zvláštní sbor, jehož úkolem bylo docílit potřebné spolupráce jednotlivých složek a zároveň vypracovat hospodářský plán a zajistit jeho financování.⁵⁾ Organizační struktura znárodněné československé poválečné kinematografie pak byla dovršena centralizací správy filmových věcí v ústředním ředitelství Čs. filmové společnosti

- 1) Na návrhu osnov zákonů o znárodnění čs. filmu pracoval za války v protektorátu ilegální Národní výbor českých filmových pracovníků, v Londýně čs. ministerstvo průmyslu, obchodu a živností ve spolupráci s Bedřichem Bělohlávkem. O těchto aktivitách byla informována i Moskva. 9. 5. 1945 předložil návrh na vytvoření státní monopolní filmové společnosti Miloš Havel a s koncepcí státní společnosti s monopolem výroby, dovozu, vývozu a půjčování filmů vystoupil po příjezdu košické vlády do Prahy i ministr informací Václav Kopecký. Celá oblast filmu pak byla znárodněna dekretem prezidenta republiky (Dekret pres. rep. č. 50 [č. 24, 1945 Sb.] z 28. 8. 1945, který vycházel z návrhu osnovy dekretu o znárodnění filmu předložený vládě Svazem českých a slovenských filmových pracovníků. Blíže viz: Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970, s. 20 – 25.
- 2) Národní výbor českých filmových pracovníků byl ustanoven v roce 1942 po rozbití Národně revolučního výboru inteligence. 9. 5. 1945 převzal (předs. F. Papoušek, taj. J. Elbl) s pověřením České národní rady a Ústřední rady odborů správu filmových podniků a institucí a tu vykonával až do příjezdu košické vlády do Prahy.
- 3) Zástupcem vedoucího V. odboru byl min. rada Lubomír Linhart, dalším pracovníkem vrchní odb. rada Jan Hejman.
- 4) Ladislav Kolda (ateliéry a laboratoře, po třech týdnech vystřídán Janem Sinnreichem), Vladimír Kabelík (výroba dlouhých filmů), Alois Fiala (půjčovna), Emil Sirotek (správa státních kin), Jindřich Elbl (dovoz a vývoz filmů), František Papoušek (Čs. filmová kronika), František Pilát (Čs. st. ústředí pro kinofikaci), Jan Hejman (Čs. filmový ústav).
Na Slovensku spravovali filmové záležitosti slovenští zástupci zmocněnců – Ladislav Faix (ateliéry a laboratoře), Eugen Mateička (filmová kronika), Ján Fintora (dovoz a vývoz filmů), Bohuš Vančo (filmový ústav), Jozef Zourek (Čs. st. ústředí pro kinofikaci).
V dobových pramenech kolísá označení „zmocněnci“ a „zplnomocněnci“; dokonce ani zmocněnci sami nebyli v této věci jednotní.
- 5) Blíže viz: Petr M a r e š, *Všemi prostředky hájena kinematografie. Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 2, s. 75 – 82.

v čele s gen. řed. Lubomírem Linhartem a reorganizací filmového odboru ministerstva informací v roce 1946.⁶⁾

První smlouvy o dovozu zahraničních filmů do poválečného Československa byly uzavřeny již na konci války v Londýně se Sovětským svazem, Anglií a Spojenými státy. Tyto dohody byly pro nedostatek finančních prostředků uzavřeny na novém smluvním základě – filmy již neměly být nakupovány za pevně sjednané finanční částky, ale na podkladě předem dojednané procentuální účasti obou smluvních stran na čistém výnosu ze vstupného⁷⁾ po zaplacení výdajů za dopravu filmů ze strany objedávajícího.⁸⁾ Na základě tohoto principu byly uzavírány i poválečné dovozní smlouvy a otázka stanovování výše podílu pro obě smluvní strany pak hrála často rozhodující roli při úspěchu či neúspěchu jednání. Po válce však vstoupily do hry ještě otázky zahraničně politické orientace ČSR a i když se tehdejší českoslovenští filmoví zástupci snažili tuto skutečnost zastříti poukazováním na obchodní stránku věci, tento faktor vstupoval do hry stále výrazněji.

Prvním signálem v tomto směru se stala nová smlouva o dovozu sovětských filmů sjednaná v červenci 1945 zmocněncem ministerstva informací pro dovoz a vývoz filmů Jindřichem Elblem se Sojuzintorgkinem.⁹⁾ Zatímco smlouva podepsaná ještě za války byla smlouvou čistě obchodní, tato smlouva zavazující k roční distribuci 100 sovětských filmů a zaručující jim 60% promítacího prostoru v československých kinech v prvním smluvním roce s postupným zvětšováním počtu filmů o 5% každý následující rok, již měla jiný rozměr. Byla důkazem, že poválečná spolupráce se SSSR našla své příznivce i v řadách filmových zmocněnců¹⁰⁾ a sjednané smluvní podmínky ukázaly, jakým směrem se chce československá poválečná filmová politika ubírat. Jasně byla tato skutečnost deklarována na stránkách oficiálního týdeníku Svazu českých filmových pracovníků *Filmová práce* 21. 7. 1945, podle něhož smlouva vyjadřovala „...nejenom naprostou politickou shodu obou zemí, ale také skutečnou vůli ke vzájemné pomoci a přátelské spolupráci...“.¹¹⁾

6) Národní výbor českých filmových pracovníků byl nejprve přejmenován na Svaz českých a slovenských filmových pracovníků a 27. července 1945 z něho vznikl výnosem min. informací č. 80 243 prozatímní správní výbor České filmové společnosti (předs. E. Sirotek, taj. E. Klos). 25. března 1946 byl jmenován ústř. řed. Čs. filmové společnosti L. Linhart, který zároveň ve funkci zástupce vedoucího V. odboru min. inf. působil jako spojovací článek mezi min. informací a Čs. filmovou společností. Rozdělení V. odboru min. inf. na úsek výroby a distribuce, technické správy a hospodářských a finančních věcí proběhlo 29. 10. 1946.

7) Čistý výnos ze vstupného se získal po odečtení provozních nákladů na provoz kina a příslušných poplatků (daň ze zábav, daň z obratu, fond pro podporu filmovnictví) z celkové částky vybrané na vstupném.

8) Se SSSR byla podepsána smlouva o distribuci sovětských filmů 27. 7. 1944 se stanoveným podílem z čistého výnosu ze vstupného 50% : 50%; z Anglie bylo objednáno smlouvou s British Commonwealth Film Corp. z března 1945 65 filmů s podílem 35% : 65% do výše 1250 liber, kdy se československý podíl zvýšil na 45% : 55 %, smlouva byla navíc doplněna dohodou s britským min. informací o výměně filmových týdeníků; s americkým US Office of War Informations (OWI) byla podepsána smlouva 10. 10. 1944 o dodání amerických týdeníků a dokumentárních filmů při podílu 50% : 50% po zaplacení výloh za synchronizaci a kopírování.

9) 11. 6. 1945 došlo k uzavření smlouvy se Sojuzintorgkinem o distribuci sovětských filmů podílem 50% : 50% pro obě smluvní strany. Jejím dodatkem byla smlouva z 12. 7. 1945 uzavřená na 10 let a obsahující zvýhodňující podmínky pro sovětské filmy při zachování stejné výše podílu obou stran. Kromě toho se sovětská strana zavázala využívat kapacitu československých laboratorů pro potřeby svého vývozu a dodat surový materiál pro kopie jejich filmů určených ČSR v prvním roce smlouvy. Podle smlouvy z 11. 6. pak byla ještě 6. 7. 1945 uzavřena roční dohoda o pronájmu některých ateliérů na Barrandově pro výrobu sovětských filmů. Ta byla později smluvně prodloužena do 1. 7. 1947.

10) Na schůzi zmocněnců 14. 7. 1945 J. Elbl prohlásil: „To co děláme v oblasti filmu je naprostá shoda s politikou této země. Je zde orientace Praha – Moskva a nikoliv Praha – Londýn, Praha – Paříž nebo Praha – New York.“ Schůze zplnomocněnců 14. 7. 1945. Národní filmový archiv (NFA), fond Ústřední ředitelství Čs. filmu (ÚŘ ČSF), sig. 1946/1.

11) *Nová filmová smlouva československo-sovětská. Slibné vyhlídky pro export českých filmů do SSSR.* „Filmová práce“ 1, 21. 7. 1945, č. 9, s. 1.

Ohlasy na novou smlouvu o dovozu sovětských filmů na sebe nenechaly dlouho čekat i přes skutečnost, že v průběhu jednání ani po jejím podepsání o ní nebyl nikdo oficiálně informován.¹²⁾ Její ustanovení se stala předmětem kritiky nekomunistického tisku, který poukazoval v této souvislosti především na chybějící americké filmy v československých kinech.¹³⁾ Této kritice nahrával i komunistický tisk jednoznačným přivítáním smlouvy¹⁴⁾ a také sám J. Elbl její obhajobou na stránkách Filmové práce: „... že si tento spojenec a přítel [SSSR – pozn. P. Z.] zaslouží, abychom se k závazkům vůči němu převzatým chovali upřímněji a počestněji, než se k závazkům a slibům daným nám chovaly jiné země na podzim roku 1938. Bude nám to nejenom slušet, ale bude nám to rozhodně také prospívat...“¹⁵⁾ Filmoví zmocněnci, a mezi nimi i J. Elbl, ovšem brzy zjistili, že sovětská strana není schopna plnit v plném rozsahu dohodnutá ustanovení smlouvy a domácí filmová výroba i distribuce se tím může ocitnout ve slepé uličce.¹⁶⁾ Na pořadu dne tak vyvstala otázka navázání kontaktů s dalšími zahraničními filmovými partnery.

Kromě dovozu anglických a francouzských filmů¹⁷⁾ stála v popředí zájmu problematika dovozu filmů amerických.¹⁸⁾ K prvnímu jednání o dovozu amerických filmů došlo v létě 1945 v ČSR mezi J. Elblem a mjr. P. Dolanem z hlavního stanu americké expediční armády v Evropě. Přesto, že se obě strany shodly v otázkách zestátnění československého filmu, podmínek dovozu z USA, osudu amerických kopií z doby protektorátu a dovozu filmových surovin a chemikálií, ke konečnému jednání o uzavření smlouvy nedošlo.¹⁹⁾ Kromě nevraživého postoje USA k znárodněnému čs. filmu a podmínkám uzavřené československo-sovětské smlouvy byla jednání poznamenána nedorozuměním, které vzniklo stažením omylem darovaných čtyř amerických filmů.²⁰⁾ Situace se navíc zkomplikovala tím, že veřejnost spojovala stažení těchto filmů s uzavřením československo-sovětské dohody a oficiální filmové kruhy obviňovala z nadbíhání Moskvě.²¹⁾ Svou roli zde sehrál i počáteční odmítavý postoj zmocněnců z léta 1945 k otázce navázání styků s Američany.²²⁾ Za tohoto stavu nebyla ani jedna strana příliš nakloněna k uzavření dohody a rozhovory byly na čas přerušeny.

K navázání nových styků došlo v zimě 1945, kdy na scénu vstoupila americká exportní asociace

12) Viz: P. Mareš, c. d., s. 79 – 80.

13) Např.: *Kde jsou filmy?*. „Obzory“ 1, 28. 5. 1945, č. 1, s. 11; *Film týden. Jednání o filmový dovoz. – Věrní zůstaneme*. „Obzory“ 1, 20. 10. 1945, č. 9, s. 142 – 144.

14) „SSSR nevadilo, že náš film byl postátněn, naopak. Pro SSSR není film zboží, nýbrž kulturní a propagační nástroj. Podmínky pronájmu filmů – 70% pro kino, 30% pro půjčovatele a výrobce dohromady musily potěšit srdce i nejzarytějšího filmového obchodníka.“ Jiří Weiss, *Pravdu i o filmu. „Kulturní politika“* 1, 28. 9. 1945, č. 3, s. 4.

15) Jindřich Elbl, *Pravda o našich filmových smlouvách. Naše filmová politika nemusí nic skrývat a přikrašlovat*. „Filmová práce“ 1, 26. 10. 1945, č. 23, s. 5.

16) Viz: P. Mareš, c. d., s. 78.

17) K československo-britské smlouvě z března 1945 přistoupil za stejných podmínek v srpnu 1945 A. Korda. Válečná dohoda s britským min. informací byla potvrzena 17. 9. 1945 a zavazovala československou stranu k distribuci dvou a více kopií válečných dokumentárních filmů při zajištění podílu pro obě strany 50% : 50%. S Francií byla sjednána smlouva o dovozu 50 filmů z 200 od 63 různých výrobců 27. 9. 1945 při podílu 40% : 60% pro francouzskou stranu u hraných filmů a 50% : 50% u filmů dokumentárních.

18) Kromě ČSR nebyly americké filmy po válce distribuovány také v Rakousku, Bulharsku, Maďarsku, Holandsku, Holandské východní Indii, Polsku, Rumunsku, Sovětském svazu, Jugoslávii, Německu, Japonsku a Koreji. *The 1946 – 1947 Motion Picture Almanach*. New York 1947, s. 748.

19) Jiří Havělka, c. d., s. 190.

20) V létě 1945 darovala americká vláda prostřednictvím svého velvyslanectví v Praze ČSR čtyři filmy, z nichž film *Věčná Eva* (It Started with Eve, 1941) byl od 13. 7. 1945 promítán v kinu Lucerna. Na počátku třetího promítacího týdne byl film americkým velvyslanectvím stažen s omluvou, že je nuceno na nátlak hollywoodských filmových společností darované filmy vrátit, neboť došlo k jejich darování omylem. Krátce po jeho stažení byla *Věčná Eva* nahrazena filmem sovětským.

21) Srov. např.: Jiří Pilař, *Cesty filmovnictví po zestátnění*. „Tvorba“ 14, 24. 10. 1945, č. 14, s. 221.

22) Blíže viz: P. Mareš, c. d., s. 81.

Motion Picture Export Association (MPEA) zastupující zájmy osmi největších amerických filmových společností.²³⁾ Ani v tomto případě ovšem nedošlo k dohodě. Československá strana vážala jednání na uznání státního filmového monopolu a navíc nesouhlasila s navrhovaným podílem americké strany na čistém výnosu ze vstupného promítaných amerických filmů.²⁴⁾ Exportní asociace si naopak nechtěla nechat diktovat od země, „která je pod sovětskou kontrolou, znárodnila celý průmysl a vytvořila státní monopolní a výkonnou politickou cenzuru“.²⁵⁾ Již předtím vstoupil ministr informací Václav Kopecký na doporučení Jana Wericha²⁶⁾ do jednání s newyorským bankéřem Milesem M. Sheroverem,²⁷⁾ který se nabídl dodat do Československa filmy od nezávislých amerických filmových společností stojících mimo exportní asociaci (viz edice). I když přes počáteční sliby V. Kopeckého kladly československé úřady Sheroverovy do cesty řadu překážek, nakonec byla mezi ním a J. Elblem uzavřena 11. 2. 1946 prozatímní dohoda o dovozu filmů nezávislých amerických filmových společností do Československa (viz edice). Souhlas V. Kopeckého s podepsáním uvedené dohody byl veden pravděpodobně jeho snahou přimět touto cestou exportní asociaci k uznání československého státního filmového monopolu a ke zmírnění jejích finančních požadavků.

K obratu v jednání s exportní asociací došlo na jaře 1946 v důsledku přetrvávajícího nedostatku filmů v československých kinech.²⁸⁾ Vstřícnější postoj začala zaujímat i exportní asociace, která byla ochuzena o zdroj zisků z ČSR. Kromě toho si americké vládní kruhy uvědomovaly, že bojkotem československého státního monopolu mohou Spojené státy přijít „...o velké výhody, které by vyplynuly z promítání britsko-amerických filmů v Československu během dvou měsíců předcházejících všeobecné volby...“.²⁹⁾ Po odmítnutí prvního návrhu exportní asociace³⁰⁾ byla za přispění amerického velvyslance v Praze Laurence A. Steinhardta a pracovníka obchodního oddělení amerického velvyslanectví v Paříži Arthura Hummela uzavřena mezi J. Elblem a zástupcem exportní asociace, bývalým československým filmovým podnikatelem L. Kantůrkem,³¹⁾ 10. května 1946 prozatímní dohoda o promítání amerických filmů nacházejících se na americkém velvyslanectví v Praze (viz edice).³²⁾ Rok a půl trvající jednání o dovozu amerických filmů do Československa pak byla zakončena v New Yorku 17. 9. 1945 podepsáním roční smlouvy s monopolními právy na tři roky o dovozu 80 dlouhých a 80 krátkých amerických

23) MPEA vystupovala od svého vzniku v prosinci 1945 jako výhradní distributor filmů osmi největších amerických filmových společností pro Evropu (Columbia, Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount, RKO, Twentieth-Century Fox, United Artists, Universal a Warner Bros).

24) MPEA požadovala podíl přesahující 60% z čistého výnosu vstupného, zatímco domácí filmové kruhy nabízeli Američanům zpočátku stejné podmínky, za kterých byla uzavřena smlouva se Sojuzintorgkinem – 50%.

25) *The 1946 – 1947 Motion Picture Almanach*, s. 749.

26) *Záznam na paměť*. „Iluminace“ 1, 1991, č. 2, s. 99.

27) M. M. Sherover se seznámil s J. Werichem a J. Voskovcem pravděpodobně během jejich pobytu v USA za druhé světové války.

28) Přetrvávající poválečné dopravní potíže bránili včasnému dodání anglických a francouzských filmů do ČSR podle uzavřených dovozních smluv.

29) Steinhardt Byrnesovi, Praha 8. 3. 1946, č. 347. National Archives Washington, DC, Record Group 59, 860F.4061 MP/3 – 846.

30) MPEA nabídla k výběru 96 – 120 filmů z celkového počtu 200 za podíl z čistého zisku ze vstupného se zárukou 5 mil. dolarů.

31) Ludvíka (Louise) Kantůrka jako oficiálního zástupce MPEA v Praze doprovázel pracovník pařížského amerického velvyslanectví Arthur Hummel, neboť americká strana se domnívala, že by nebylo vhodné mít v Praze jako jediného zástupce neameričana.

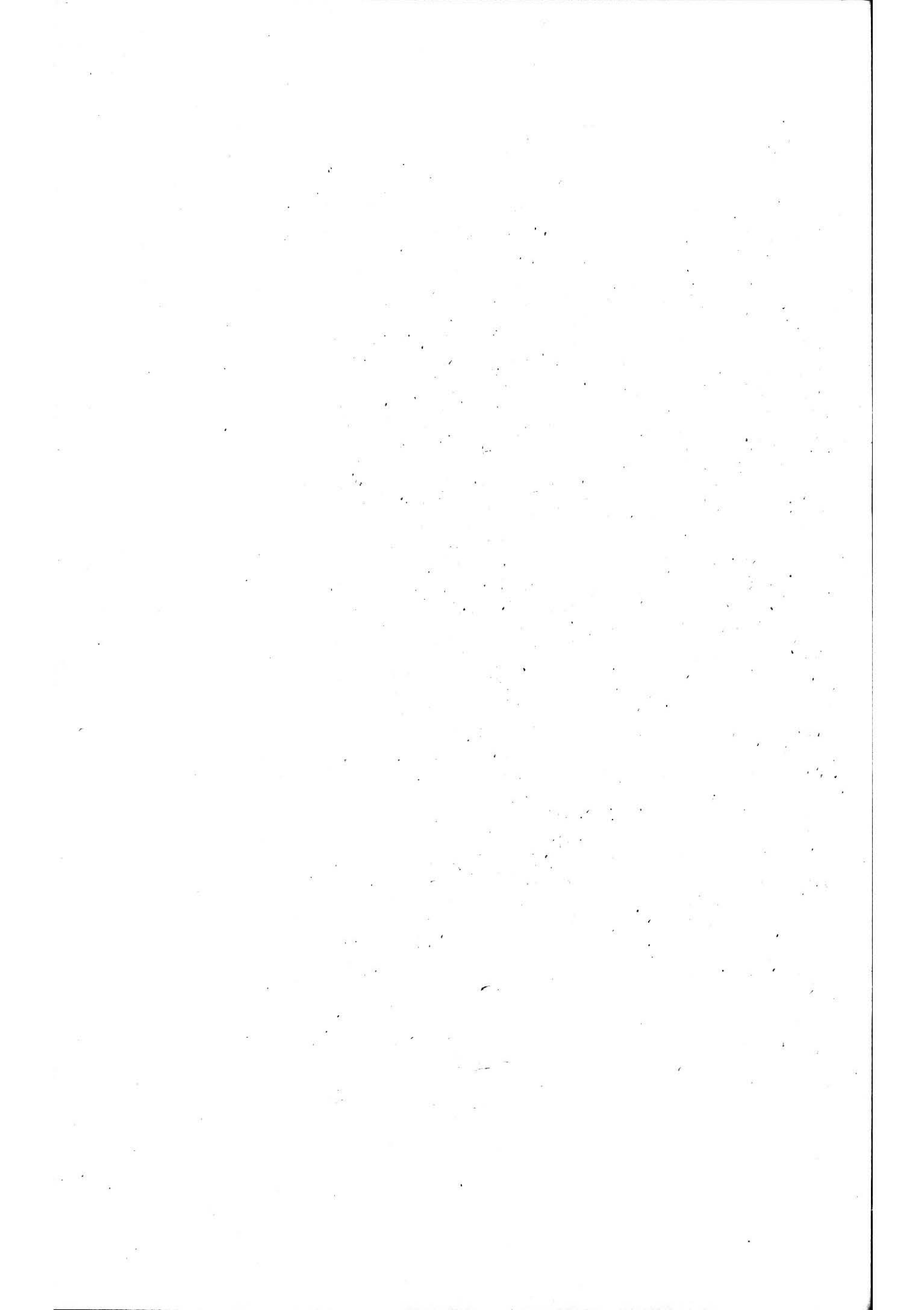
32) Uzavřená smlouva se týkala 40 amerických filmů nacházejících se na americkém velvyslanectví v Praze, které byly připraveny k promítání v ČSR již za války americkým OWI. Filmy byly smlouvou uvolněny k promítání pouze po dobu vyjednávání mezi MPEA a J. Elblem o stálou smlouvu o dovozu amerických filmů do ČSR.

filmů mezi exportní asociací a gen. řed. Čs. filmové společnosti L. Linhartem a zmocněncem pro dovoz a vývoz filmů J. Elblem (viz edice).³³⁾

V málokteré oblasti znárodněné poválečné československé kinematografie vystupovala do popředí tak zřetelně vazba mezi filmem a politikou jako v otázce dovozu amerických filmů. A to i přes to, že odpovědní domácí filmoví pracovníci se snažili tuto skutečnost popřít poukazováním na hospodářskou a obchodní stránku dovozu (viz edice). Sebelepší argumentace ovšem nemohla zastřít skutečnost, že potíže při jednání o dovozu amerických filmů do Československa signalizovaly blížící se závažnější politické střetnutí, které na sebe nenechalo dlouho čekat.

Pavel Zeman

33) Pozdější změny v československé dovozní politice vyžadovaly úpravy smlouvy, se kterými MPEA nesouhlasila. 17. 9. 1949 proto vstoupila v platnost likvidační ujednání původní smlouvy. V dalších letech byly americké filmy ojediněle individuálně nakupovány u soukromých filmových výrobců stojících mimo MPEA.



JEDNÁNÍ O DOVOZU AMERICKÝCH FILMŮ DO ČESKOSLOVENSKA PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE

1.

1945

Leták¹⁾ vyzývající k bojkotu kin, která nepromítají americké filmy.

Milý příteli dobrého filmu,

nemyslím, že by šest let nuceného promítání tendenčních filmů v našich biogramech tak ovlivnilo Tvůj vkus, abys nerozeznal dobrý film od špatného.

Proč tedy ještě dnes chodíš do biografu?

Uvaž, že chytrý člověk se spálí jen jednou. Co z toho plyne?

Jsi-li přítel dobrého filmu, nechod do kina!!!

Bojkotuj špatné filmy! Tím donutíš ty pány od všeho možného, jenom ne od filmu, kteří přes to náš film vedou, aby si uvědomili, že je přibližně stejně daleko do Ruska, jako do Ameriky a do Anglie máme dokonce blíže.

Jistě nevíš, že naše ministerstvo informací, bez ohledu na to, co si naše obecnost přeje, sjednalo s SSSR filmovou smlouvu [12. 7. 1945], podle které musí být předvedeno v našich biogramech 60% (šedesát procent) sovětských filmů. Zbývajících 40% připadá na filmy české, anglické, francouzské, švédské, italské, americké a jiné. Na Ameriku připadne tedy asi 9% ačkoliv před válkou měla 90%. Divíš se tedy, že Amerika nemá o nás zájem? Je zajímavé, že pánové, kteří píší proti těmto letákům, se nikdy o filmové této smlouvě, ačkoliv byla na všech letácích, nezmiňují. Ptáš se proč? Protože právě tato smlouva je usvědčující!!! Nyní se tito pánové pokoušejí nám namluviti, že anglické filmy klidně nahradí americké. Na začátku června t. r. [1945] oznámilo ministerstvo informací, že 15 anglických filmů je již v Praze a dokonce připraveno k promítání. Během 4 měsíců, které od té doby uplynuly, byly uvedeny 3 (tři) anglické filmy. Všiml sis, že největší americký dokumentární film „Proč jsme bojovali“ je uváděn v nejmenším pražském premierovém biografu? Tito pánové se potom nestydí tvrdit, že u nás se americkému filmu přeje.

Čím déle vydržíš nechodit do biografu, tím dříve uvidíš filmy té úrovně, na kterou jsi zvykl a kterou máš právo a povinnost vyžadovat.

Nestýská se ti po filmech jako byly:

Jánošík	Muži zítřka	Moderní doba
Bílá nemoc	Až přijde zítřek	Anna Karenina
Krajkový šátek	Jízdní hlídka	Petr Ibetson
Dobrodružství Marca Pola	Sněhurka	Španělská blokáda
Suez	San Francisco	Její první ples
Hoši z Pavelské ulice	Velká iluze	Královna Kristina

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

Pépé le Moko
Chicago hoří

David Copperfield
Denunciant

Violetta
?

Souhlasím s Tebou, že je smutné, když v demokratické republice musíš užívat bojkotu, abys dosáhl svého práva. Vím, že navštěvuješ biografy jedině z toho důvodu, že nemůžeš jít jinam. Nezapomeň, že lepší si přečíst dobrou knihu, než jít dnes a dokud nebude vše v pořádku, jak to má být, do biografu.

Přečti, rozmnož, pošli dál!!!

Děkuji Ti, žes pochopil!
Jeden za všechny.

Národní filmový archiv (NFA), fond Ústřední ředitelství Čs. filmu (ÚŘ ČSF), Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.).

1) Opis, strojopis, nedatováno.

2.

1945, New York

Telegram¹⁾ M. M. Sherovera zmocněnci pro dovoz a vývoz filmů J. Elblovi, ve kterém M. M. Sherover nabízí svou pomoc při opatrování amerických filmů pro Československo.²⁾

New York

Vzhledem k tomu, že navrhované jednání bylo americkým kombinátem zamítnuté, nabízím Vám, že Vám rád vypomohu opatřením dalších filmů nezávislých výrobců, neb jakýmkoliv jiným způsobem, pokud budete potřebovat mé pomoci. Prosím, poradte se s Kopeckým a telegrafujte, co mám dělat. Posílám Vám četné filmy k výběru podle smlouvy. Surový materiál dočasně není dosažitelný ani pro domácí spotřebu, ale situace se zlepší do 2 měsíců.

Sherover

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovoz amerických filmů (nezprac.).

1) Opis, strojopis, nedatováno.

2) Telegram pochází pravděpodobně z přelomu srpna a září 1945, kdy byl Sherover pověřen Kopeckým k jednání s nezávislými americkými filmovými společnostmi o dovozu amerických filmů do ČSR.

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

3.

1946, New York

Dopis¹⁾ M. M. Sherovera jeho právnímu zástupci v Československu JUDr. J. Čulíkovi o potížích v jednání s československými úřady o dovozu amerických filmů.

Miles M. Sherover
R. C. A. Building
Rockefeller Center
New York N. Y.

Dr. Jaroslav Čulík,
Nekázanka 7,
Praha, Československo

Milý pane Dr. Čulíku,

Mám Váš dopis ze dne 16. ledna a rád bych na něj podrobně odpověděl.

Myslím, že je nešťastné, že nemůžete dosáhnouti konference s ministrem Kopeckým a panem Werichem současně, protože ministr projevil svůj souhlas v přítomnosti pana Wericha a pana Hoffmeistera²⁾ a na této konferenci ministr souhlasil, že budu mít stejné podmínky, jaké byly dány britským a francouzským koncernům.

Pan Elbl má zcela pravdu, když říká, že státní filmový monopol nemůže přijmouti filmy bez aproby, a chci zdůraznit, že všechny filmy, které posílám státnímu filmovému monopolu podléhají jejich schválení, buď censurní nebo aprobační komisí.³⁾

Prvních šest filmů, které posílám jsou tyto:

VYROBENY SPOLEČNOSTÍ MONOGRAM PICTURES.

Jméno:	Vyrobeno:	Délka filmů:
1. LADY LEIS DANCE	1944	15,698 stop
2. DIVORCE	1945	13,078 stop
3. FOREVER YOURS	1945	15,484 stop
4. WHEN STRANGERS MARRY	1945	12,492 stop
5. OH WHAT NIGHT	1944	13,244 stop
6. UNKNOWN GUEST	1944	11,998 stop

Za každý jmenovaný film místo poslání lavenderové kopie jsem poslal 2 pozitivní kopie, čímž vyřazuji nutnost dodávání surového materiálu. Kdyby však si státní monopol přál mít další pozitivní kopie, kromě těch, které jsem poslal, mohu poslati lavenderovou kopii každého se shora zmíněných filmů. Nicméně je doposud poněkud nesnadné získati okamžitě dopravu materiálu. Československé laboratoře filmů dostanou ode mne také úplné anglické titulky a spotting lists, takže vkládané titulky mohou být tištěny na pozitivní kopie.

Pokud se týče procent, pan Elbl nemá pravdu, když uvádí, že tyto filmy jsou tak zvané filmy „B“. Jsou to vybrané filmy jednoho z nejsilnějších nezávislých výrobců.

Přeji si, abyste zdůraznil ministru Kopeckému, že jsem investoval přes 100.000 dola-

rů do jmenovaných a jiných filmů, které budou záhy odeslány, a že jsem při tom závisel pouze na jeho slovních ujištěních. Prosím, naléhejte na něho, že je to zvláště tato moje činnost při nákupu filmů nezávislých výrobců, která přiměla Johnstonovu společnost k zrušení jejího bojkotu československého státního monopolu. Proto všechna ochota ze strany Johnstonova koncernu obchodovati s československým státním monopo-lem vyplývá zcela z mých snah a zřejmě měl bych býti odměněn spíše než trestán za pomoc, kterou jsem poskytl a kterou poskytnu státnímu filmovému monopolu.

Když jsem prvně udělal smlouvu se společností Monogram Pictures o shora zmíněných filmech, ministr Kopecký mě ujistil kabelem, že dá československému velvyslanectví ve Washingtoně příkaz, aby mi pomohlo dopravit tyto filmy do Prahy nejrychlejším možným způsobem. Proti tomuto ujištění československé velvyslanectví ve Washingtoně odmítlo učiniti cokoli (viz přiložen opis dopisu), a já proto jsem musil dopravit filmy sám soukromou cestou. Krabice obsahující filmy dosáhla nyní Londýna a mně bylo oznámeno kabelem z Londýna dopravci Northern Transportation Agency, 9 Gerard St. London, že požádali československé velvyslanectví v Londýně, aby dopravilo tyto filmy státnímu filmovému monopolu v Praze. Československé velvyslanectví v Londýně stejně jako washingtonské velvyslanectví odmítlo něco učiniti. Jak dobře víte, kdyby tyto filmy byly dopravovány do Prahy normálním obchodním způsobem, přijely by tam až za dva nebo tři měsíce. Naléhejte proto, prosím Vás, na pana ministra Kopeckého, aby zařídil, aby tyto filmy byly dopraveny z Londýna do Prahy letadlem (vládním kurýrem). Jsem dokonale ochoten zaplatiti všechny výlohy nutné za tím účelem a zmínění dopravci mají ode mne pověření zaplatiti poplatky nutné k dopravě těchto filmů vzduchem do Prahy, jestliže československé velvyslanectví v Londýně věc zařídí. Prosím, učinite vše, co můžete, aby tyto filmy byly dopraveny do Prahy bez dalšího zdržení.

Miles M. Sherover m. p.

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovoz amerických filmů (nezprac.).

1) Opis překladu, strojopis, nedatováno.

2) A. Hoffmeister zastával v letech 1945 – 1948 úřad přednosta odboru pro kulturní styky se zahraničím na ministerstvu zahraničí v Praze.

3) Cenzura filmů spadala od 28. 5. 1945 do pravomoci filmového cenzurního sboru ministerstva informací.

4.

1946, 17. ledna, Washington

Dopis¹⁾ československého velvyslance v USA V. S. Hurbana M. M. Sheroverovi, ve kterém čs. velvyslanec sděluje, že washingtonské velvyslanectví nemůže dopravit vybrané filmy do Československa.

Velvyslanectví Československé republiky
Washington 8, D. C.

/17. 1. 46/

Panu Miles M. Sheroverovi,

Přeji si odvolati se na dřívější korespondenci, kterou jste měl s československým velvyslanectvím o dopravě filmů, které si přejete dopravit do Prahy.

Československé velvyslanectví obdrželo příkaz týkající se dopravy od československého ministerstva zahraničních věcí, které v souhlase s československým ministerstvem informací uvádí, že československé velvyslanectví nemůže učiniti nic, pokud se týče dopravy těchto filmů. Instrukce uvádějí dále, že bude záležitosti zcela na Vás rozhodnouti o výběru a dopravě do Československa kterýchkoliv filmů, které si můžete přáti nabídnouti k nahlédnutí československé vládě. Po předložení takovýchto filmů vládní aprobační komisi tato komise rozhodne, zda a které z filmů budou uznány za vhodné pro československou veřejnost a teprve tehdy učiní nutná zařízení a závazky. Je proto ve Vašem zájmu vybrati a poslati pouze takové filmy, které pravděpodobně budou souhlasiti s těmito podmínkami.

Vzhledem k shora zmíněným instrukcím, které nepřipouštějí, aby československé velvyslanectví vzalo na sebe jakékoliv závazky v souvislosti s těmito filmy, velvyslanectví lituje, že nemůže učiniti nic dalšího v této věci.

V. S. Hurban v. r.
československý velvyslanec

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovoz amerických filmů (nezprac.).

1) Opis překladu, strojopis.

5.

1946, 23. ledna, Praha

Dopis¹⁾ J. Wericha ministru informací V. Kopeckému reprodukcí kabelogramy J. Voskovce a M. M. Sherovera z USA o Sheroverových aktivitách ohledně dovozu amerických filmů do Československa.

Pan Václav Kopecký
Ministr Informací
Praha

Milý příteli,

právě jsem obdržel dva kabely z Ameriky, jeden od Voskovce a jeden od Sherovera.

Toto jest překlad Voskovcova kabelu:

Vyříd' K. (Kopeckému), že Janeček²⁾ oznámil americkým filmařům, že reprezentuje český státní monopol a že jeho prohlášení bylo uveřejněno v odborných filmových časopisech. To otrásl Sheroverovou posicí a zabránilo mu uzavřít obchod (úmluvu) s velikými společnostmi za výhodných podmínek pro nás. Zastav Janečkovu vměšo-

vání. Nedokázal nic, než zapletení celé situace. Naléhej na K. [Kopeckého], aby okamžitě kabeloval přímo na MOTION PICTURES DISTRIBUTIONS EXPORT ASSOCIATION 28 WEST 44 STREET NEW YORK, že Sherover je jedinež oprávněn vyjednávat o americké filmy. Tatáž organizace posílá svého representanta z Paříže do Prahy, aby ořukal K. [Kopeckého] názor.³⁾ Pohni K. [Kopeckého], aby pevně trval na tom, že Sh. [Sherover] má za úkol získat americké filmy. Velké společnosti nyní chápou, že taktika bojkotu se nezdařila, protože Sheroverovi se podařilo získat dobré nezávislé filmy. Proto nejlepší taktika pro K. [Kopeckého] by byla odmítnout jakékoliv přímé jednání, až na jednání pomocí Sherovera. Prosím, uvědom Sherovera o výsledku. Voskovec.

Současne přišel kabel od Sherovera, jehož překlad zní:

Prvních 6 filmů bylo posláno po lodi Queen Elizabeth dne 17. ledna. Myslím, že dojdou do Prahy brzy. Příští týden posílám dalších 5 filmů. Culik (Čulík?) kabeluje, že státní monopol chce smlouvu na základě 50 ku 50ti. Proč K. [Kopecký] mi dává horší podmínky než britským nebo francouzským filmům, které dostávají 60 a 65.⁴⁾ K. [Kopecký] sám ve vaší přítomnosti nabídl smlouvu na základě 60%. Myslíte-li, že bych měl, jsem ochoten přiletět do Prahy během dvou týdnů, aby se situace vyjasnila. Myslím však, že bych prospěl československým zájmům lépe kdybych tu mohl zůstat do konce února. Sherover.

To jsou dva kabely, které jsem dnes obdržel a které Vám ihned předkládám.

V Plzni jsem mluvil s Janečkem, který přiletěl, jak patrně víte, z Ameriky. Na můj dotaz mi sdělil, že byl o f i c i e l n ě jmenován Elblem, aby jednal za státní monopol, a že v této funkci oficiálně byl Elblem na rychlo povolán do Prahy.

Toto sdělení je v rozporu s tím, co jste mi řekl. Nepochybuji, že Vy mluvíte pravdu. Jinak však, lidově řečeno, jsem z celé situace magor. Mám takový neblahý dojem z toho ze všeho.

Posílám Vám tento dopis po poslu, do Vašeho bytu, abych měl jistotu, že jej dostanete. Ačkoliv si myslím, že toho netřeba, chtěl bych Vás znovu ujistit, že se na Vás dívám jako na přítele, ministr sem ministr tam, a že Vás a Klementa si považuju nejvíc.

Proto jsem se tak vehementně ponořil do všeho, kde, jak jsem se domníval, bych mohl pomoci v konsolidování Min. Inf., které považuji za důležité, a proto náležející nám. Můžu Vás ujistit, že to dělám stále ještě kde mohu, ačkoliv hejble bejble kolem filmu mi nehoví a zdržují od práce, které mám nad hlavu.

Vrátil jsem se ze zájezdu, hrál jsem pro horníky, dělníky, studenty, buržousty, zkrátka pro národ. Hrál jsem v divadlech, biografech, továrnách, jezdil vlakem, autem a chodil pěšky, zapotil jsem se a promrz na kost, ale rozesmál jsem do dnešního dne 43.000 lidí (jen za leden nevím kolik v radiu).⁵⁾

Mluví s lidmi, po představeních, ve vlacích, lidi mne znají a mají ke mně důvěru. Mluví hlavně s mládeží, s mládeží levou většinou, neboť ti mne mají nejradši. A tak jsem nashromáždil hromadu informací, které Vás musí zajímat.

Netrvdím, že průřez veřejným míněním, který jsem takto získal, by měl být komukoliv směrodatný. Ale jako doplněk toho, co víte Vy, může dokreslit obraz toho, co dnešní lid chce či nechce. Ví, že jste realista a toho si na Vás nejvíc vážím. Plzeňský Ullrich - báječný člověk - mi řekl, jdi a řekni to Kopeckému a Gottwaldovi.

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

Udělejte si pro mne čas, zavolejte mne (760-25) a já přijdu kam chcete a kdykoliv chcete. A prosím Vás, zařídte to tak, abychom byli sami dva.

Na shledanou Váš

V Praze dne 23. ledna 1946

Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP), fond liter. pozůstalost J. Wericha (nezprac.).

1) Opis, strojopis.

2) Janeček, československý zástupce v Informačním středisku OSN v New Yorku.

3) L. Kantůrek

4) Podle podmínek smluv z roku 1945 o dovozu anglických a francouzských filmů do ČSR.

5) K dopisu byla připojena příloha se seznamem míst, kde J. Werich vystupoval po svém návratu z USA.

6.

1946, 26. ledna, New York

Dopis¹⁾ J. Voskovce ministrovi informací V. Kopeckému o Sheroverově účasti na dovozu amerických filmů.

New York 26. ledna 1946

Pan

Václav Kopecký

ministr informací

Praha Československo

Vážený pane ministře,

Dovolte mi, abych se pokusil Vás informovat o situaci filmů nezávislé americké produkce pro Československo, jak se mi jeví odtud z New Yorku. Věřte mi, prosím, že tak činím jen z upřímné snahy ve svých skromných mezích Vám poněkud pomoci ve Vašem gigantickém úkolu a že tak činím z hlubokého zájmu o problémy naší kulturní rekonstrukce.

Jsem v živém spojení s Werichem poštovně a telegraficky a v přímém styku s panem Sheroverem zde.

Pan Sherover mne informoval o svých poradách s Vámi a ukázal mi Váš dopis, pověřující ho získat pro Československo americké filmy.

Mohu Vás bezpečně ujistit, že Sheroverova činnost zde od samé chvíle jeho návratu z Prahy přinesla pozoruhodné výsledky. Ve chvíli, kdy kombinace velkých amerických výrobců trvala ještě neoblomně na bojkotu československého zestátněného filmového průmyslu a obchodu, zajistil Sherover pro nás řadu filmů nezávislých amerických výrobců. Jsou to zejména filmy společnosti Monogram. Věřím, že tento Sheroverův obchodní manévř je zároveň přímým důvodem větší povolnosti, jež se teď začíná projevovat se strany velkých společností.

Je tomu déle než měsíc, co Sherover se obrátil na československé velvyslanectví ve Washingtonu v žádosti o dopravu filmů Monogramu do Prahy. V té době mu Werich

potvrdil kabelem z Prahy, že vy jste dal v tom směru příkaz našim úřadům ve Washingtonu, aby dopravu urychlily.

Včera mi Sherover ukázal dopis, podepsaný velvyslancem Hurbanem, který praví, že na příkaz Ministerstva zahraničí v dohodě s Ministerstvem informací je nucen odmítnouti jakoukoli pomoc v dopravě filmů Monogramu do Prahy.

Sherover neotálel a poslal filmy na svůj náklad svému zasílateli do Londýna. Tento mu sdělil, že filmy obdržel, ale že československé velvyslanectví v Londýně odmítlo dopravit tyto filmy do Prahy.

Viděl jsem doklady o tom, že Sherover osobně investoval \$ 52.000 do transakcí, spojených se získáním nezávislých filmů. Viděl jsem rovněž dopis jeho pražského advokáta, který mu sděluje, že pan Elbl, jednáje za Ministerstvo informací, odmítl podepsat smlouvu, vyhotovenou na základě Sheroverovy ústní úmluvy s Vámi. Podle této úmluvy se měly podmínky Sheroverovy smlouvy shodovat s podmínkami filmové smlouvy anglo-československé (65% – 35%). Elbl nabídl Sheroverově advokátovi 50%, ačkoliv i francouzsko-československá smlouva zaručuje Francouzům 60%.

Sherover se tudíž ocitá v situaci, kdy slovo ministrové je jeho podřízenými úředníky bez vysvětlení vzato zpět.

Washingtonské velvyslanectví zdůrazňuje ve svém dopise Sheroverovi, že filmy, jež pro nás získá, musí teprve být československými autoritami přijaty a schváleny, než by k jejich exploitaci došlo. Této podmínky si byl Sherover vždy plně vědom, ale klade si plným právem otázku, jak že se může pokusit o schválení filmů pražskými úřady, když tytéž úřady odmítají jím získané filmy vůbec do Prahy ke schválení dopravit.

Současně je silná Sheroverova pozice zde otřesena akcí pana Janečka, který bez jakékoliv dohody s Sheroverem se na příkaz pana Elbla představil velkým americkým společností jako oficiální representant československého zestátněného filmového průmyslu. Všechny výhody našeho postavení, jež Sherover zajistil svou akcí s nezávislými výrobci, jsou tím uváděny v niveč, nehledě k tomu, že obchodně a ve smyslu konkrétního a závazného jednání se československá vláda staví vůči Sheroverovi do neobyčejně neseriosního světla.

Jsem si vědom, pane ministře, že všechny tyto komplikace nastaly bez vašeho vědomí. Právě proto pokládám za svou povinnost Vás na ně upozornit. Nevím, jak bych dostatečně zdůraznil důležitost těchto incidentů. Prosím Vás z hloubi srdce, abyste věnoval svůj vzácný čas této otázce a nahlédl do pozadí celé věci. Vřele Vám doporučuji, abyste promluvil s Werichem, který právě tak jako já je obeznámen s americkými poměry a osobně zná Sherovera. Jsme přesvědčeni, že i Hoffmeister Vás ujistí, že tento způsob jednání si prostě československé autority nesmějí dovolit, chtějí-li si zachovat přátelství a spolupráci schopných jednotlivců dobré vůle, kteří z důvodů ideových sympatií nám chtějí v cizině pomoci. Víím ostatně bezpečně, že i Vy sám usetrnete nad systematickým sabotováním vašich vlastních příkazů, jež podrobnosti této situace zřejmě dokazují.

Připomínám znovu, že jsem hotov učinit cokoli, pokud jsem ještě zde v New Yorku, co by podle Vašeho názoru v této otázce našim zájmům mohlo prospět.

V dokonalé úctě a s přátelským pozdravem

Jiří Voskovec

LA PNP, fond liter. pozůstalost J. Wericha (nezprac.).

1) Opis, strojopis.

7.

1946, 26. ledna, Praha

Telegram¹⁾ amerického velvyslance v Československu L. A. Steinhardta americkému ministerstvu zahraničních věcí o postoji ministra informací V. Kopeckého k otázce dovozu amerických filmů do Československa.

STÁTNÍ DEPARTMENT

Obdržení telegram

Praha

Státnímu tajemníkovi

Washington

[...],²⁾ 25. ledna,

Kopecký, komunistický ministr informací, jehož ministerstvo kontroluje znárodněný filmový průmysl, tvrdí, že zrušil Sheroverovo zplnomocnění pro uzavření dohody o filmu ve Spojených státech. Toto prohlášení by však nemělo být chápáno jako beze zbytku platné, neboť Kopecký v minulosti již několikrát učinil nepravdivá prohlášení. Je jasné, že původním Kopeckého záměrem, když poskytl Sheroverovi oprávnění jednat, bylo získat americké filmy od nezávislých společností, a to s dvojitým účelem – zbavit se kritiky české veřejnosti, že se v Československu neobjevují americké filmy a zároveň mít prostředek k vykonávání tlaku, aby donutil výrobce filmů a distributory jednat s filmovým monopolem. Je rovněž zřejmé, že Kopeckého prohlášení o zrušení Sheroverova oprávnění je anticipací úspěšného výsledku jednání s Motion Picture Producers Export Association, která začnou, jakmile Hummel přijede z Paříže. Samozřejmě by dal přednost dohodě s Exportní společností, která by mu umožnila přístup ke všem americkým filmům přes Sherovera. Pokud bude v blízké budoucnosti dosaženo dohody, nepochybuji, že Kopecký bez váhání odmítne jakoukoliv dohodu v rámci ujednání, které snad mohl mít se Sheroverem, jehož intervence v této záležitosti byla na obtíž, protože v době jeho příjezdu do Prahy neměl žádné povědomí o situaci kinematografie v Československu ani pravomoc kohokoliv reprezentovat. Vzhledem k tomu, co bude následovat se zdá, že další Sheroverovo vměšování je jedinou hrozbou uspokojitelnému výsledku nastávajících jednání.

(Odkaz na depeši St. Dp. 44 z 22. ledna)

STEINHARDT

National Archives Washington, DC (NA), Record Group 59 (RG 59), 860F.4061 MP/1-2546.

1) Originál, anglický strojopis.

2) Pořadové číslo telegramu.

8.

1946, 28. ledna, New York

Dopis¹⁾ M. M. Sherovera ministrovi informací V. Kopeckému o jeho angažování se v dovozu amerických filmů do Československa.

Miles M. Sherover
R. C. A. Building
Rockefeller Center
New York, New York
28. ledna 1946

Pan

ministr Václav Kopecký
ministr informací
Praha – ČSR

Vážený pane ministře Kopecký

Zasílám Vám tento dopis po našem společném příteli, Janu Werichovi, neboť jedině díky jeho snaze jsem se pustil do práce pro Státní filmový monopol a protože v jeho přítomnosti jsme prohodili druh mého podnikání a dohodli se na něm.

Jistě si vzpomenete, že na naši poslední konferenci v Praze za přítomnosti Jana a Hoffmeistera jsem Vás žádal, abyste mi dal dopis, potvrzující naši úmluvu, podle které jsem měl se snažit o koupi filmů od nezávislých amerických producentů za tím účelem, abych tyto filmy předal Státnímu filmovému monopolu k využití tímž monopolem.

Upozornil jsem Vás současně, že to bude vyžadovati značných peněžních investicí s mé strany, jelikož jedině tak se dá hollywoodská kombinace přesvědčit, že státní monopol je vážně rozhodnut získati americké filmy bez ohledu na bojkot zmíněné kombinace. Ujistil jste mne, že souhlasíte s tímto postupem a že moje iniciativa v této záležitosti bude Vámi plně podporována. Váhal jste dáti mi písemné potvrzení této úmluvy jedině proto, že jste měl za to, že by nebylo diplomatické učiniti smlouvu se mnou o získání amerických filmů a že existence takové smlouvy by se mohla nelibě dotknouti velvyslance Steinhardta, s nímž jste měl několik rozhovorů ve společnosti ministra Clementise. Nicméně jste pravil, že budu-li mít úspěch a dostanu-li filmy od nezávislých amerických producentů, nebude námitek k podepsání podobné úmluvy.

Poté jsem odjel do Londýna a po značném úsilí jsem podepsal dohodu se společností Monogram Pictures Corporation of New York, největší to nezávislou americkou filmovou společností, čímž tato společnost se zřekla politické kombinace a přistoupila na prodej filmů, které by se promítaly v Československu. Zaplatil jsem jim hotově 50.000 \$ při podpisu této dohody. Kabeloval jsem Vám o uzavření této dohody a skrzevá Jana jsem obdržel od Vás poděkování a gratulaci a přání dalších úspěchů mých budoucích jednání s ostatními nezávislými výrobci a hollywoodskou Kombinací.

Načež jsem odjel do New Yorku a podepsal smlouvy na další filmy, z nichž nej-důležitější je pět filmů vyrobených vynikajícím americkým producentem Selsnickem.

Rovněž jsem podepsal úmluvu s vynikajícími mexickými filmovými podnikateli na šest nejlepších mexických filmů. Všechny tyto smlouvy vyžadovaly dalších nemalých nákladů v hotovosti. Krátce po svém příjezdu do New Yorku vstoupil jsem ve styk s representanty hollywoodské Kombinace a ke svému překvapení, možno říci údivu, jsem slyšel, že jakýsi pan Janeček se před nimi objevil s dopisem, podepsaným kýmsi z Vašeho ministerstva, v kterémžto dopisu stálo, že Janeček jest oficiálním reprezentantem Státního filmového monopolu. Taková autorisace jest v úplném rozporu k výhradní autoritě, kterouž jste mně udělil ve svém dopise ze dne 19. října 1945, jehož kopii přikládám.²⁾ Tento dopis pověřující Vámi nebyl nikdy odvolán a jistě si vzpomínáte, že v našem posledním rozhovoru jsem kladl důraz na to, že nebudu-li se těšiti Vaší úplné důvěře a exklusivnímu pověření k vyjednávání této záležitosti, raději budu resignovati. Trval jste na tom, abych pokračoval ve své činnosti, ujistil jste mne o mém autorisování a řekl Werichovi a mně, že Janeček vůbec nebyl autorisován k vyjednávání. Jistě chápete, jaký zmatek zde byl vyvolán bezúčelnou intervencí páně Janečkovou.

Když jsem byl uzavřel úmluvu se společností Monogram Pictures Corporation Londýn, když jsem si uvědomil potíže s transportem normálních komerciálních zásilek mezi Spojenými státy a Prahou a když jsem byl dále uvážil Vaši snahu míti americké filmy pokud možná nejdříve, žádal jsem Vás kabelem, skrzevá Jana, abyste zařídil na Washingtonském velvyslanectví, aby tyto filmy byly zaslány do Prahy co nejrychleji. Obdržel jsem Vaši odpověď skrzevá Jana, že již jste tak učinil. Československé velvyslanectví ve Washingtoně, místo aby spolupracovalo, jednoduše o několik týdnů odložilo jakoukoliv akci a po třech týdnech, kdy filmy byly připraveny, mi oznámilo, že obdrželi definitivní instrukce od ministerstva zahraničí v Praze, aby s filmy neměli vůbec nic společného. Abych se vyhnul další ztrátě času, poslal jsem filmy do Londýna po první lodi, s instrukcemi londýnskému zasilateli, Norden Transportation Agency 9 Gerard Street, Londýn, aby požádalo československé velvyslanectví v Londýně, aby celá zásilka bylo poslána do Prahy co možná nejdříve a nejrychleji. Ačkoliv filmy byly adresovány Vám, jakožto ministru informací, londýnské velvyslanectví právě tak odmítlo jakoukoliv účast a filmy dnes leží v Londýně, jelikož bez diplomatické pomoci normální zásilky do Prahy musí čekati 2 až 3 měsíce v Londýně.

Československé velvyslanectví ve Washingtoně mně poslalo dopis, jehož kopii přikládám,³⁾ v němž zdůrazňuje, že souhlasí s něčím, na čemž jsme odedávna byli dohodnuti, a to, že všechny filmy mnou vybrané musí býti Vámi schváleny nebo Vaší censurou či schvalovacím sborem. Přirozeně filmy nemohou býti schváleny, dokud nedojdou do Prahy a já jsem ochoten podstoupiti risiko a i výlohy spojené s nákupem filmů a i náklady na jejich převoz a nechati na Vás, zda-li je schválíte či zamítnete.

Pane ministře, jsem si vědom, že tímto vším jsem dokázal hollywoodské Kombinaci, že Státní monopol získá americké filmy bez ohledu na její bojkot a že hollywoodská Kombinace a úředníci americké vlády v Praze si uvědomili, že celý bojkot je hloupost a nevede k ničemu a že jedině z toho důvodu dneska jsou ve smířlivé náladě.

Z věcí, které se staly od mého odjezdu z Prahy, mohu soudit, že jsem se stal obětí jednání Vašich podřízených, docela možná že bez Vašeho vědomí, a že odměnou za mou neúnavnou snahu Vám pomoci, Vám a Vašemu ministerstvu a Československu jako takovému, jest že pravděpodobně ztratím velikou sumu peněz, již jsem investoval spoléhaje na Vaše sliby.

Rád bych to vše vtělil v dopis a požádal Jana, aby Vám jej přečetl. Nevěřím, že budete-li na tato facta upozorněn, byste se okamžitě nepostaral, aby bylo vyhověno základním požadavkům slušnosti a spravedlnosti.

Máte-li za to, že jsem svému účelu vyhověl a že více mé spolupráce nepotřebujete, prosím Vás, řekněte mi to upřímně a zařídte, aby Státní filmový monopol kompensoval náklady, které jsem s vaším souhlasem investoval. Pakliže však se domníváte, že pokračováním mých služeb pro státní monopol může vést k užitku, prosím, dejte okamžitě instrukce, aby:

1. filmy v Londýně byly přepraveny do Prahy, možno-li letadlem, v každém případě však, jak možno nejrychleji oficiálním vládním kurýrem;
 2. aby československé velvyslanectví ve Washingtonu bylo uvědoměno, aby se postaralo o přepravu do Československa filmů, ležících nyní v New Yorku;
 3. aby pan Elbl, neb kdokoliv kohokoliv tím pověříte, dostal instrukce, aby podepsal smlouvu se mnou skrze mého právního zástupce Dr. Jaroslava Čulíka bez prodlení za podmínek, které by nebyly horší než podmínky britských či francouzských smluv.
- Nezapoměňte prosím, že jste mne ujistil, že celá tato záležitost bude projednávána k výhradně obchodní transakci a že jsem investoval své peníze jenom proto, že jsem toužil pomoci Vám a Československému filmovému monopolu.
- Těše se na brzké shledání s Vámi v Praze a se srdečným přáním mnoha zdaru, zůstávám Váš

s veškerou úctou
Miles M. Sherover

LA PNP, fond liter. pozůstalost J. Wericha (nezprac.).

- 1) Opis, strojopis.
- 2) Kopie Kopeckého dopisu nebyla nalezena.
- 3) Viz dopis amerického velvyslance v USA Hurbana Sheroverovi datovaný 17. 1. 1946.

9.

1946, 11. února, Praha

Text¹⁾ smlouvy o dovozu amerických filmů do Československa uzavřené mezi M. M. Sheroverem a zmocněncem ministra informací pro dovoz a vývoz filmů J. Elblem.

/pouze návrh/

Nížeapsaného dne a roku uzavřena byla mezi zplnomocněncem ministra informací pro dovoz a vývoz filmů v Č. S. R., panem Jindřichem Elblem, Praha XII., Italská č. 39 (nadále za účelem zkrácení zvaným jen „zplnomocněnec“) se strany jedné a panem Miles M. Sheroverem, bankéřem v New Yorku, Rockefeller Center, se strany druhé, tato

S M L O U V A

I.

Pan Miles M. Sherover zavazuje se dodati „zplnomocněnci“ a sice tím způsobem, že nejdéle do 6ti měsíců odešle z New Yorku lodí na adresu „zplnomocněnce“ v Československu dvacet pět celovečerních filmů, z nichž 18 budou výrobky společnosti Monogramme Pictures Corporation New York (z produkce let 1940 až 1945) dalších pět filmů výrobků fy. Selznick Pictures v New Yorku a 2 filmy výroby Johna Steinbecka a sice „Zapomenutá vesnice“ a „Chickova dobrodružství“ za celkovou částku

Kčs 9.000.000 – slovy devět milionů korun československých.

II.

Veškeré filmy vyrobené firmou Monogram Pictures Corporation přejímá „zplnomocněnec“ s výhradou, že budou schváleny aprobační komisí při úřadu „zplnomocněnce“, ²⁾ takže v případě, že by tato komise kterýkoliv z těchto dodaných filmů zamítla, pan Miles M. Sherover dodá místo něho jiný film téže výroby z produkčních let shora uvedených za předpokladu, že nebude celková produkce firmy Monogramme Pictures Corporation již vyčerpána. Stejná ustanovení platí i pro censurní zákaz. Naproti tomu filmy zakoupené z výroby firmy Selznick Pictures a Johna Steinbecka přejímá „zplnomocněnec“ bez jakékoli výhrady.

III.

Pan Miles M. Sherover dodá ke každému filmu /zdarma/ dvě nové pozitivní kopie, úplnou dialogovou listinu a pokud jde o filmy vyrobené firmou Monogramme Pictures Corporation také kolekci plakátů a fotografií k účelům reklamním a sice v tomto rozsahu: 20 velkých plakátů, 1 krátký ukázkový film, 10 souprav fotografií 11krát 14 cm, 10 souprav fotografií 8krát 10 cm, 3 soupravy 22krát 28 cm, 3 vzorce novinových inzerátů, jedna reklamní kniha.

„Zplnomocněnec“ jest oprávněn objednat u pana Miles M. Sherovera a uvedený zavazuje se dodati „zplnomocněnci“ potřebný počet dalších pozitivních kopií pokud možno v nejkratší době za běžnou tržovou cenu těchto kopií placenou v New Yorku. V případě, že by panu Miles M. Sheroverovi bylo znemožněno z jakýchkoliv důvodů dodati další pozitivní kopie, zavazuje se dodati nový dubnegativ toho kterého filmu za podmínek v předchozí větě uvedených.

„Zplnomocněnec“ jest oprávněn distribuovat všechny shora uvedené filmy dodané panem Miles M. Sheroverem na území Republiky československé podle vlastní potřeby a dobrého zdání po dobu 5 /4 roky/ let ode dne podpisu této dohody.

IV.

„Zplnomocněnec“ se zavazuje zaplatiti svrchu uvedenou částku Kčs 9.000.000 – slovy devět milionů korun čs. v alikvotních splátkách, t. j. 360.000 – Kčs za každý převzatý film, tím způsobem, že tato dílčí částka složena bude po průkazu o nalodění toho kterého filmu v New Yorku, na bankovní účet pana Miles M. Sherovera u Pražské úvěrní banky v Praze s tím, že pan Miles M. Sherover jest oprávněn v rámci platných devisových předpisů a opatření s uvedeným obnosem volně disponovati, jestliže „zplnomocněnec“ do tří týdnů po dojití filmu na jeho adresu do Prahy neoznámí Pražské

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

úvěrní bance v Praze, že film nebyl aprobační komisí převzat, nebo censurou zakázán. V tomto případě zůstane složená částka vázána do té doby, než bude dodán a převzat film náhradní. Toto ustanovení, pokud jde o vázanost složené částky, týká se pouze filmů dodaných z výroby Monogramme Pictures Corporation. Naproti tomu náhrada za ostatní filmy dodané panem Miles M. Sheroverem jest splatna a k volné dispozici zmíněného ihned, jakmile dojde řádné oznámení o nalodění filmu k cestě do Československa.

V.

Pan Miles M. Sherover ručí „zplnomocněnci“, že veškeré licenční poplatky, které normálně platí provozovatel, jsou vyrovnány a stejně tak přejímá záruku za veškeré škody, které by „zplnomocněnci“ vznikly tím, že by se uvedené filmy nebo jejich synchronisace v jakémkoliv směru dotkly autorských, patentních nebo jiných práv třetích osob ať již právnických nebo fyzických, případně že by obsahovaly urážlivá, nemravná nebo ponižující tvrzení a insinuace, které by se mohly dotknouti osob třetích. Pod náhradou škody nelze zahrnouti ušlý nebo dosažitelný zisk. Stejně tak ručí pan Miles M. Sherover „zplnomocněnci“ za veškerá vydání a útraty, které by vznikly uplatněním odporu vůči těmto nárokům, a to i na náhradu nejen škody, nýbrž i ušlého zisku. „Zplnomocněnec“ jest však povinnen v případě podobných žalob neb právních kroků poraditi se o dalším postupu s panem M. Sheroverem a vzíti slušný zřetel na jeho přání.

VI.

Veškerá vydání spojená s dopravou, pojištěním, celními a dovozními poplatky, cenními poplatky, náklady spojené s pořízením dalších pozitivních kopií jakož i vydání, způsobená shora předvídanou výměnou filmů společnosti Monogramme Pictures Corporation, jdou k tíži „zplnomocněnce“. Veškeré ostatní poplatky, zejména spojené s vyhotovením této smlouvy, pokud jsou splatné v Č. S. R. hradí „zplnomocněnec“, pokud pak by dospěly k vyměření nebo splatnosti v U. S. A., hradí pan Miles M. Sherover. Toto ustanovení především se týká zpoplatnění této smlouvy.

Veškerá vydání uvedená v předchozím odstavci, pokud jdou k tíži „zplnomocněnce“, budou však zaplácena panem M. Sheroverem v amerických dolarech, budou ihned jemu nahrazena v téže měně.

VII.

V odstavci I. uvedená kupní cena stanovena byla za předpokladu úředního kursu 1 amer. dolaru = 50 Kčs.

V případě změny kursového poměru bude ve stejném rozsahu a poměru kupní cena upravena.

VIII.

Obě strany vzdávají se práva odporovati této smlouvě pro zkrácení nad nebo pod polovici ceny obecné.

IX.

V případě sporů vzniklých s provedením této smlouvy podrobují se obě strany neod-

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

volatelně výroku rozhodčího soudu, který bude tím způsobem, že každá ze stran jmenuje jednoho rozhodce, kteří společně zvolí rozhodce vrchního. Sídlo tohoto rozhodčího soudu bude v Praze. Pokud jde o formu řízení, platí všeobecné předpisy civilního řádu soudního.

X.

V případě, že by pan Miles M. Sherover dodal méně než sjednaných dvacetpět filmů, snižuje se shora uvedená částka Kčs 9.000.000 – za každý nedodaný film o částku Kčs 360.000 – slovy třistašedesáttisíc korun československých.

Na důkaz správnosti podpisy obou stran.

V Praze, dne 11. února 1946.

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.).

1) Opis, strojopis.

2) Aprobační komise u úřadu zmocněnce pro dovoz a vývoz filmů fungovala do počátku února 1947, kdy byla nahrazena dovozní komisí při ústředním ředitelství Čs. filmové společnosti.

10.

1946, 15. března, Praha

Zpráva¹⁾ o poradě o smlouvě a dovozu amerických filmů do Československa na ministerstvu zahraničí.

D ů v ě r n ě .

Zpráva o poradě o americké smlouvě a o dovozu amerických filmů.

Ministerstvo zahraničí, národohospodářská sekce dne 15. III. 1946 v 10 hod. dopoledne.

Přítomni:

Ministertstvo zahraničních věcí:

vyslanec Dr. Augenthaler,
Dr. Kunosi a Dr. Coufal;
Kerner;

Předsednictvo ministerské rady:

Ministerstvo zahraničního obchodu:

Dr. K. Čermák a Ing. Bayer;

Ministerstvo průmyslu:

Dr. Sobol;

Ministerstvo financí:

Dr. Fiala a Dr. Beneš;

Ministerstvo vnitřního obchodu:

Ing. Kazda;

Ministerstvo zemědělství:

Dr. Gröbel;

Ministerstvo výživy:

Dr. Zajíček, škpt. Plaček;

Ministerstvo informací:

Prof. Mertl;

Zmocněnec pro dovoz a vývoz filmů:

Jindřich Elbl;

Národní banka:

předn. Vodehnal a předn. Ing. Tuček;

Filmové monopoly.

Druhým, pro nás velmi závažným bodem porady, byla výměna názoru ohledně dovozu amerických filmů.

Prof. Mertl:
(min. inf.)

Američané nechťejí vzít na vědomí, že film byl u nás zestátněn. Podle nás je ale otázka filmu otázkou uměleckého díla – otázkou kulturní, a proto je zcela pochopitelné, že stát si vyhrazuje svůj dozor. Náš návrh na filmovou dohodu byl zamítnut a Američané trvají na tom, aby jejich návrh na volný obchodní styk ve filmu byl přijat. Na jejich straně je to především skupina 8 velkých producentů.

Elbl:
(zplnomocn.)

Podali jsme Američanům návrh na úpravu dovozu filmů. Z principu byl však náš návrh odmítnut. Další jednání se však ale povedou dále. Po dobu jednání dávají nám, prostřednictvím pana velvyslance Steinhardta, prozatím k dispozici asi 30 starších filmů, které jsou již uskladněny na zdejším velvyslanectví.²⁾ Američané odmítají prodávat nám filmy za fixní ceny a žádají percentuelní systém. Sazby až 73%. To je pro nás však neúnosné. Kromě toho požadují zřízení representace v Praze, která by tyto výnosy kontrolovala v jednotlivých biographech. Touto kontrolou ovšem ovládají také svůj trh. Sledují kulturně propagační cíl, a proto jim také na tom velmi záleží, aby se zde jejich filmy hrály. Požadují, aby dovoz jejich filmů nebyl nějak omezován.

Naše situace: U nás jsou zatím poměry nejasné. Jsme si vědomi toho, že musíme mít nějaký plán.³⁾ Domácí produkce a Rusové nestačí nás zatím zásobovat filmy. Musíme stanovit globální kontingent pro dovoz všech filmů. Američané vyrobí ročně 300 – 500 filmů. Snad bychom si z nich mohli vybrat tak asi 50 ročně. Jinak jsme t. č. dostatečně zásobeni a obešli bychom se tak asi 1 – 1 1/2 roku bez dovozu amerických filmů. Je zde ovšem otázka, zda by ale tímto způsobem nebyly poškozeny naše celkové hospodářské zájmy, které jsou pro nás velmi závažné zejména nyní v době, kdy se jedná o novou obchodní smlouvu. Je jisté, že Američané v otázce filmů jsou velmi citliví.

Vodehnal:
(NBČ)
Všeobecně:

Otázka filmových licencí je pro Národní banku Čsl. velmi důležitá. Tak jako sledují všechny resorty vývoj naší obchodní bilance (dovoz a vývoz zboží) společně s Národní bankou Čsl. v určité harmonii, bylo by zapotřebí vybudovat tuto spolupráci i v této záležitosti. Filmové licence tvoří totiž velmi zajímavou položku v rámci platební bilance, kterou právě kontroluje jediné Národní banka Čsl. vlastně sama. Proto je tudíž nezbytně nutným předpokladem, aby příslušný resort (u filmů min. informací) byl v přímém kontaktu s naším ústavem. O tuto spolupráci marně prozatím usilujeme. Požádali jsme již písemně, osobně i telefonicky při různých příležitostech o to, aby ku každému jednání byl pozván také náš zástupce. Informace, které nám byly prozatím poskytnuty ústně jsou velmi kusé a nedostatečné a hlavně teprve tehdy, kdy již mini-

sterstvo informací podpisem smlouvy se zavázalo k plnění, aniž by bralo zřetel na to, zda potřebné prostředky má skutečně Národní banka Čsl. k dispozici.

Působí jistě velmi trapným dojmem, když dovozci filmů z cizích států obrací se na nás o informace platební které nemůžeme poskytnouti. Nemáme na př. nyní přehledu o tom, jaké závazky na nás budou požadovány. Národní banka Čsl. se právem domnívá, že tento způsob plánování neodpovídá našim hospodářským potřebám a že tento způsob hospodaření vedl by k vážným poruchám platební bilance a musí trvati na stanovisku spolupráce, jak je to ostatně již dobře zavedeno v sektoru zbožovém. Dovolujeme si připomenouti, že nový devisový zákon, který právě projednává vláda, pamatuje také ve svém § 23 na právní jednání, jimiž vznikají, zanikají nebo se mění licenční práva devisových tuzemců vůči cizině. Zákon tedy ukládá Národní bance Čsl., aby dbala, aby právě zájem devisové politiky sladil zájem na mezinárodní výměně kulturních statků u věci finančního významu pro náš stát. Před minulou válkou jsme dobře spolupracovali s filmovým referátem tehdejšího ministerstva obchodu. Dnes nemáme přehled o tom, jaké požadavky budou na nás kladeny nejen Američany, ale také Angličany a Francouzy. Upozorňujeme příslušné resorty na tyto nedostatky a odmítáme zodpovědnost, za porušení rovnováhy platební bilance našeho státu.

Americká
smlouva:

Byli jsme dodatečně informováni panem zplnomocněncem, že ministerstvo informací podle návrhu smlouvy se zavázalo (bez naší účasti) k odběru cca 18 amerických filmů v době 18 měsíců za kupní cenu dol. 2.500.000 – tj. Kčs 125 milionů.⁴⁾ Částka tato měla se tak postupně transferovati do USA a event. po vzájemné dohodě vykompensovati na př. vývozem zboží. Ministerstvo pro zahraniční obchod, do jehož kompetence zbožový sektor patří, tvrdí, že o záležitosti také není informováno.

Aby bylo možno posouditi platební neúnosnost nahoře uvedeného závazku, uvádíme následující částky za filmové licence z platební bilance ČSR z minulých let se zvláštním zřetelem k USA:

	Celkem placeno do ciziny		z toho do USA	
1934	Kč	23,685.000.-	Kč	2,522.000.-
1935	Kč	25,612.000.-	Kč	4,136.000.-
1936	Kč	26,478.000.-	Kč	5,209.000.-
1937	Kč	31,430.000.-	Kč	1,540.000.-
1938	Kč	17,700.000.-	Kč	6,800.000.-
1939	Kč	5,620.000.-	Kč	3,310.000.-
za 6 let celkem		Kč 130,525.000.-	Kč	32,517.000.-

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

Z uvedených číslic je patrné, že jsme za 6 let republiky zaplatili do ciziny téměř tolik, kolik dnes má být zapláceno do USA za dobu 18 měsíců. Pokud jsme se dozvěděli, uzavřelo ministerstvo informací ještě další smlouvu s p. M. M. Sheroverem z New Yorku na dodávku 25 amerických filmů za cenu Kčs 9.000.000. Litujeme, že tuto informaci musíme čerpat od právního zástupce amerického obchodníka, který se u nás domáhal zaplacení.

Pro zajímavost uvádíme některé údaje z roku 1936, jak je tehdy zpracoval filmový referent ministerstva obchodu:

1936

Vyrobeno v ČSR:

33 filmů v hodnotě Kčs 32 milionů

z toho: 25 českých a slovenských

7 německých

1 cizí

Výrobní podmínky byly tehdy u nás nejvýhodnější ze střední Evropy.

Vývoz: Do USA a některé filmy pro tamní čl. kolonie film Jánošík: do Anglie, Francie, Německa a Polska.

Dovoz: Celkem 277 filmů.

Z toho: 130 z USA (48%)

78 z Německa

22 z Rakouska

17 z Francie

12 z Anglie

9 z Ruska

8 z Maďarska

1 z Holandska

Platební bilance byla pasivní částkou asi 30 mil. Všechna tato data jsou volena z doby poměrného hospodářského blahobytu u nás. Tehdy jsme měli k dispozici dostatek prostředků a platili jsme za 1 americký film dol. 1.000 až dol. 5.000. Dnes máme platiti průměrně asi dol. 26.000, tedy desetkrát tolik než před válkou. Při tom však nemáme k dispozici žádné prostředky.

Ostatně o platební situaci Československa byly všechny resorty již informovány důvěrným oběžníkem ministerstva zahraničních věcí č. 19.054/IV-18/46 z 1. února 1946.

O záležitosti bude informován p. ministr Masaryk, aby ve vládě tuto věc projednal. Dnes však se nám jedná o to, aby USA poskytly nám potřebný úvěr, o který jsme nuceni požádati. Poněvadž Američané kladou váhu na připuštění prozatím asi 30 filmů, zde již uskladených, nezbude, než tomuto požadavku vyhověti, domnívá se, že protihodnota těchto filmů asi 10 snad nejvýše 20 milionů Kčs, a to by pak nemohlo vyvážit cenu námi požadovaného úvěru v dolarech,

Vysl. Augenthaler:
(min. zahr.
věcí)

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

Prof. Mertl:

(min. inf.)

Vodehnal:

který nezbytně potřebujeme. Ostatně i otázka financování dovozu filmů souvisí s tím, jak dopadne světová hospodářská konference. Hodnota 30 filmů zde uskladněných činí přes 60 mil. Kčs.

Pak ovšem Národní banka Čsl. nemůže zaručiti jejich zaplacení poněvadž nemá dosud potřebných prostředků.

Vysl. Augenthaler:

Končí poradu ve 13.20 hod.

nečitelný podpis

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.).

- 1) Opis. strojopis.
- 2) Šlo o filmy připravené za války americkým Office of War Informations k promítání v ČSR.
- 3) K zajištění provozu asi 2 000 kin v poválečné ČSR bylo potřeba ročně alespoň 200 filmů při předpokládané kapacitě domácích ateliérů v prvních poválečných letech 25 filmů.
- 4) První nabídka MPEA na jaře 1946.

11.

1946, 25. dubna, Praha

Telegram¹⁾ velvyslance L. A. Steinhardta Státnímu departementu o podmínkách předběžné smlouvy o dovozu amerických filmů do Československa mezi L. Kantůrkem a čs. st. filmovým monopolem.

STÁTNÍ DEPARTMENT

Obdržení telegram

Praha

Státnímu tajemníkovi

č. 630, 25. dubna

Pokud ministerstvo nemá žádných námitek, prosím, aby informovalo Harmon of Motion Picture Association v následujícím smyslu:
(Odpověď na depeši St. Dp. č. 303, 11. dubna)

Když jsme obnovili jednání s Českým filmovým monopolem, zjistili jsme, že v době neúspěchu jednání s americkými výrobci byl jmenován nový generální manažer.²⁾ Najednou se ukázalo, že tato osoba je méně než její předchůdce³⁾ nakloněna uznat potřebnost promítání amerických filmů v Československu. Po bezvýsledných diskusích jsem uspořádal schůzku, jež byla navštívena všemi odborníky, Kopeckým, ministrem informací, a mnou samotným.⁴⁾ Na konci pětihodinového zasedání, a pouze jako výsledek intervence Kopeckého podniknuté na mé naléhání, byl generální manažer

přesvědčen k tomu, aby souhlasil s podmínkami načrtnutými v mé depeši 384 ze 14. března, vyjímaje návrh na půjčovné 50% z hrubého příjmu přes 70% kapacity sálu. Rozhodně odmítl uvažovat jakékoliv jiné půjčovné než 35% z hrubého příjmu, což by bylo rozděleno na 65% pro Kantůrka a 35% pro monopol. Prohlásil Kopeckému, že pokud by bylo placeno půjčovné více než 35% z hrubého příjmu, kina by vykázala podstatnou ztrátu, za což by on nemohl přijmout odpovědnost. Během diskusí jsem získal výrazný pocit, že velké množství snímků, které jsou nyní monopolu k dispozici od Britů, Rusů, Francouzů, Švédů, Švýcarů, nezávislých amerických výrobců a od stále rostoucí české produkce, což dohromady činí nejméně 300 snímků,⁵⁾ činí nového generálního manažera daleko jistějšího svou pozicí a méně nakloněného činit ústupky americkým výrobcům, než byl jeho předchůdce.

Vzhledem k faktu, že američtí výrobci tvrdili v ministerské depeši 159, 7. března, že „nebudou zvláště zainteresováni na podmínkách půjčování nebo dispozici poplatků“, doporučuji, aby mi bylo nařízeno uzavřít předběžnou dohodu v rámci obecných podmínek uvedených v mé depeši 384, 14. března, podřízené modifikaci, že půjčovné bude 35% z hrubého příjmu, což bude rozděleno na 65% pro Kantůrka a 35% pro monopol.

STEINHARDT

NA, RG 59, 860F.4061 MP/4 – 2546.

- 1) Originál, anglický strojopis.
- 2) Gen. řed. Čs. filmové společnosti L. Linhart jmenovaný do funkce 25. 3. 1946.
- 3) Předseda správního výboru České filmové společnosti E. Sirotek, ve funkci od 27. 7. 1945 do 25. 3. 1946.
- 4) Porada na pražském ministerstvu zahraničí 8. 2. 1946.
- 5) Ve skutečnosti bylo do ČSR dovozeno v roce 1945 44 dlouhých (Francie 2, SSSR 26, USA 1, Anglie 15) a 86 krátkých filmů (SSSR 41, USA 4, Anglie 41), 1946 135 dlouhých (Francie 31, SSSR 29, Švédsko 1, Švýcarsko 2, USA 22, Anglie 50) a 97 krátkých filmů (Francie 5, SSSR 24, USA 43, Anglie 25). Domácí výroba uvedla do kin v roce 1945 2 dlouhé filmy a 1946 12 dlouhých filmů.

12.

1946, 10. května, Praha

Návrh¹⁾ zmocněnce ministerstva informací pro dovoz a vývoz filmů J. Elbla na rychlé uzavření prozatímní dohody o dovozu amerických filmů do ČSR se zástupcem MPEA L. Kantůrkem.

Zplnomocněnec ministra informací
pro dovoz a vývoz filmů
v Č. S. R.

Praha XII., 10. května 1946
Italská č. 39.

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

Věc: Dohoda o dovozu amerických filmů.

Ministerstvu informací, V. odboru, do rukou
p. odborového přednosty Nezvala, v Praze.

Oznamuji, že jsem dne 8. května 1946 provedl v přítomnosti pana Ludvíka Kantůrka, zastupujícího zájmy amerického ministerstva zahraničních věcí a Moution Pictures Export Association v New Yorku a pánů zplnomocněnců Sirotky (správa státních kin), Hlinomaze (správa státní půjčovny filmů) a dr. Dvořáka (správa hospodářských a finančních věcí ve filmu) podrobnou rozpravu o konečném textu, Američany navrhované prozatímní dohody o dovozu amerických filmů do Československa.

Pan Kantůrek poskytl jmenovaným zplnomocněncům a později z Bratislavy příjevšímu zplnomocněnci pověřence SNR pro informace Fintorovi podrobné informace o smyslu a dosahu navrhované úmluvy, provedl společně s nimi zkusmé propočty a zdůraznil nutnost okamžitého dalšího jednání v New Yorku o sjednání definitivní dohody.

Protože po 3 měsíčním dosavadním vyjednávání, které zásluhou stereotypně opakováných a se strany americké znovu a znovu vyvracených námitek pana ing. L. Linharty nebylo lze tato vyjednávání doposud úspěšně zakončit a protože z toho vyplývají sestátněnému československému filmu značné materiální škody, způsobené průtahem v uvedení amerických filmů do čsl. kin, škody, za jejichž další zvětšování nemůžeme nésti nadále odpovědnost, prohlašujeme, vědomi si plně své odpovědnosti, že po našem soudu je v zájmu nynějších i budoucích obchodních filmových styků československo-amerických žádoucí, aby

1. navrhovaná prozatímní dohoda o dovozu amerických filmů byla co nejrychleji schválena a podepsána a s tím, že o klausuli finanční budou vyměněny důvěrné listy mezi americkým a československým zástupcem,

2. do New Yorku v dohodě s odjíždějící tam čsl. obchodně-politickou delegací odcestoval i zplnomocněnec pro dovoz a vývoz filmů s instrukcí a zmocněním sjednat definitivní dohodu o dovozu amerických filmů za podmínek nejméně tak dobrých, na jakých se zakládá dohoda prozatímní.

Sirotek Emil v. r.
zplnomocněnec pro správu státních kin

Hlinomaz v. r.
zplnomocněnec pro státní
půjčovnu filmů

Dr. Dvořák v. r.
zplnomocněnec pro hospodářské
a finanční věci filmu

Jindřich Elbl v. r.
zplnomocněnec pro dovoz a vývoz

Fintora v. r.
zplnomocněnec pověřence SNR
pro dovoz a vývoz filmů

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.).

1) Opis, strojopis.

13.

1946, 10. května, Praha

Dohoda¹⁾ o dovozu amerických filmů do Československa uzavřená mezi L. Kantůrkem a zmocněncem pro dovoz a vývoz filmů J. Elblem.

D o h o d a

mezi Louis K a n t u r k e m , 44 West 56 Street, New York
a Jindřichem E l b l e m , zplnomocněncem ministra informací pro dovoz a vývoz
filmů

týkající se několika celovečerních i krátkých filmů, které jsou nyní již v Praze.

DOBA A TRVÁNÍ.

Aby bylo vyhověno společnému zájmu, uvolňuje se pro předvedení československému obecenstvu určitý počet filmů po dobu obchodního vyjednávání o dovozu amerických filmů do Československa a to na dobu nejméně tří měsíců. Třicetidenní výpověď může být dána kteroukoliv stranou v den skončení jednání mezi zplnomocněncem a Moution Pictures Export Association, New York.

Tato dohoda nemá vliv na jakékoliv budoucí jednání o dovozu, ani na jednání, týkající se budoucí obchodní smlouvy.

STRANY.

Louis Kanturek, nadále jmenován „výrobce“
a Jindřich Elbl, nadále jmenován „půjčovatel“.

ÚZEMÍ.

Republika československá.

FILMY.

Osm dosud vybraných filmů (So Proudly We Hail, Abe Lincoln, Tales of Manhattan, Airforce, Human Comedy, It Started With Eve, Here Comes Mr. Jordan, I Married a Witch) a další filmy z celkového počtu čtyřiceti filmů, které jsou v Praze a budou výrobcem dány půjčovateli k výrobě.

Filmy s nižší metráží než 2.500m. budou dodány s jedním nebo s více krátkými filmy. Výrobce dodá dvě kopie od každého celovečerního i krátkého filmu jakož i od reklamního snímku. Půjčovatel má právo pořídit si z dodané kopie a reklamního snímku jeden dubble negativ a k tomu nejvýše deset kopií a reklamních snímků.

Všechny kopie a dubble negativy zůstávají majetkem výrobce a musí mu býti vráceny ihned po uplynutí třicetidenní výpovědní lhůty.

PŮJČOVNÍ PODMÍNKY.

Každému kinu bude účtováno 35% půjčovné za každý film. Toto půjčovné se vypočítá z hrubé tržby po odečtení dávky ze zábav a daně z obratu a na Slovensku též po odečtení luxusní dávky, byla-li předepsána a zaplácena.

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

Takto dosažený čistý výdělek jest podílem půjčovatele. Tento podíl po odečtení všech výloh za pořízení kopií, reklamních snímků, titulků dubble negativů, obalů, pojištění dopravních výloh, cla a připouštěcích a censurních poplatků bude pak rozdělen následovně:

65% výrobci

35% půjčovateli

VÝKAZY A PLACENÍ.

Měsíční výkazy a úhrady budou zasílány výrobcí 15. každého následujícího měsíce a musí obsahovati následující údaje:

název kina a jeho velikost (kapacity)

místo a název hraného filmu a dodatku

datum a denní čistou tržbu

celkové půjčovné filmu

podíl výrobce.

Každý program musí být vyúčtován zvlášť.

Podíl výrobce na filmu musí býti uložen na jeho účet u Legiobanky v Praze. Likvidace tohoto účtu bude provedena po uzavření obchodních a politických smluv mezi Spojenými státy a Československou republikou. Přednost pro převod v dolarech mají všechny výlohy v dolarech za kopie, titulky, negativy, obal, pojištění a dopravní výlohy.

PRODLOUŽENÍ.

Při docílení 70% hrubé tržby v prvních třech dnech; premiery v Praze, Plzni, Brně, Bratislavě, Moravské Ostravě.

TERMÍNOVÁNÍ V BIOGRAFECH.

Výrobce budiž uvědomen předem o veškerém termínování premier v Praze, Brně, Plzni, Moravské Ostravě a v Bratislavě. Termínování musí býti vzájemně dohodnuto mezi výrobcem a půjčovatelem. Vzhledem k omezenému počtu filmů a kopií budou filmy promítány nejdříve v místech podle přiloženého seznamu.²⁾

REKLAMA.

Veškerá reklama jde na účet půjčovatele, při čemž nutno bráti zřetel na návrhy a námitky výrobce, pokud se týče obsahu a uspořádání reklamního materiálu.

KONTROLA.

Výrobce, nebo jeho pověřenec má právo kontrolovat provádění této úmluvy. Má volný přístup do kin, půjčovny, laboratoří a půjčovatelových záznamů, které se nějakým způsobem vztahují na výtěžek celovečerních nebo krátkých filmů.

MONOPOLNÍ A HUDEBNÍ PRÁVA AUTORSKÁ.

Podle zvyklostí ve filmovém obchodě.

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

VÝROBNÍ ZNAČKA.

Původní výrobní značka musí zůstat v hlavním titulku půjčovatele v úplné délce každé kopie.

Praha, 10. května 1946.

Louis Kanturek

Jindřich Elbl, v. r.

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.).

1) Opis, strojopis.

2) Seznam obsahoval 118 míst, kde měly být přednostně uváděny objednané filmy.

14.

1946, 10. května, Praha

Dodatek¹⁾ ke smlouvě uzavřené mezi L. Kanturkem a J. Elblem.

D O D A T E K .

k dohodě mezi panem Louis Kanturkem, 44 West 56 Street, New York, N. [New] Y. [York] a panem Jindřichem Elblem, zplnomocněncem ministra informací pro dovoz a vývoz filmů v Praze.

ze dne 10. května 1946

Odstavec „Půjčovní podmínky“ obsažený ve shora zmíněné podobě se doplňuje následovně:

Hrubý výtěžek každého kina z každého filmu po odečtení dávky ze zábav a daně z obratu a na Slovensku též po odečtení luxusní daně byla-li předepsána a zaplacená, rozdělí se následovně, a bude vypočítán na základě týdenního odpočtu a nebo za celou dobu promítání filmu, jestliže doba promítání byla kratší než jeden týden:

35% až do částky, představující 70% kapacity kina a 50% z obnosu, tuto částku přesahující. Neběží-li film nepřetržitě celý týden, vypočítá se tato částka proporcionálně podle skutečně hraných dnů.

Například: Kapacita kina je Kčs 100.000-netto. Až do příjmů Kčs 70.000 se počítá půjčovné 35%, je-li dosaženo tržby Kčs 80.000, počítá se 35% z Kčs 70.000 a 50% z Kčs 10.000 / to jest difference mezi Kčs 80.000 a Kčs 70.000.

Takto vypočítaná částka jest podílem půjčovatele. Tento podíl po odečtení všech výdajů za pořízení kopií, reklamních snímků, titulků dubble negativů, obalu, po-

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

jištění, dopravních výloh a cla, připouštěcích a censurních poplatků rozdělí se následovně:

65% výrobci
35% půjčovatelé.

Tento dodatek tvoří nedělitelnou součást původní úmluvy mezi panem Louis Kanturkem a panem Jindřichem Elblem z 10. května 1946.

Praha, 10. května 1946.

Louis Kanturek

Jindřich Elbl v. r.

NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů (nezprac.).

1) Opis, strojopis.

15.

1946, 18. června, New York

Uznání¹⁾ presidenta Motion Picture Export Association E. Johnstona velvyslanci L. A. Steinhardtovi za jeho pomoc při řešení otázky dovozu amerických filmů do Československa.

MOTION PICTURE EXPORT ASSOCIATION, Inc.
25 West 43rd Street, New York 18, N. Y.

Eric Johnston, President
Francis S. Harmon, Vice President
George Borthwick, Treasurer
Gordon E. Youngman, Secretary

18. června 1946

Hon. Laurence A. Steinhardt,
mimořádný a zplnomocněný velvyslanec,
velvyslanectví Spojených států amerických,
Praha, Československo.

Pane velvyslanče Steinhardte:

Váš nepodjatý zájem a nedocenitelná pomoc pro vyřešení návratu amerických filmů do Československa byly v posledních měsících jedněmi z mých nejdojemnějších zážitků.

ILUMINACE

Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce

Využívám této příležitosti, abych vám vyjádřil nejen své osobní uznání, ale díky celého průmyslu za vaši pomoc poskytnutou pánům Kantůrkovi a Hummelovi při úspěchu, který byl dosažen podniknutím tohoto prvního kroku vpřed v Československu.

Poválečné podmínky jsou jaké jsou, proto je důležité, že pokud my v průmyslu máme být hrdi na své výrobky, jakože jsme, tak potřebujeme aktivní pomoc všech našich zahraničních misí, abychom dosáhli promítání toho nejlepšího z naší produkce v zahraničí.

Doufám, že během několika týdnů budu moci navštívit kontinent a byl bych rád, pokud bych se s Vámi mohl setkat, až přijedu do Prahy.

S pozdravy a přáním všeho dobrého pro trvalý úspěch vašeho poslání

Váš

Eric Johnston

Library of Congress, Washington, DC, Steinhardt Papers, Box 50.

1) Originál, anglický strojopis.

Ediční poznámka

Edice byla pořízena z písemností Ústředního ředitelství Čs. filmu (NFA, fond ÚŘ ČSF, Jednání o dovozu amerických filmů [nezprac.]), z korespondence z pozůstalosti Jana Wericha (LA PNP, fond liter. pozůstalost J. Wericha [nezprac.]), z úřední korespondence amerických vládních úřadů (National Archives, Washington, DC, State Department Papers) a písemností amerického velvyslance v Praze L. A. Steinhardta (Congressional Library, Washington, DC, Steinhardt Papers, BOX 50). Všechny editované materiály jsou uvedeny v plném znění a v původní jazykové podobě. Opraveny byly pouze zjevné písařské chyby, doplnili jsme chybějící interpunkci, v dokumentu č. 9 jsme opravili ve všech výskytech chybně napsaná jména *Milles* na *Miles* a *Selznik* na *Selznick*. Opraveny byly rovněž chybně psané názvy filmů (*Petr Ibeton* na *Petr Ibetson*, *David Cooperfield* na *David Copperfield*, *Pepé le Moco* na *Pépé le Moko*, *Violeta* na *Violetta* a *Chicágo hoří* na *Chicago hoří*). Hranaté závorky s třemi tečkami [...] označují nečitelné části textu, v hranatých závorkách jsou i vstupy editora do textu. Rovné závorky / / vyznačují vsuvky vepsané do původních textů. Celá edice je opatřena údaji o formě dochování dokumentů a dalšími vysvětlujícími poznámkami. Dokumenty č. 7, 11 a 15 přeložil z angličtiny pro účely naší edice Petr Štěpánek.

P. Z.

Literární obzor

Vzlety a pády

Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu

1. 1.

Stejně jako v obecné historii či literární vědě podržují si i pro zkoumání dějin filmu písemné prameny soukromé a vyprávěcí povahy své nezastupitelné místo. K těm prvním patří kromě deníků především korespondence a pak literatura memoárová a autobiografická, k těm druhým dnes především dobový tisk a publicistika, v jistém smyslu i beletrie. Každý z nich si žádá svůj vlastní interpretační přístup: deníky a korespondence představují obvykle přímé svědectví toho kterého okamžiku, neurčené veřejnosti, lze tedy u nich předpokládat větší díl autenticity názoru než u pamětí a autoportrétů, které už jsou ovlivněny časovým odstupem i přirozenou snahou pisatele události interpretovat, obvykle ve svůj prospěch. Nově se od listopadu 1989 profiluje role publicistiky jako pramene: zatímco do té doby bylo nutno brát v úvahu vlivy cenzurní a autocenzurní i zásadní limity dané při oficiální publikaci nepřekročitelností vládnoucí ideologie, dnes je třeba zvažovat především aspekty reklamní a ryze pekuniární, jejichž uplatnění otevřelo tržní prostředí nebývale široký prostor.

1. 2.

Doslova přívál memoárové a „rozhovorové“ literatury – a nejen filmové – po listopadu 1989 má ovšem nepochybně i své další příčiny. Především padla bezmála půlstoletá tabu, vyřčená nad řadou témat i osobností naší historie a vyvstala nutnost zaplnit bílá místa, která po nich zůstala. Za druhé jako by se dostavilo jisté zklamání z čisté beletrie: ta se ve své nejslužebnější linii stala přímo tvůrcem a opěvovatelem vyhaného světa, odfouknutého pak realitou převratu jak krabička sirek. Za třetí roli kritického zrcadla politiky konečně převzala publicistika: ta nejen že odsunula čtenářsky na vedlejší kolej také většinu literatury do té doby opoziční, ale ujala se teď sama své pátrací a reflexivní funkce, instalující se ovšem přitom nejednou i do role suverénního, leč mnohdy povrchního a nedovzdělaného historického sudiče. Za čtvrté byla definitivně prolomena technická bariéra, vtiskující české předlistopadové kultuře stále ještě ráz kultury především psané: invaze počítačů, videí, kompaktních disků, walkmanů, satelitů, klipů a velkoplošných kinematografických spektaklů definitivně i u nás nastolila realitu audiovizuální kultury a její hierarchie hodnot, jen málo korespondující s hierarchií kulturnosti tradiční, zvláště evropské. A konečně za páté do volného boje na otevřeném trhu přišly právě audiovizuální umění jako film a pop music nejlépe vyzbrojeny jednak už svou svou lehce sdělnou i stravitelnou podstatou, jednak svou pružnější schopností napojení na reklamu, která teprve dílo či osobnost v pravém slova smyslu „udělá“. Další konsekvence této situace, v níž ideologie podle Nesmrtelnosti Milana Kundery nahradili imagologové, by nás ovšem už odvedly příliš stranou naší úvahy...

1. 3.

Tvrdím, že v základu dnešního boomu filmařských vzpomínek a rozhovorů leží souběh nejméně oněch pěti vyjmenovaných příčin: nakladatel má zaručený zisk, reklamu mu dělá už sama tvář a jméno příslušné osobnosti, kniha se sice čte, ale podání je pokud možno nekomplikované, pokud možno s nádechem senzační objevnosti a přitom nic není vymyšleno, všechno se stalo. Samozřejmě paušalizuji: jak se ukáže na jednotlivých případech, o žádném neplatí úplně totéž, co o jiném. Kdybychom však od obecných podmínek vzniku měli přejít k jisté hodnotové stupnici, pak by bylo možné v analyzovaném materiálu rozlišit zhruba čtyři skupiny.

1. 4.

První tvoří klasické memoáry, psané buď protagonistou samým (Branald, Švandrlík, McIntosh), nebo někým z jeho blízkých (V. M. Havel o bratrovi Milošovi), případně kombinující obojí (Brdečka – Brdečková), anebo vycházející z někdejšího scénického útvaru, nyní doplněného a dodatečně komentovaného (Horníček). Druhou skupinu tvoří publikace, které jsou také vzpomínkami určité konkrétní známé osobnosti, na jejich konečné podobě se však v různé míře podílí přizvaný literární zpracovatel či publicista (Beneš – Valtrová, Sovák – Kopecká). Ten třeba také jen zadá téma jako domácí úkol jiným (Menšík – Kopecká), anebo kombinuje v jedné knize obě možnosti (Hermanová – Suchý). Zárodečným tvarem těchto publikací bývá zjevně interview a záleží patrně jen na vzájemném vztahu zpovídaného se zpovídaným, či autorství nakonec v titulu převáží. Do hry přitom někdy ještě vstupují i jisté ambice badatelské, či spíše amatérsky popularizační, jejich výsledkem bývá však obvykle jen obsahová kompilace a tvarový hybrid (Nový – Suchý). Do třetí skupiny patří interview ve vlastním slova smyslu, knižní dialogy, jimž základní tón i úroveň bezprostředně po listopadu 1989 nepochybně udaly knihy-rozhovory Karla Hvizďaly (jeho *Dálkový výslech* s Václavem Havlem z roku 1986 byl ostatně prvním ze samizdatových a exilových titulů, kterému se hned v prosinci 1989 dostalo masového vydání). Rozsahově i pojetím jde ovšem většinou o projekty mnohem skromnější (Menzel – Nezval a Volf), soustředěné spíše k užšímu okruhu témat (Hrušínský, Markovič – Kolář, Hlaváčová – Suchařípová), anebo už jen vysloveně profitující na televizní popularitě zpovídaného (Kopecký – Hein), či lechtivých pikanteriích (Nagyová – Bauer). I sem pronikají bohužel ještě další ambice, např. umělecko-esejistické (Kukura – Brůna). Do skupiny poslední mohli bychom pak zařadit publikace à la veselé historky z natáčení: někdy je autor zaznamenává jako rozhovor (různí herci – P. Hořec), jindy excerpue z dobového tisku (Burian – Thiele), jindy přiznaně vykrádá z jiných knih (různé osobnosti – Grym).

1. 5.

Proberu dále příslušnou produkci této literatury let 1992 a 1993 právě po vyjmenovaných skupinách, osobnostech a autorech: s vynecháním publikací formanovských, jimž se budu věnovat ve zvláštní recenzi, a také bez nároku na stoprocentní úplnost, neboť při dnešním stavu knižního trhu a způsobech distribuce mohlo mi ještě něco dalšího uniknout. U většiny knih, o kterých bude řeč, si ovšem nelze o jejich významu jako historického pramene dělat velké iluze a také úplné zjišťování jejich hodnověrnosti není tu prvořadým účelem. Půjde spíše o upozornění na prameny, které by se za dodržení příslušných pravidel historické kritiky mohly stát alespoň východiskem pro zachycení jistého osobního či dobového koloritu, o popsání jejich obsahových i formálních limitů, případně i o stručné poukázání na některá nová fakta a soudy, která se v nich objevují.

2. 1.

Živé obrazy (Melantrich 1992) **Adolfa Branalda** (nar. 1910) jsou už třetí částí jeho pamětí, počínajících *Skříňkou s líčidly* (1960) a pokračujících *Valčíkem z Lohengrina* (1972). Kromě toho je Branald autorem i řady dalších prací, vycházejících z osobních zážitků a poznatků (k našemu tématu zejména *My od filmu*, 1988), za své memoáry v užším smyslu pokládá však právě tyto „příběhy se zpěvy a tanci“, které má završit ještě část čtvrtá. *Živé obrazy* zahrnují léta 1945-1959, období, kdy Branald vlastně vstupoval do literatury a spisovatelských sfér a kdy od roku 1952 pracoval jako redaktor v nakladatelství Čs. spisovatel. „Ukazuji na příkladech, jak z životního zážitku může vzniknout literatura,“ napsal Branald už ve *Valčíku z Lohengrina* a tento postup v zásadě jako svou metodu dodržuje i zde. Doba a poměry jsou tu ovšem poněkud komplikovanější a jejich vize v podobě někdejších živých obrazů, kde jde hlavně o to, kdo bude centrální figurou, postihuje právě jen hemžení v oficiálních uměleckých sférách. Stačí srovnat, jak Branald mluví např. o svém románu *Chléb a písně* (1952) a o nesnázích s jeho zfilmováním a jak pohrdlivě se o něm a „panu soudruhovi Branaldovi“ vyjadřuje jeden z hrdinů povídky Kurevská zima ze souboru próz Jana Zábrany z let 1954 – 1957 *Sedm povídek* (1993) – to je střet dvou světů, jejichž protikladnost nemůže zakrýt ani Branaldova ironie a sebeironie. *Chléb a písně* měl točit Alfréd Radok, nakonec v roce 1956 natočil film *Dědeček automobil* podle stejnojmenné Branaldovy prózy z předchozího roku. A Radokovi je také – kromě tristní pasáže o Branaldově účinkování v barrandovské dramaturgii – věnován největší díl z toho, co se v knize týká filmu. Kapitola o natáčení snímku *Dědeček automobil* je sice podle samotného Branalda „neúměrně dlouhá, brzdí tempo, a vymyká se drobnomalbou z rámce vyprávění“, nepochybně je to však nejživější a nejméně zakomplexovaný výjev *Živých obrazů*.

2. 2.

Slibně zní také název vzpomínek **Miloslava Švandrlíka** (nar. 1932) *Černý baron od Botiče* (Riosport-press, bez data vydání, patrně 1992). Bohužel se Švandrlíkovým románem *Černí baroni* (1969) a stejnojmenným filmem Zdenka Sirového z roku 1992 má společnou více méně právě jen reklamní narážku v titulu: kniha zahrnuje především dětství a mládí Švandrlíkovo a i když v ní najdeme i kapitolu věnovanou šestadvacetiměsíční vojenské službě u PTP v Nepomuku, závažnější materiál k interpretaci románu ani filmu neposkytuje. Švandrlík i ve svých vzpomínkách zůstává především dobře naloženým humoristou, který si dobu příliš nepřipouští – ostatně také jeho pobyt u PTP je tu prozaicky vysvětlen jako důsledek toho, že se po opuštění DAMU po třech semestrech a doporučení Františka Götze, aby přešel na FAMU, pramálo věnoval tomu, jak to prakticky proběhne – a pak už bylo pozdě. V mezidobí působil u Vesnického divadla jako asistent Alfréda Radoka a jeho vzpomínky na něj jsou stejně obdivné jako Branaldovy – např. při líčení Radokovy návštěvy v dětském letním táboře, kde Švandrlík působil jako vedoucí a kam Radoka pozval, aby vyprávěl o filmu. Jediný odstavec o tom, jak Radok strhl všechny přítomné do hry na to, „jak se dělá velký film“, vypovídá o režisérově tvůrčí metodě možná víc než několikastránkový teoretický rozbor. I tady je zmínka o zmařeném natáčení románu *Chléb a písně*, včetně citátu z dopisu ministra Václava Kopeckého, že by nebylo vhodné, aby dílo poctěné v roce 1953 státní cenou za písemnictví dramatizoval právě Radok. Kolik se jenom do těch tří jmen, Branald, Radok, Švandrlík, promítá dobových postojů, iluzí i nadějí...

2. 3.

Na několika místech *Černého barona od Botiče* se vyskytne jméno **Jiřího Sehnala** (nar. 1932). Nejprve jako spolužáka Švandrlíkova ve státním kursu pro přípravu pracujících v Houštce, před vstupem na DAMU v roce 1951 – Sehnal tu prý sepsal hru z amerického prostředí Železná opona. Oba studovali DAMU stejně neúspěšně, jejich sklon ke kabaretu je předem diskvalifikoval, oba ji v druhém ročníku opustili. Sehnal pokračoval pak na FAMU studiem dramaturgie, proslul obdivem k Orsonu Wellesovi a svými obrazy, k nimž mu Švandrlík poskytoval názvy, uplatnil se jako herec ve školních filmech, v Novákových *Štěňatech* (1957), v Divadle Na zbradlí v Klarinetech a v Semaforu v *Takové ztrátě krve*, psal scénář o Lidicích nejprve s Formanem a Škvoreckým, pak s Kadárem a Klosem, mezi tím školu skončil a nakonec v roce 1961 emigroval do Západního Německa a pak do USA. Tam získal americké občanství, změnil si jméno na **Jethro Spencer McIntosh** a pod ním sepsal koncem osmdesátých let memoáry se slibným názvem *Z Holešova do Hollywoodu* (Panorama 1992). Z nich je patrně nejzajímavější jejich první polovina, až do emigrace, uvádějící do prostředí učitelů i žáků FAMU a do kvasu pražského divadelního života druhé půlky padesátých let. Ostatní je spíše přehlídka Sehnalových nenaplněných ambicí a příležitostí, v níž se mísí smysl pro dobrý postřeh a paměť i pro to z minulosti, čím se obvykle lidé nechlubí, s jakousi zahořklostí a až závistivou ukřivděností – Hollywood zůstal Sehnalovi pouhým snem, přes společné plány s Formanem, Passerem a producentem Saulem Zaentzem. Zdena Salivarová, jejíž firmě Sixty-Eight Publisher Sehnal paměti ještě před listopadem 1989 nabízel, je zamítla s tím, že jsou polotovarem, sice je pak ještě „piloval“, i tak ale působí jako celek dosti konfuze.

2. 4.

Branald v *Živých obrazech* vzpomíná, jak poté, co padla možnost, že by Chléb a písňe točil Radok, projevil o námět zájem Jan Werich, ve spolupráci Branalda s **Jiřím Brdečkou** (1917 – 1982) vznikl scénář, sice opět určený pro Radoka, ale pod Brdečkovým vlivem zcela odlišný pojetím od Radokova – a opět zůstal nerealizován. Zda opravdu proto, že se místo toho nakonec točily *Pochodně* (1960) Vladimíra Neffa a Vladimíra Čecha, už Brdečka bohužel nepotvrdí, ač se i on rozmáchl k pamětem. Pod názvem *Pod tou starou Lucernou a jiné vzpomínky* (Primus 1992) se totiž skrývá pouhé torzo, vypovídající jen o Brdečkově protektorátním působení v Lucernafilmu, kde byl od roku 1941 zaměstnán v oddělení propagace. Pořadatelka knihy, Brdečkova dcera Tereza Brdečková, připojila ovšem k textu psanému v letech 1980-82 i další otcovy statě, vzpomínky na spolupracovníky a zemřelé přátele (Trnku, Wericha, Myrtila Frídu, A. M. Brousila, Leopolda Laholu) jakož i fejetony z šedesátých let a filmografický soupis (i když poněkud odbytý) a vytvořila tak kupodivu celkem kompaktní celek, včetně obsáhlé vlastní životopisné kapitoly. Brdečka píše s espritem a úsměvnou sebeironií, dlužno však říci, že ne vždy stejně objektivně: např. psychologický portrét vládce Lucernafilmu Miloše Havla se vyznačuje mnohem kritičtější okem než shovívavě načrtnutý profil A. M. Brousila, jehož třeba Sehnal kreslí jako typický příklad doživotního názorového chameleóna a kariéristy. Tím spíše je ovšem nutno považovat za bernou minci Brdečkovo vysoké hodnocení práce Lucernafilmu: za devatenáct měsíců, co byl u společnosti zaměstnán, realizovala podle něj deset až jedenáct filmů, s pomocí čtyř nebo pěti výrobních štábů, „jež pracovaly tak dobře, že znárodněná kinematografie, jinak nepřilíš nakloněná čemukoliv, co připomínalo Miloše Havla, převzala všechny jeho produkční vedoucí“.

2. 5.

S Brdečkovým textem, přerůstajícím místy v obecnější úvahy nad postavením českého filmu za protektorátu či nad problémem filmového kýče (Slavínský), se dobře doplňuje kapitola Bohatýrský život Miloše Havla z *Mých vzpomínek* (Nakladatelství Lidové noviny 1993) **Václava M. Havla** (1897 – 1979). O tom Brdečka píše jako o muži „technokratickém a neokázalém“, tedy vybaveném podle něj právě opačnými vlastnostmi než Miloš Havel, a samotné Havlovy vzpomínky se to zdají potvrzovat. Jsou psány s inženýrskou střizlivostí, s akcentem na konkrétní údaje, data a fakta, nicméně v této kapitole s patrným zájmem rehabilitovat bratrovu pověst, poskrbněnou po válce pomluvami o spolupráci s Němci. Přitom např. V. M. Havel v podstatě potvrdí i Brdečkovu tvrzení o Milošově „příslušnosti k sexuální menšině“: opravdu prý „o ženy moc nestál“, a ani o jeho existenci v exilu si nedělá iluze: stal se „v Mnichově jakýmsi takovým – z Bataliónu známým – doktorem Uhrem“. Co se však týká aktivity Miloše Havla za války, k tomu V. M. Havel především přináší konkrétní dokumenty, nalezené v roce 1968 po smrti Miloše v jeho pozůstalosti. Smutné je defilé filmařů, z nichž mnohé za války uchránil před totálním nasazením a oni ho hned po ní udávali (Vávra) a kádrovali (Klos)...

2. 6.

Na pozoruhodném rozhraní atmosféry jiných dvou časů, Pražského jara a normalizace, se zase ocitáme v *Hovorech* **Miroslava Horníčka** (nar. 1918). Ovšem také na rozhraní žánrů, na přechodu mezi přepisem scénického útvaru a vzpomínkami. První vydání *Hovorů* vyšlo v roce 1970, už v nich měla ale řada pasáží charakter vzpomínkových epizod, i když podávaných s nepochybnou obsahovou i stylistickou licencí. Ve druhém vydání z roku 1992 v Melantrichu připojil Horníček kapitolu Hovory H ještě po dvaceti letech, kde objasňuje historii zákazu svého televizního pořadu v roce 1971 a zamýšlí se dodatečně nad jeho přípravou i konečnou podobou. Kromě kapitoly věnované přímo konkrétním Horníčkovým zkušenostem s filmem (spíše jen fragmenty komických situací z natáčení a ze setkání s režiséry Vávrou, Kadárem a Klosem, Fričem, Krškou, Weisssem, Krejčíkem) máme tedy před sebou i reflexi těchto reflexí, útvar spíše tíhnoucí k humorné impresi než věrohodné vzpomínce.

3. 1.

S pamětmi **Svatopluka Beneše** (nar. 1918) *Být hercem* (Melantrich 1992) se ocitáme u žánru, kde do svědectví pamětníka vstupuje ještě další element: vliv literárního upravovatele a zpracovatele, případně publicisty, který dokonce vznik díla vyvolá a podílí se na něm. Čím je jeho podíl větší, tím je ovšem také větší jeho zodpovědnost za obsah, neboť on je tím, kdo by měl v paměti zpovídaného evokovat i to, na co by si sám nevzpomněl. V případě Benešových pamětí a jejich literární zpracovatelky Marie Valtrové však šlo zřejmě stále ještě o pomoc především v konečné fázi zredigování už hotového textu. Ten vznikl podle autorových slov „za hluboké totality“, dokončen byl v lednu 1988, Valtrová k němu připojila jmenný rejstřík a Drahoslava Vojtěchová pořídila soupis Benešových divadelních a filmových rolí. Kniha tak díky této výbavě získala širší použitelnost, hodnoty hereckých memoárů, jaké svého času vydával v Odeonu Vladimír Justl, však přece úplně nedosahuje. Beneš sám se zmiňuje, že před listopadem 1989 se u posuzovatelů textu setkávala s námitkami pasáží věnovaná Lídě Baarové, dnes se naopak i ona, ač snad jediná ještě doplněná, jeví jako až příliš distingovaná, zejména poté, co jsme mohli číst přímá – byť subjektivně všelijak uzpůsobená – svědectví o době a vlastní roli v ní právě od Baarové (*Útěky*, 1983; *Života sladké hořkosti*, 1991), Adiny Mandlové (*Dneska už se tomu směju*, 1976, 1990) či Jára Kohouta (*Hop sem, hop tam*, 1978, 1991). Benešovo

vzpomínání jako by vůbec někdy postrádalo větší konkrétnost. „Nemám rád, když někdo cizí nahlíží do mého soukromí,“ říká v knize a možná, že to je pravý důvod, proč nad ní místy vzniká pocit až jakési odosobněnosti i dobové kulisovitosti. Benešova filmová kariéra nestůně na nedostatek rolí, nýbrž spíše na jejich jednostrannost – škoda, že analýze příčin tohoto faktu, který ho nakonec po válce značně handicapoval a způsobil mu patrně i nechtěná přerušení práce u filmu, nevěnoval autor ještě více pozornosti. I tak najde se tu ale řada zajímavých jednotlivostí, portrétem Vladimíra Slavínského počínaje, přes momentky ze situace českého filmu za protektorátu, např. z natáčení filmů *Ohnivě léto* (1939) či *Přijdu hned* (1942), s poslední rolí Anny Letenské před jejím zatčením a pozdější popravou, až po povahové skici jednotlivých kolegů a přátel (Jindřicha Plachty, Ference Futuristy, Saši Rašilova, Nataši Gollové a zejména Rudolfa Hrušínského, s nímž se Beneš před kamerou setkával nejčastěji a také nejraději).

3. 2.

Takřka úplně na postižení hlubinnějších zdrojů vlastního herectví, případně na výpověď o čase, v němž žil, rezignoval **Jiří Sovák** (nar. 1920) ve dvou dílech svých vzpomínek napsaných za společného autorství se **Slávkou Kopeckou** a vydaných v jejím nakladatelství HAK: *Sovák. Dík za váš smích! aneb Já a moje trosky* (1993), *Sovák podruhé. Smích léčí aneb Neberte se tak vážně* (1993). „Herec s vyprávěním souhlasil s tím, že v žádném případě »nepotáhne Thespisovu káru«, že nebudeme teoretizovat o umění a už vůbec nebudeme čtenáře unavovat přesným popisem jeho života,“ napsala Kopecká v úvodu prvního z obou svazků a dodala: „...navzdory tomu, že riskuji jisté opovržení estétů, nechávám textům zcela dobrovolně jejich zemité řízy a všechna silná slova.“ Výsledkem je v podstatě nahodilý sled nejrůznějších historek, vyprávění „hlava nehlava“, jak to Sovák sám nazval, v němž i avizovaná peprnost (zejména v láskyplných líčeních řady náhlých příhod břišních) zůstává nakonec jen okrajovým jevem v proudu zábavných reminiscencí z prostředí divadla a filmu. Sovák se v nich jeví jako herec spontánního talentu, který se zuby nehty brání jakýmkoli zobecněním a který svět nahlíží jen jako kaleidoskop komických příhod a lidských typů. Najdeme tu vtipné postřehy o Jiřím Krejčíkovi, Janu Werichovi, Martinu Fričovi, Vladimíru Menšíkovi i drobné zmínky o některých konkrétních filmových titulech, na nichž Sovák spolupracoval (*Král Králů*, 1963, samozřejmě se špatnou grafikou názvu; *Světáci*, 1969), to všechno je však zasuto pod nánosem podružností, které se Kopecká zřejmě ani nesnažila v konečné redakci přepsaného Sovákova vyprávění nějak uspořádat, případně vůbec eliminovat. Přesto – anebo spíše právě proto – dosáhl první díl dnes nevídaného nákladu 180 000 výtisků (údaj z MF Dnes ze 6. 1. 1994), stal se nejprodávanější knihou českých nakladatelů v roce 1993 a tak prakticky vyvolal v život i díl druhý, nepochybně původně neplánovaný. Autoři v něm na základě kritik prvního dílu doplnili alespoň věcné údaje životopisné a soupisy Sovákových rolí (i když s chybami, jako u názvu filmu *Příliš tajné premiéry* místo *Přísně tajné premiéry*, 1967), vlastní text se však ještě více propadl do tvarové amorfnosti a obsahové nicotnosti. „Kritiky se vyznačovaly laskavostí a pochopením,“ říká tu Sovák o ohlasu prvního dílu, „jen v jedněch novinách nějaké hnidopich nepochopil záměr – činit legraci – a nutil nás k psaní umělotin. Ten mě ale nerozčilil, pouze ve mně vzbudil lítost. Výběr jím požadovaných pamětí je na pultech velký – a on chce ještě jedny – a ode mne! Vyloučeno!“ Zdravý selský rozum je ostentativně zdůrazňovaným Sovákovým vyznáním, nejlepším receptem, jak čelit spiknutí intelektuálních snobů, „prodavačů tmy“. Nepochybně to souzní s typem Sovákova herectví, které se dovede přirozeně inspirovat navozenou situací a rozvíjet ji, k selhání tohoto přístupu ke světu dochází však všude tam, kde ona výchozí myslitelská platforma schází. Oba díly Sovákových pamětí jsou toho výrazným dokladem.

3. 3.

Nicméně už jen samotný čtenářský ohlas toho, co Kopecká se Sovákem přivedli na svět, nutí k úvaze, zda se právě tady na scéně neobjevil žánr, na který jako by tato doba přímo čekala. Příznačná je už sama geneze dnešního profilu nakladatelství HAK, což je zkratka pro Humor a kvalitu – a také pro „počestnou komerci“, podle Kopecké. Bývalá novinářka z Reflexu nejprve s kolegou fotografem Andrejem Šťastným vydala – ještě v nakladatelství Studio dobré nálady – tři kuchařky napsané společně s Jiřinou Bohdalovou a teprve potom založila se Šťastným vlastní firmu. I v ní začali kuchařkami (Svět v kuchyni, J. Šejbalová, Vaříme – opět – na chatě), od dobrého jídla spojeného s hereckým vyprávěním se však záhy posunuli k vyprávění samotnému, byť plně podmíněnému příjemným rozpoložením, které vyvolává právě vařením a stolování. Sestavit kuchařku je ovšem poněkud odlišná práce, než zpracovat něčí vzpomínky do podoby ucelených pamětí – a právě v tom bude asi zásadní moment nesouladu mezi tím, jak Sovákovy paměti hodnotili alespoň někteří kritici a jak je přijali čtenáři. První očekávali svědeckou hloubku, druzí se spokojili populárním čtivem a nevadí jim ani třeba dokumentační odbytost ve výběru a popiscích archivních fotografií, ani stereotyp Šťastného záběrů současných, ani okatá sebeoslava paní nakladatelky. Naopak se zdá, že právě takový povrchně televizní přístup si dnešní doba přímo žádá, a u žádného jiného titulu tohoto článku neplatí také tak dokonale souběh oněch pěti příčin nakladatelského boomu filmařských vzpomínek (viz 1. 3.) jako právě u Sovákových pamětí. Přitom vnější design těchto knih s pevnou vazbou, barevnou laminovanou obálkou a dobrým papírem může zvláště průměrnému čtenáři úspěšně sugerovat přesvědčení, že na rozdíl od brožovaného braku se mu i na stáncích dostává plnohodnotné literatury. Hned je ovšem nutné dodat, že tato poněkud lehká mince, těžknoucí až dobrým kšeftem, má i svou druhou stranu. Příkladem může být další titul nakladatelství HAK, nazvaný *Pocta Vladimíru Menšíkovi* (1993). Jeho autory jsou **Slávka Kopecká** a **Jiří Hubač** a knihu samu tvoří tři části. První je vlastně edicí textů tří Hubačových televizních her: Ikarova pádu (1976) a Tažných ptáků (1984), které stačil Vladimír Menšík (1929 – 1988) svým výkonem v titulních rolích doslova proslavit, a Zimy poutníků, jež zůstala po jeho smrti nerealizována. V prostřední části vzpomínají na Menšíka jeho kolegové a přátelé, ze čtyř desítek příspěvků se však sotva tři (Radovana Lukavského, Josefa Kemra a Vlastimila Brodského) vymykají hloubkou pohledu ze stereotypu povšechně obdivných stylistických cvičení na téma Menšíkova erupčního herectví, mimořádného profesionalismu a sebezapření, s nímž zejména v posledních letech zápasil se stále se horšící chorobou. Ať byly tyto fragmenty vzpomínek dodány písemně na objednávku, či vznikly jako rozhovor, není v nich rozhodně ani stopy po nějakém alespoň publicistickém přínosu Kopecké, na který by odkazovalo její autorství na titulu. Ani opentlení knihy v závěrečném oddíle ukázkou Menšíkova písma, karikaturami Jiřího Daniela, převzatým článkem Ivany Hudcové z Květů z roku 1991, vzpomínkou manželky Olgy Menšíkové a životopisnými a filmografickými údaji (výběr z televizních rolí sestavil Dušan Kovář) nemění nic na tom, že jde o narychlo spíchnutou kompilaci, přiživující se bez sebemenší snahy o dopátrání se něčeho nového na vpravdě lidové Menšíkově popularitě. Nicméně je tu ještě ona zmíněná druhá strana mince: došlo by kdy k edici Hubačových textů, zvláště neznámé Zimy poutníků, kdyby se je nepodařilo přifařit právě k podobně lacině koncipovanému projektu? Pokud jde speciálně o filmovou tematiku, musíme se ovšem nad *Poctou Vladimíru Menšíkovi* spokojit opět pouze s dílčími zmínkami: např. jak a proč vypadl z natáčení zmíněné Čechovy *Pochodně* (Lubomír Kostelka), s jakými už obtížemi točil v roce 1988 film *Dobří holubi se vracejí* (Marián Labuda, Pavel Zedníček), anebo proč nakonec nehrál ve Formanově *Ragtimu* (Olga Menšíková).

3. 4.

Možná se s dalšími připravovanými svazky hereckých memoárů v nakladatelství HAK bude jejich podoba dále posouvat a prohlubovat – zatím by stačilo, kdyby se přiblížily alespoň úrovni, jaké vtiskl vzpomínkám **Ljuby Hermanové** (nar. 1913) ...*a co jsem ještě neřekla* (Melantrich 1993) jejich pořadatel Ondřej Suchý. Navázal tím vlastně na publikaci, kterou napsal společně s Oldřichem Dudkem, kterou vydal Melantrich už v roce 1986 a která nesla název *Ljuba jako vystřižená*. Její podtitul tehdy zněl „Z veselých vzpomínek zasloužilé umělkyně Ljuby Hermanové“, což by ji v našem řazení kvalifikovalo nejspíše do poslední skupiny „veselých historek z natáčení“. Nová kniha Hermanové vzpomínek na tu předchozí sice *implicite* už názvem navazuje, představuje však zcela samostatný celek, zbavený jak poněkud nuceného veselí, tak cenzurních ohledů. Z textu není patrné, jak primárně vznikl, zda přepisem a redakcí natočeného rozhovoru, nebo vlastní rukou Hermanové, na konto Suchého lze však patrně přičíst její kompoziční rozčlenění do tří „dějství“ (mládí; herecká kariéra; koníčky, přátelé a lásky) a dvou „přestávek“, v nichž se stejně jako v knize o Menšíkovi objevují hlasy tři a půl desítky přátel a obdivovatelů Hermanové. Nejsou to ovšem jen příspěvky mechanicky vyžádané a sepsané, nýbrž také Suchým excerpované ze starších pramenů, korespondence, tisku, a to nejen od hereckých a pěveckých kolegů, nýbrž také od spisovatelů, výtvarníků či kritiků (namátkou: Adolf Branald, Adolf Born, Vladimír Komárek, Sergej Machonin, František Kožík, Adina Mandlová, Miloš Kopecký ad.). Hlavní váha publikace spočívá nicméně ve vzpomínkách samotné Hermanové, vtipně prostořekých a zachovávajících celkem věrně i její mluvní styl. Filmu se v ní ovšem dotýká jen nemnoho stran: například epizoda z natáčení prvního Hermanové filmu *Peníze nebo život* (1932), při němž se seznámila se svými pozdějšími nápadníky Voskocem a Werichem (v roce 1951 měla pak hrát a nehrála v jeho *Císařově pekaři* hraběnku Stradovou), stížnosti na Oldřicha Nového, který, ač byla Hermanová členkou jeho divadla, ji nikdy neangažoval do žádného ze svých snímků, a pak kapitola, v níž se osobně kriticky vyrovnává se vzpomínkami Adiny Mandlové, Lídy Baarové a Járy Kohouta. „Šla jsem hned na počátku své dráhy z filmu do filmu, tedy ze špatného filmu do špatného filmu, rolí bylo dost, ale příležitost ani jedna,“ hodnotí souhrnně svou filmovou kariéru Hermanová v závěru, když už předtím bez obalu konstatuje: „Opravdu, lehkomyšlně jsem zacházela s tím svým talentem.“

3. 5.

Jinou polohu publicistických a popularizátorských snah **Ondřeje Suchého** než spolupráce na pamětech Ljuby Hermanové představuje jeho kniha *Zavřete oči, přichází...* (Melantrich 1993, s předmluvou Františka Kožíka). Podtitul „leccos kolem Oldřicha Nového“ je příznačný: v úvodu Suchý sice výslovně konstatuje, že půjde o „filmový životopis“ Oldřicha Nového (1899 – 1983), takto si však předem vyhradil, že nebude ani vyčerpávající, ani soustředěný jenom na film. A vskutku také konečný tvar je kombinací zkompilovaných údajů z Bartoškové filmografií a Havelkova Čs. filmového hospodářství, dobových kritických ohlasů, Nového literárních projevů, anekdotických historek o Novém a zejména množství i dosti disparátních vzpomínek pamětníků a záznamů Suchého samotného, který se s Novým v posledním dvanácti letech jeho života stýkal, případně s ním korespondoval. To všechno by v zásadě při potřebné péli a dalším studiu možná dostačovalo k napsání skutečné monografie o Novém – jenže by to také předpokládalo více soustředěnosti a méně chvatu. Věčný svár Suchého mezi publicistou, bavičem, sběratelem anekdotických historek, zpovědníkem pamětníků (viz jeho televizní *Kavárnička* dříve narozených) a badatelem-amatérem vyhrězl tu tentokrát s plnou silou. Vlastně by takový „portrét“ patřil kamsi k žánru literatury faktu, jenže to by musel Suchý snesená fakta přetavit vlastním názorem. Už samotný herecký typus Nového, přenesený po roce 1948 do zcela odlišné společenské a kulturní atmosféry, než z jaké vyrostl, by stál za obsáhlý rozbor, nemluvě o vehe-

mentní snaze Nového přesto se i v této situaci prosadit. Suchý jako by však ani nechtěl či nedokázal jít nad pouhou montáž převzatých faktů a toho, co mu kdo v průběhu let o Novém řekl a co řekl Nový sám o sobě, a tak nakonec právě tyto pamětnické postřehy jsou tím nej-původnějším, co kniha přináší a co ji také řadí k žánru memoárů více než kamkoli jinam. Ostatně prazáklad tohoto přístupu najdeme už v Suchého knize *Exkurze do království grotesky* (1981), rozdíl je jen v rozsahu. Samozřejmě, kdo se bude chtít Nového filmovým herectvím zabývat, nebude moci Suchého obejít, protože u něho nalezne nejen četné podrobnosti týkající se natáčení jednotlivých Nového filmů (zejména pochopitelně *Kristiána*, 1939, *Pytlákovy scho-vanky*, 1949, a *Hudby z Marsu*, 1955), ale také samotným Novým formulované některé zásadní principy jeho práce herecké – i režisérské. „Rád bych kladl důraz na kulturu slova, oblečení a chování v prostředí společenském,“ řekl např. Nový v roce 1943, než se ujal režie filmu *Čtrnáctý u stolu*, a je v tom výroku snad beze zbytku, včetně doživotní sebestylizace, o které v knize mluví Elmar Klos.

3. 6.

Některé klíčové formulace hereckého sebepoznání obsahuje také neprodejná knižní prémie Divadelních novin za rok 1992 s názvem *Srdečně Váš Jiří Voskovec* (Divadelní ústav). „Malý výběr z korespondence z let 1948 – 1977“, celkem deset dopisů, které v této době napsal **Jiří Voskovec** (1905 – 1981) Petru Královi, Hugo Haasovi, Jiřímu Šlitrovi, Jiřímu Suchému, Josefu Topolovi, Václavu Havlovi a Janu Werichovi. Jak uvádějí editoři souboru Radan Dolejš a Václav Kofroň v doslovu, Voskovcovi bylo v poválečné době psaní dopisů jakousi náhražkou za literární tvorbu ve vlastním slova smyslu a vskutku také i titul jeho pamětí *Stín svobody*, po léta uváděný jako jeden z prvních projektů edičního plánu torontského exilového nakladatelství manželů Škvoreckých *Sixty-Eight Publishers*, zůstal nakonec nerealizován a nahradila ho v něm obsáhlá práce Michala Schonberga *Osvobozené* (1988), čerpající mimo jiné i ze čtyřicetihodinového interview s Voskovcem. Korespondence jako pramen soukromé povahy, neurčený primárně veřejnosti, má poněkud jiný charakter než memoáry a autobiografie – přinejmenším lze u ní předpokládat menší míru autostylizace a větší dávku autenticity. Vlivem Voskovcova odtržení od vlasti i od mýtu *Osvobozeného divadla*, který v ní nadále přetrvával, dostávají však jeho dopisy nutně nadosobnější význam, neboť jejich pisatel si musel být vědom, že například v odpovědích příslušníkům mladé umělecké generace Královi, Šlitrovi či Suchému prezentuje sebe sama už také jako jejich historii. Podobně i čtyři dopisy určené Werichovi mají jen zčásti charakter soukromý – spíše působí jako kapitoly stále trvajícího vzájemného dialogu, osvětlujícího mimo jiné i důvody rozchodu dvojice. „V Americe se nám oběma přihodily věci, každému zvlášť, které porušily chemickou formuli našeho dosavadního vztahu,“ píše Voskovec Werichovi 25. července 1948 a o více než dvacet let později, 29. března 1970, používá takřka totožné terminologie na vysvětlenou Suchému: „Jeden bez druhého onu speciální alchymii neumíme.“ Proto pak od šedesátých let tolik plánů na společnou práci, mj. i televizní (jakási „Two man show v Prahe.“) a filmovou (Voskovec i Werich měli hrát v Kadárově adaptaci Čapkovy *Války s mloky*, krom toho o nich a s nimi chtěl Kadár točit i dokument) i zájem např. o mladou filmovou generaci, Menzela (jeho *Rozmarné léto* byl ale podle Voskovce „průser“, ač jej neviděl), Němce, Formana. Možná ovšem, že ne pouze vnější události, nýbrž i podvědomé tušení, že přetrženou nit opravdu nelze navázat, sehrálo nakonec svou roli v tom, že už se Voskovec s Werichem na jevišti, ani ve filmu nikdy nesešli...

4. 1.

Dvakrát příznivého hodnocení se „rozhovoru **Martina Nezvala** a **Petra Volfa** s filmovým režisérem a držitelem Oscara **Jiřím Menzelem**“ *Muž, který zůstává* (Carmen 1992) od kritiky nedostalo. Přesto právě na tomto sotva stostránkovém sešitku lze asi nejpatrněji doložit magický vliv knížek-rozhovorů Karla Hvižďaly, mezi nimiž hned v roce 1990 nechybělo ani interview filmařské, s Pavlem Landovským, nazvané *Soukromá vzpoura* (poprvé 1988). Novinové rozhovory byly vůbec v prvním a ještě i druhém roce po převratu tou nejpřirozenější formou, jak uvést ve známost osobnosti neprávem zapomenuté, vyhnané z vlasti, nuceně živořící celá léta na okraji společnosti, anebo naopak žijící v centru její pozornosti, a přitom svádějící s mocí své skryté boje. Hvižďalovy knihy ukázaly, že přitom lze překročit rozměr deníkového i časopiseckého článku, ba dokonce i horizont knižního souboru takových rozsáhlejších interview, jaké představovaly knihy *Rozhovor* (1965) a *Generace* (1988, 1990) Antonína J. Liehma, *České rozhovory* (1979, 1991) Jiřího Lederera anebo *České rozhovory ve světě* (1981, 1992) samotného Hvižďaly, a že z dobře připraveného dialogu může vzniknout i cosi na způsob memoárů, jimž na živosti dodává právě ten, kdo klade otázky a oponuje. Jednou z prvních, kdo tuto příležitost pochopili nejdřív, byla překladatelka a publicistka Jana Klusáková: začala hereckými „maxirozhovory“ *To je Jana Brejchová a Jiří Bartoška na konci sezóny* (1991), které oba vyšly v roce 1991 v nakladatelství Primus, a dnes už je u téhož nakladatele autorkou dalších pěti knížek rozhovorů (s psychiatrem Františkem Klátilem, politiky Fedorem Gálem, Petrem Pithartem a Jiřím Dienstbierem, se šlechtickým potomkem Karlem Schwarzenbergem). Klusákové interview ani rozsahem okolo sta stran kapesního formátu, ani hloubkou nedosahují parametrů knih Hvižďalových, jejich nesoustavnost a roztěkanost je však vyvažována jakousi ženskou prostořekostí v kladení otázek a hlavně rychlostí vzniku a vydání, která jim umožňuje vstupovat do ještě živé situace. Volfovo a Nezvalovo interview s Jiřím Menzelem (nar. 1938) je pak jakýmsi kompromisem mezi přístupem Klusákové a Hvižďaly: nepostrádá aktuálnost v reakci na tak nenadálé momenty, jakým byla např. hned v roce 1990 polemika okolo Menzelových názorů na cenzuru (viz o tom v mém článku Odpovědi bez otázek, *Iluminace* 2/1992), přitom však kromě základní bilance režisérovy tvůrčí dráhy vede i k hlubšímu zamyšlení nad některými speciálnějšími problémy (např. vztahu režie ke scenáristickému východisku a filmové příběhovosti, práce s hercem, schopnosti umělce adaptability vůči okolním poměrům apod.). Z Menzelových filmů jsou v centru pozornosti pochopitelně oscarové *Ostře sledované vlaky* (1966) a *Vesnička má středisková* (1985), zajímavý je ale i Menzelův výklad jeho návratu k filmování snímkem *Kdo hledá zlaté dno* (1974). Z osobností kolem filmu nasvětluje rozhovor Menzelovy vztahy s Josefem Škvoreckým, Zdeňkem Svěrákem, Bohumilem Hrabalem, Milošem Formanem, ale třeba i Otakarem Vávrou a některými normalizačními činiteli Čs. filmu jako Ludvíkem Tomanem a Jiřím Puršem. To všechno ve zhuštěné podobě odpovědí pod palbou otázek, bez doplňující dokumentace, nicméně s faktografickou a názorovou věrohodností, stejně jako s příznačnou menzelovskou neokázalostí, skromností a sebeironickým vtipem. Pochopitelně, proti čerstvé „autobiografii Miloše Formana“ *Co já vím?* (Atlantis 1994) z pera Miloše Formana a Jana Nováka jde o pouhý fragment, který teprve čeká na své docelení, aby mohl být vedle kosmopolitní filmařské dráhy formanovské položen i menzelovský osud český jakožto dvojí volba jedné generace.

4. 2.

Za hereckou hvězdu evropského kontextu, „českého Gabina“, pokládá Jiří Menzel **Rudolfa Hrušínského** (nar. 1920). **Jan Kolář**, autor „rozhovoru s Rudolfem Hrušínským“ *Muž, který trvá na svém* (Akropolis 1992), pokládá zase Hrušínského herectví pro sebe za „magické“. Přesto se jejich dialog dotýká herectví jen občasné: jednak pro dohodu s Marií Valtrovou, autorkou připravované monografie o rodu Hrušínských, jednak asi také pro čas vzniku rozhovoru

v květnu a červnu 1992, před volbami, kdy byl Hrušínský ještě poslancem Federálního shromáždění ČSFR. Autorizoval jej v září, kdy už politiku definitivně opustil, odráží se v něm tedy zčásti bilanční pohled na právě ukončenou životní etapu. V úvodu Kolář skromně konstatuje, že k podstatě Hrušínského osobnosti se mu pro jeho skoupost na slovo nepodařilo proniknout, zdá se však, že právě v lapidárnosti odpovědí spočívá největší půvab rozhovoru. „Stát na svém a neměnit názory ze dne na den,“ tak zní Hrušínského krédo a není náhodou, že rozhovor s ním dostal tak podobný název, jako rozhovor s Menzelem: oba svůj život občanský i umělecký postavili na stejně neokázalé věrnosti sobě samému. Kolář se ptá i na docela obyčejné věci, na přeskáčku, sleduje však latentní linku Hrušínského životopisu a několikrát se odpovědi dotknou také filmu. Například v souvislosti se dvěma snímky, které Hrušínský kdysi režíroval: *Jarní písní* (1944), figurující i v Benešových pamětech, a parodií na kovbojky *Pancho se žení* (1946). Zajímavě se shoduje Hrušínského líčení poměrů české kinematografie za okupace se vzpomínkami J. Brdečky i V. M. Havla, včetně vynikajícího ocenění tehdejší role Miloše Havla. Řeč přijde samozřejmě na postavu Švejka ze Steklého *Dobrého vojáka Švejka* (1956) i na zmařenou příležitost zahrát si tutéž figuru v šestatřicetidílném německém seriálu pod Menzelovým vedením. Příležitostí ztracených nepřízní mocných se v Hrušínského vzpomínkách ostatně objeví víc, proti nim tu však stojí tak výrazné výkony jako ve *Spalovači mrtvol* (1968) Juraje Herze, či v Menzelově *Rozmarném létu* (1967) a *Vesničce mé střediskové*. Jenže – i v hodnocení těchto zřejmých úspěchů zůstává Hrušínský zdrženlivý, nenechá se vyrušit z přesvědčení, že slovy se nemá plýtvat a že s leccíms by se člověk měl vyrovnávat jen ve svém svědomí, ať v dobrém, či špatném (chování Zdeňka Štěpánka za války). Sluší se dodat, že rozhovor s Hrušínským dostal o rok později pod názvem *Do duše a do těla* následovníka v rozhovoru Jana Koláře s Milanem Markovičem, ve stejném nakladatelství a ve stejné grafické úpravě. Ten se však kromě aktuálních otázek politického, občanského a kulturního života na Slovensku po rozpadu společného státu týká výhradně divadla, případně televize a pro naše téma nepřináší nic.

4. 3.

Filmu se bohužel zcela vyhnulo i „sedm rozhovorů“ **Heleny Suchařípové**, které pod názvem *Týden s Janou Hlaváčovou* vyšly jako další neprodejná knižní prémie Divadelních novin (Divadelní ústav 1993). Pravda je, že dramatického talentu **Jany Hlaváčové** (nar. 1938) český film vůbec využíval málo, její první snímky jako *Kam čert nemůže* (1959, s Miroslavem Horníčkem) a *Všude žijí lidé* (1960, se Zdeňkem Štěpánkem) či naopak ty pozdější, *Bočanovy*, *Tvář za sklem* (1979, s Jaromírem Hanzlíkem a Miroslavem Macháčkem) a *Pytláci* (1981, s Josefem Somrem a Pavlem Novým), nebo Jirešův *Lev s bílou hřívou I.-II.* (1986, s Luděkem Munzarem) by však bývaly za pozornost stály. A přirozeně třeba i televizní inscenace Františka Filipa *Ikarův pád* a *Tažní ptáci*, v nichž se Hlaváčová objevila po boku Vladimíra Menšíka. Takto se knížečka soustřeďuje výhradně ke Hlaváčové kariéře divadelní, s aktuálním akcentem na její odchod z Národního divadla a na její názory na umělecké i duchovní fungování této první divadelní scény u nás.

4. 4.

Naopak zvláštní kapitola je filmu věnována v rozhovoru **Miloše Kopeckého** (nar. 1922) s **Milanem Heinem** *Co za to stálo...* Hein jej vydal jako první titul svého vlastního nakladatelství na konci roku 1993, souběžně s uvedením stejnojmenného třídílného televizního pořadu, a patrně aby knihu ještě ztraktivnil, ověsil ji celou řadou literárních a výtvarných cetek. Začíná Kopeckého rukopisným věnováním knihy čtenářům, následuje motto, Kopeckého rukopisné

věnování nejbližším, další motto, dopis zpovídaného zpovídajícímu a naopak, úvod Radky Tesárkové, studentky divadelní vědy FF UK, osm kapitol rozhovoru, každá uvedená citátem, jedna kapitola celkem nevýrazných Kopeckého textů z let 1966 – 1993, uvedená dvěma mottý, a končí se Kopeckého podpisy a medailonky obou autorů. To vše proloženo, jak náleží, fotografiemi z archivu a od Ondřeje Kepky, navíc však i kresbami J. B. Nováka, M. Kopeckého a především Jeňyky Pacáka, který také publikaci spolu se Zdeňkem Šebestou graficky upravil. Výsledkem je pochopitelně ukázkový kýč, v němž ten, kdo viděl alespoň některou ze tří půhodinek natočených v kultivovaném prostředí Kopeckého bytu, jen s velkou námahou rozpozná jejich přepis. V Tesárkové úvodu se doslova praví, že „knižní podoba televizního pořadu záměrně zachovává autenticitu tohoto živého rozhovoru, je de facto jeho záznamem“. Televizní rozhovor však plyne v čase, má svou stránku zvukovou i obrazovou, zatímco tentýž rozhovor otrocky přenesen na papír zůstává jen holou kostrou, vyvolávající pocit nedopovězenosti a nedodělanosti. Hein zkrátka volil cestu nejmenšího odporu, ani se nepokusil dát dialogu pro knihu obsahově i výrazově prohloubenější charakter. Atmosféra improvizované rozpravy je ovšem ta tam a člověk se chvílemi marně ptá, proč tu padají tak naivní, obecné a neinformované otázky. Bohužel ani zmíněná kapitola o filmu se z celku nijak nevymyká: vzpomene se pár filmových lásek a vzorů, připomene spolupráce s Petrem Schulhoffem, Oldřichem Lipským, Jaromilem Jirešem, Karlem Steklým, herecké mistrovství Haasovo a Menšíkovo, nařukne se problém herectví divadelního a filmového a – dost... Nebýt Kopeckého úsporného vypravěčského stylu, schopnosti až aforistické formulace, skeptické životní moudrosti, vykřesávající i nad banálními dotazy jiskru zajímavé myšlenky, co by z knihy zbylo? Stačí vzpomenout jen Kopeckého přiznání, proč za normalizace přijal účast na proslulém štvavém pořadu o emigrantech, a jak si ji pak pro sebe musel odčinit svým vystoupením na sjezdu SČDU – hned si uvědomíme, jak se v celém rozhovoru jinak dobové pozadí zcela vytrácí.

4. 5.

Co je to však proti úrovni rozhovoru, jaký spolu vedou **Jana Nagyová** (nar. 1959) a **Jan Bauer** v knize *Byla jsem Arabela...* (Dekon 1993). Slovenská představitelka titulní role seriálu Václava Vorlíčka z roku 1980 je dnes provdána do Německa, věnuje se v Čechách podnikání a herečkou je patrně už jen příležitostnou (bohužel jsme ji nemohli vidět ani v její poslední filmové roli ve filmu Eduarda Grečnera *Pozemský nepokoj* z roku 1992). Do nového pokračování Vorlíčkova seriálu Arabela se vrací, který Česká televize nasadila na přelom roku 1993 a 1994, Nagyová – patrně pro své finanční nároky – angažována nebyla. A tak se zdá už podle názvu a souběžného vydání knihy s uvedením seriálu, že její výpověď má být jakýmsi pokusem přiživit se na nové Arabele alespoň takhle. Výsledkem je čtivo červenoknihovnické kvality, výraz buď naprosté duševní prostoty, anebo rafinované hry na upřímnost, počítající s přirozeným zájmem o mírně skandální vyprávění hlavně o tom, kdo všechno byl Nagyové milencem skutečným nebo alespoň vysněným. Jestliže nad dialogem Kopeckého s Heinem je nutné litovat nevyužitých pamětnické potence zpovídaného, pak v tomto případě je tomu právě naopak: mizivým svědeckým a intelektuálním schopnostem Nagyové se tu dostává naprosto předimenzovaného prostoru a významu, v hlušině klepů a nicotností se zcela ztrácí i těch pár konkrétních reminiscencí třeba právě na natáčení Arabely a na setkání s některými českými herci, či na poslední roli u Grečnera.

4. 6.

Jsou však ještě jiné karamboly než podobné kalendářové historky ze života. „Všechno bylo zvláštní,“ začíná **Otakar Brůna** svůj *Brutální sen Juraje Kukury* (Interpress 1992) a aby o tom vskutku čtenáře přesvědčil, předkládá mu na následujících stránkách neuvěřitelnou změť

úryvků z rozhovorů s Kukurou, citátů z rozhovorů cizích, rozhovorů s řadou dalších lidí, především však svých vlastních hlubokomyslně se tvářících úvah a lyrických impresí. Brůnova snaha postrčit sebe sama na úroveň hvězdy, přihrát se v jejím svitu, je až komická a bylo by snad i možno ji velkoryse přehlédnout, kdyby ovšem nevedla k tomu, že přechází vůbec tuto slátaninu a orientovat se v ní představuje takřka nadlidskou námahu. Případ Juraje Kukury (nar. 1947), patrně nejvýraznějšího slovenského herce sedmdesátých let, který se po emigraci v roce 1983 dokázal prosadit i v zahraničí, zejména v Německu, rozhodně sám o sobě za pozornost stojí. Vzhledem k informační blokádě, která u nás zavládla po Kukurově odchodu, i k možná záměrně šířeným pověstem o jeho účasti v pornofilmích, by teď však byla na místě především zcela seriózní věcná informace o jeho další kariéře divadelní, filmové i televizní, která by umožnila vytvořit si názor na to, v jaké kvalitativní sféře se jako herec pohybuje. Brůna místo toho svým pokusem o jakýsi umělecký esej zkombinovaný s reportáží, rozhovorem a literaturou faktu věci ještě víc zamlžil, takže jakékoli věcné údaje nelze z jeho knihy prakticky použít. „Napiš to bez otázek a odpovědí, jednoduše se poděl se čtenáři o pocit, který v tobě vyvolávají moje kreace, to bude nejlepší,“ radil prý Kukura Brůnovi už počátkem sedmdesátých let, kdy se spolu setkali poprvé. Brůna ho teď poslechl, je to však to nejhorší, co mohl udělat. Vznikl hybrid, v němž se jako špendlíky v kupce sena shledávají konkrétní fakta o Kukurově účasti např. na filmech Jakubiskových, na Vlácilových *Stínech horkého léta* (1977), na Krejčíkově *Božské Emě* (1979), na snímcích Weiglových, natož potom údaje o filmech a seriálech zahraničních. Brůna vtiskl *Brutálnímu snu Juraje Kukury* podtitul „hledání domova“, kniha je však především zoufalým hledáním tvaru a brutálním probuzením čtenářovým.

5. 1.

Už řadou předchozích titulů jsme se dostali na samý pokraj pouhého publicistického přiživování se na hvězdném lesku, ať má podobu anekdotického vyprávění, klepů a drbů či pseudointelektuálního mlžení. K pramenům k filmové historii však můžeme počítat jistě i publikace, které si vytkly anekdotu, veselou či lechtivou historku za svůj hlavní cíl. Nemají sice šanci stát se pramenem ve vlastním slova smyslu, jsou jím však sekundárně, jako zdroj pro vykreslení koloritu času. Stačí je tu pouze vyjmenovat, zároveň je však třeba upozornit, že někdy mají jejich autoři ambice o poznání vyšší, z čehož opakovaně vznikají publikace předstírající o sobě něco víc, než ve skutečnosti jsou. Viděli jsme to na příkladu **Ondřeje Suchého**, který i do monografie o Oldřichu Novém zařadil kapitolu „Oldřich Nový v anekdotách a veselých historkách“, když velmi podobně už předtím postupoval např. v knize *Vlasta Burian na každý pád* (1989). Ta vyšla v melantrišské edici Humor do kapsy, vůbec dosti častém prostoru, kde se podobné kompilace před listopadem 1989 – celkem legitimně – uplatňovaly. Suchého knize v ní předcházela klasická sbírka anekdot *Úsměvy stříbrného plátna* (1986) od **Vladimíra Thieleho**, teď zase Thiele přišel se sbírkou vtipů *50x Vlasta Burian* (Borek 1993). Ještě před Suchým a Thielem publikoval však v edici Humor do kapsy **Petr Hořec**. Výběr ze souborů „veselých hereckých historek“ *Bez nápovědy* (1974) a *Smích mezi reflektory* (1983) tvoří dnes jednu část obsahu Hořcových *Úsměvů paní Thálie* (Daniel 1992), druhou doplnil vyprávěními herců o tom, jak začínali. Ta by mohla sloužit jako pramen, i po ní se však rozprostírá přídech laciné anekdoty, s co nejmenší námahou převzaté odjinud. Zatímním vrcholem tohoto kompilátorství, ne-li přímo vykradačství, je publikace **Pavla Gryma** *Anekdoty od A do Z* (Ivo Železný 1993), končící závěrečným vtipem, v němž je autor tázán, zda není opovázlivost vykrádat vyprávění a vzpomínky lidí, kteří jsou slavnější než on sám. Opověď zní, že autor tak činí v zájmu čtenářů, chrání jejich žaludky, neboť „z nepřeberného množství materiálu, který se tu nabízí, vybírám a tvořím časově nenáročné, chuťově přístupné, jemně pikantní a lehce stravitelné jednohubky“. Tomu se říká chucpe.

6.

Příležitosti, které se neopakují, tak jsem nazval svůj článek v Divadelních novinách 7/1993, který se zabýval pouze čtyřmi tituly z předcházející více než dvacítky. Soud, který je v názvu obsažen, platí však v zásadě i pro tento širší vzorek. Už sama kvantitativní expanze literatury tohoto druhu za necelý jeden rok ukazuje, že v ní byla objevena populární a nejednou i lukrativní sféra tvoření a podnikání, často ovšem za cenu uplatnění hrubého diletantismu. Své role se v ní rádi ujímají ti, jimž nedostatečné vzdělání a limitovaný intelekt nedovolí nahlédnout svou nepřipravenost, grafomanská nezakomplexovanost dodává jim pak tvůrčího vzletu. Pramená základna bádání se tedy pro soudobé dějiny filmu radikálně rozšiřuje, svědecká hodnota těchto pramenů se však v tutéž chvíli v mnoha případech radikálně zužuje.

Jan Lukeš

Film a ženský pohled

*Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel
in der feministischen Filmtheorie.*

Peter Lang, Frankfurt am Main (etc.) 1992, VIII, 123 s.
(Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Bd. 14)

Od sedmdesátých let se v odborné reflexi o filmu důrazně prosazuje feministický přístup; v současnosti už je obecně považován za jeden z nejdůležitějších a nejvlivnějších směrů této reflexe. Reprezentují jej desítky knižních pojednání, rozsáhlé antologie i specializované časopisy, vydávané především v anglosaských zemích. Feminismus tak dnes těžko můžeme ignorovat; naopak je třeba snažit se o seznámení alespoň se základními stanovisky feministických teoretiků.

Práce mladé německé badatelky Sabine Gottgetreuvé *Pohyblivý pohled*, na niž zde chceme upozornit, má do značné míry přehledový charakter, a může tak sloužit jako určité uvedení do způsobů feministického myšlení. Sympatické přitom je, že autorka, i když se sama zřetelně hlásí k feministické perspektivě, pohlíží na probírané koncepce nedogmatically a kriticky a opakovaně poukazuje na jejich problematická místa, brání se absolutizaci pouze dílčích hledisek.

Hlavním cílem Gottgetreuvé je podat rozbor vývojových tendencí feministické teorie filmu, především v osmdesátých letech. Výklady jsou vázány na víceznačnou kategorii pohledu, která ve feministické reflexi zaujímá velmi závažné postavení (Laura Mulveyová hovoří o skopofilii, pozorovacím pudu, vizuální rozkoši). Široké uplatnění kategorie pohledu vyplývá z toho, že pohled vystupuje na různých rovinách filmové komunikace: jde o pohledy postav filmu, o zprostředkující (a recepci řídící) pohled kamery a konečně o (fascinovaný) divácký pohled sledující filmové plátno (s. 2 – 3, 18). – Závažné rysy feministického přístupu lze na základě podání Gottgetreuvé shrnout takto:

(1) Východiskem feministických koncepcí je jednak předpoklad, že film odráží (a zároveň upevňuje) nerovnoprávnou pozici ženy ve společnosti ovládané muži, jednak předpoklad podstatné odlišnosti mužské a ženské subjektivity, způsobů vnímání (vidění) a prožívání. Přitom Laura Mulveyová ve své fundamentální feministické stati *Visual Pleasure and Narrative Cinema*

(1975)¹⁾ paradoxně přisoudila (na základě mocenské dominance) subjektivitu vlastně pouze muži: film je spjat s nevědomými psychickými procesy mužských subjektů; naproti tomu ženě je vyhrazena jen pozice pasivního předmětu toužebného a současně kontrolujícího pohledu mužského protagonisty i diváka (s. 7 – 25).

V reakci na tento model pak v následujících letech různé feministické teoretičky usilují o pozitivní vymezení povahy ženské subjektivity ve vztahu k představení ženy ve filmu i ve vztahu k specifice ženského vnímání filmu. Např. Mary Ann Doanová staví proti ostrému dualismu aktivity a pasivity, s nímž pracuje Mulveyová, opozici distance a blízkosti. Ženu-divačku charakterizuje blízkost: je ovládnuta přítomností obrazu, plně se s ním identifikuje. K tomu, aby divačka získala potřebný odstup od obrazu, napomáhá podle Doanové technika tzv. maškarády: ženská postava ve filmu přehnaně exponuje atributy ženskosti, a tak je ukazuje jako masku. Odlišnost masky a skutečné osobnosti produkuje distanci (s. 25 – 35). Další projekty pocházejí mj. od Gaylyn Studlarové, Teresy de Lauretisové a Kaji Silvermanové (s. 35 – 55).

Celkově jsou tyto koncepce v práci Gottgetreuové hodnoceny jako značně spekulativní a ne zcela koherentní; jejich zobecňující závěry jsou většinou založeny na malém souboru vyhraněných filmových děl (s. 114 – 115 aj.).

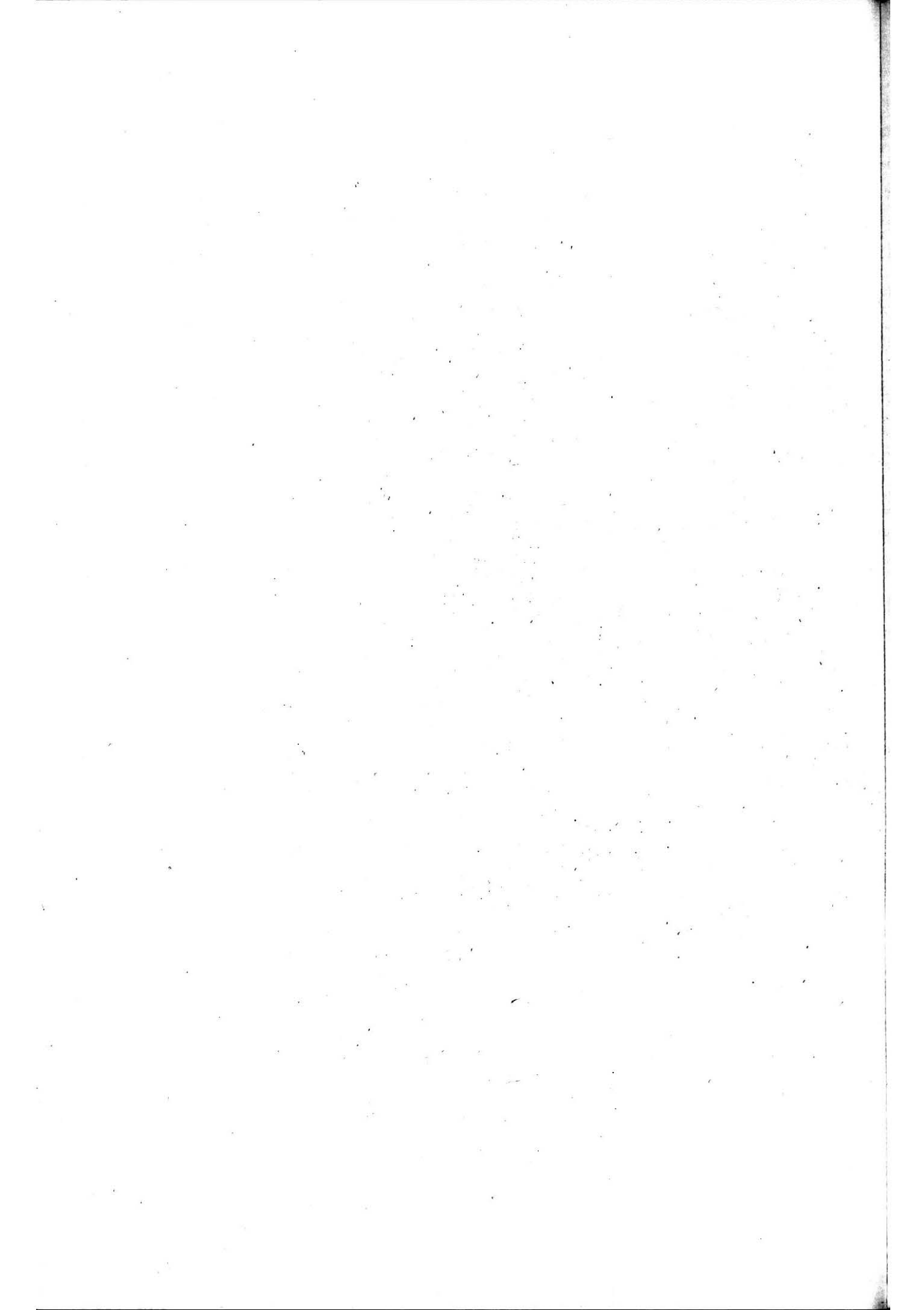
(2) Právě ráz filmů, které se stávají bází teoretických výkladů, získává ve feministické reflexi značnou důležitost (s. 3 – 5, 25). Zpočátku byl hlavním předmětem zájmu klasický hollywoodský film chápáný jako svým způsobem dokonalý ideologický systém – uzavřený, manipulativní, ženám nepřátelský. V osmdesátých letech je pak zpochybněna monolitičnost tohoto systému, klade se důraz na jeho vnitřní rozpory, nedůslednosti, zlomy a nejednoznačnosti. Zároveň se – v souvislosti se snahou o propracování ženské subjektivity – přesouvá pozornost od žánrů jako kriminální film nebo western k žánrům primárně zaměřeným na ženské publikum (melodrama, tzv. woman's film třicátých a čtyřicátých let).

(3) Základním rámcem feministické reflexe jsou kategorie psychoanalýzy; tak divácký prožitek bývá charakterizován jako voyeuristický, fetišistický, narcistický či masochistický. Gottgetreuová ovšem upozorňuje na to, že pro výzkum ženské subjektivity je potřebné rovněž důkladně analyzovat strukturu filmového vyprávění a přihlížet k empirickým historickým faktům – jde např. o složení filmového publika v určité době, proměny diváckých zvyklostí, reklamní strategie filmového průmyslu apod. (s. 23 – 25).

Dodejme ještě, že práce Sabine Gottgetreuové je rozčleněna (vedle úvodu a shrnujícího závěru) do tří oddílů. První z nich (s. 7 – 55) popisuje a komentuje jednotlivé koncepce ženského subjektu a ženského publika. Druhý oddíl (s. 57 – 87) je věnován celkové charakteristice melodramatu jako typicky ženského žánru. Třetí oddíl (s. 89 – 111) pak k obecnějším výkladům připojuje analýzu filmu Maxe Ophülsa *Madame de...* (1953), který je prezentován jako evropská forma melodramatického vyprávění. Především rozбором způsobů vedení kamery autorka dokládá odlišnost Ophülsova filmu od standardizovaných amerických produktů: „Psychologické proměny jsou překládány do komplikovaných jízd kamery. Umělost pohybů a obrazových kompozic vyvolává u diváka (...) silnější distanci (...). Ženské publikum nesdílí citovou naivitu protagonistky (...). Namísto patosu nastupuje dramatická ironie“ (s. 110). Závěr o představovaném modelu světa je ale až příliš tradiční a nepřekvapivý: „Situace ženy ve společnosti kontrolované muži se stává exemplárním případem“ (s. 106).

Petr Mareš

1) Česky viz: *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 43 – 52.



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BERGMAN, Ingmar

Laterna magika: Pamäti a výber z dramatickej tvorby / Ingmar Bergman; preložili Teodora Handzová-Chmelová, Milan Žitný; chronológia života a diela a doslov Martin Šmatlák. – 1. vyd. – Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991. – 524 s. – (Vavrín)

ISBN 80-220-0226-7 (váz.)

Kniha vzpomínek I. Bergmana doplněná rozhlasovou hrou Město, divadelní hrou Malba na dřevě, scénáři filmů *Persona* a *Mlčení* a scénářem TV filmu *Ze života loutek*.

CIESLAR, Jiří

Filmové zápisky 90 – 93 / Jiří Cieslar. – [1. vyd.] – Praha: Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství GRYF, 1993 říjen. – 127 s.: čb. fotogr.

ISBN 80-85829-02-9 (brož.)

Soubor autorových článků z počátku devadesátých let publikovaných v časopisech Záběr, Scéna, Literární noviny, Přítomnost, Film a doba a Iluminace.

CINÉMAS

CiNéMAS: Revue d'études cinématographiques. *Écrit / Écran*. – Vol. 4, No 1 (automne 1993). – Montréal: Département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

ISSN 1181-6945

Z obsahu: Marie-Claire ROPARS: *L'Oubli du texte*, s. 11 – 22; Lura FITZGERALD et Christopher James KEEP: *Barry Lindon démembré: la perte de l'histoire dans le film de Stanley Kubrick*, s. 23 – 33; Max VERNET: *Le Voir-dire*, s. 35 – 47; Jean-Claude BONNET: *Le XVIII^e siècle à l'écran*, s. 49 – 58; Eberhard GRUBER: *Une reprise impossible? Effi Briest et la question de ses réécritures filmiques*, s. 59 – 71; Mireille CALLE-GRUBER: *La Chimère du modèle*, s. 73 – 87; André GARDIES: *Narration et temporalité dans Moderato cantabile*, s. 89 až 102; Jean-Claude SOMMIER: *La Salle de bain:*

l'immobilité cinétique, s. 103 – 114; Jean-Pierre VIDAL: *La Berlue et le mythe: S/K, ou de Stephen King à Stanley Kubrick*, s. 115 – 129.

CURTIS, James

James Whale / James Curtis. – 1. vyd. – San Sebastian: Festival Internacional de Cine, 1989: Filmoteca Española. – 213 s.: čb. fotogr., filmografie.

ISBN 84-404-52-330 (brož.)

Španělské vydání americké monografie o významném americkém režisérovi třicátých a čtyřicátých let.

D'ARC, James V.

The Register of the Cecil B. DeMille Archives / James V. D'Arc; Sumiko Higashi. – 1. vyd. – Provo, Utah: Brigham Young University, 1991. – 465 s.: čb. fotogr.

ISBN 0-8425-2305-7 (váz.)

Exkluzivně vypravený inventář osobního archivu a pozůstalosti amerického filmového režiséra a producenta Cecila B. DeMilla.

ENCYKLOPÉDIA

Encyklopédia filmu / sestavovatel Richard Blech. – 1. vyd. – Bratislava: Vydavateľstvo Obzor, 1993. – 1055 s.: čb. fotogr.

ISBN 80-215-0219-3 (váz.)

Komplexně koncipovaná encyklopedie pokrývající všechny základní oblasti kinematografického dění (osobnosti, žánry, filmy, instituce, technika, národní kinematografie). Publikace je vybavena soupisem Oscarů udělených od roku 1929, soupisem českých a slovenských hraných filmů a soupisem zahraničních filmů uvedených v československé distribuci po roce 1945.

FILMOVÝ

Filmový sborník historický 4. *Česká a slovenská kinematografie 60. let*. – 1. vyd. – Praha: Národní filmový archiv, 1993. – 196 s. – (Sborníky – Historie)

ISBN 7004-028-9

Sborník příspěvků z konference, která se uskutečnila 21. – 22. 3. 1991 v Praze. **Obsah:** Jan SVOBODA: *Některé souvislosti českého nového filmu 60. let*, s. 5 – 11; Zdeněk ŠTÁBLA: *K poválečnému vývoji v kinematografii*, s. 13 až 20; Antonín NAVRÁTIL: *Občanská, morální a tvůrčí renesance dokumentárního filmu*, s. 21 až 29; Jana HÁDKOVÁ: *Mýtus cinema-vérité v českém dokumentu první půle 60. let*, s. 31 – 35; Jiří RAK: *Hledání nového obrazu minulosti*, s. 37 až 41; Jiří CIESLAR: *Zkušenost s minulostí*, s. 43 až 47; Milan HANUŠ – Jan SVOBODA: *Český film 60. let – filmové podoby historické existenciální zkušenosti (informace o projektu výzkumu)*, s. 49 – 54; Ivan KLIMEŠ: *Hra*, s. 55 – 62; Jana ŽILČAYOVÁ: *Životný svet a jeho tematizácia vo filmových dielach (aplikované na slovenské filmy 60. rokov)*, s. 63 – 65; Jan BERNARD: *Obraz lesa v českém filmu 60. let*, s. 67 – 78; Marie MRAVCOVÁ: *Čtvero literárních inspirací*, s. 79 – 90; Vlasta JANČOVÁ: *Česká literatura v českém filmu 60. let*, s. 91 – 96; Jelena PAŠTEKOVÁ: *Literárne impulzy vo vývine slovenskej kinematografie šesťdesiatych rokov*, s. 97 – 103; Martin ŠMATLÁK: *Alternatívna „nová vlna“ v televízii? (O slovenských televíznych filmoch obdobia šesťdesiatych rokov)*, s. 105 – 110; Petr PAVLOVSKÝ: *Katarze komická a katarze tragická (Poznámka k dramaturgii českých a amerických filmů M. Formana)*, s. 111 až 112; Naďa FÖLDVÁRIOVÁ: *Téma vo folklórnej filmovej hudbe*, s. 113 – 115; Stanislav UIVER: *Stylové proměny (rozmanitost a jednota) v díle Jana Švankmajera*, s. 117 – 126; Michal BREGANT: *Pět poznámek k tématu: Věra Chytilová*, s. 127 – 130; František BRÁBLÍK: *Pravděpodobné zdroje Spalovače mrtvol*, s. 131 – 133; Jozef MACKO: *Pôsobenie Alaina Robbe-Grilleta na Slovensku*, s. 135 – 139; Ivan SVITÁK: *Postava k podpírání (In memoriam Pavla Juráčka, který zemřel v Praze 20. května 1989)*, s. 141 – 144; Galina KOPANĚVOVÁ: *Poznámky na téma kontinuity*, s. 145 – 150; Jan JAROŠ: *Cenzura a český film 60. let*, s. 151 – 156; Ivo PONDĚLÍČEK – Karel MORAVA: *Hlediště 60. let a jeho budoucí podoba*, s. 157 – 160; Stanislava PRÁDNÁ: *Česká filmová kritika ve vztahu k čs. nové vlně*, s. 161 až 165; Martin CIEL: *Niektoré vplyvy pôsobiace na slovenské filmové myslenie v rokoch šesťdesiatych*, s. 167 – 170; Zdeněk SMEJKAL: *Rozvoj historiografie českého a slovenského filmu v 60. letech*, s. 171 – 175. Všechny příspěvky jsou vybaveny anglickým resumé.

FREITAG, Wolfgang

Amadeus & Co: Mozart im Film / Wolfgang Freitag. – [1. vyd.] – Wien: Modling, 1991. – 286 s.: čb. fotogr., filmografie.

ISBN 3-900602-12-3 (váz.)

Práce zabývající se asi 70 mozartovskými filmy od nejstarších dob až po současnost a v nejširším žánrovém záběru od hraných filmů až po filmové reklamy a videosnímky.

GODARD

Jean-Luc Godard. – 1. vyd. – Turin: Centre Culturel Français, 1990. – 141 s.: čb. i barev. fotogr.

Sborník statí o díle J.-L. Godarda, tištěných souběžně francouzsky a italsky. Publikace obsahuje též rozhovor o Godardových Dějinách filmu.

HAVEL, Václav Maria

Mé vzpomínky / Václav Maria Havel; předmluva Zdeněk Urbánek; doslov Václav Havel, Ivan Havel. – 1. vyd. – Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1993. – 462 s.: čb. fotogr. na příl. ISBN 80-7106-026-7 (váz.)
Vzpomínky stavebního inženýra a podnikatele Václava M. Havla na výstavbu Lucerny, Barrandova a na činnost jeho bratra Miloše Havla v českém filmu do roku 1945.

HIGHAM, Charles – MOSELEY, Roy

Cary Grant: The Lonely Heart / Charles Higham, Roy Moseley. – 1. vyd. – London: New English Library, 1989. – 306 s.: čb. fotogr. na příl., filmografie.

ISBN 0-450-42597-5 (váz.)

Obsáhlá biografie amerického herce Caryho Granta doplněná filmografií.

KÜNG, Cécile

Dindo the Memory Composer = Richard Dindo / Cécile Küng. – [1. vyd.] – Zurich: Pro Helvetia, 1993. – 35 s.: čb. fotogr., filmografie.
Sborník věnovaný tvorbě filmového režiséra Richarda Dinda, obsahující mj. rozsáhlý rozhovor s R. D.

LINDER, Maud

Max Linder était mon père / Maud Linder. – 1. vyd. – [Paris]: Flammarion, 1992. – 248 s. ISBN 2-08-066576-6 (brož.)
Vzpomínky Maud Linderové na jejího otce, francouzského filmového komika němé éry Maxe Lindera.

MONTAGE/AV

Montage/av: Zeitschrift für die Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. – Jg. 2, 1993, Nr. 2. – Berlin: Gesellschaft für die Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. ISSN 0942-4954

Z obsahu: Naum I. KLEJMAN: *Der aufbrüllende*

Löwe. *Zur Entstehung, Bedeutung und Funktion einer Montage-Metapher*, s. 5 – 34; Juri TSIVIAN: *Caligari in Russland. Der deutsche Expressionismus und die sowjetische Filmkultur*, s. 35 – 48; Yvonne SPIELMANN: *Zeit, Bewegung, Raum. Bildintervall und visueller Cluster*, s. 49 – 68; Lars Henrik GASS: *Bewegte Stillstellung, unmöglicher Körper. Über "Photographie" und "Film"*, s. 69 až 96; Hans J. WULFF: *Spannungsanalyse. Thesen zu einem Forschungsfeld*, s. 97 až 100; Peter WUSS: *Grundformen filmischer Spannung*, s. 101 – 116; Frank KESSLER: *Attraktion, Spannung, Filmform*, s. 117 – 126; Klemens HIPPEL: *Parasoziale Interaktion als Spiel. Bemerkungen zu einer interaktionistischen Fernsehtheorie*, s. 127 – 145.

PASSEK, Jean-Loup

Dictionnaire du Cinéma / Jean-Loup Passek. – 2. vyd. – Paris: Larousse. – 756 s.: čb. i barev. fotogr., bibliografie.

ISBN 2-03-512307-0 (váz.)

Komplexně koncipovaná filmová encyklopedie obsahující více než 5000 hesel zaměřených na osobnosti herců a filmařů, dále na žánry, školy, národní kinematografie, festivaly, ceny, filmovou techniku a hospodářství.

PISTAGNESI, Patrizia

Anna Magnani / Patrizia Pistagnesi. – [1. vyd.] – Milano: Fabbri Editori, 1989: Associazione Internazionale Anna Magnani: Museo Nazionale del Cinema. Vyd.: Roma: Incontri Internazionali d'Arte: Associazione Internazionale Anna Magnani: Museo Nazionale del Cinema. – 142 s.: čb. fotogr., bibliografie, filmografie. (brož.)

Výpravná kniha s bohatou obrazovou přílohou a s několika obsáhlejšími statěmi, které napsali Patrizia Pistagnesi, Stephen Harvey, Jean A. Gili a Gene Lerner. Publikace je vybavena podrobnou filmografií a bibliografií.

RAPP, Bernard – LAMY, Jean-Claude

Dictionnaire des films: 10 000 films du monde entier / Bernard Rapp, Jean-Claude Lamy. – 1. vyd. – Paris: Larousse, 1991. – 831 s.

ISBN 2-03-512305-4 (váz.)

Encyklopedie filmových děl čítající na 10 000 titulů. Každé heslo obsahuje základní filmografické údaje (žánr, režisér, předloha, herci, rok výroby, minutáž) a stručnou charakteristiku filmu. Nejvýznamnější díla světového filmu jsou faktograficky i textově zpracována podrobněji.

SCREEN

Screen. – Vol. 34, Autumn 1993, Nr. 3. – Oxford: The John Logie Baird Centre. ISSN 0036-9543

Z obsahu: Miriam HANSEN: *Early cinema, late cinema: permutations of the public sphere*, s. 197 až 210; Gertrud KOCH: *Mimesis and Bilderverbot*, s. 211 – 222; Georgina BORN: *Against negation, for a politics of cultural production: Adorno, aesthetics, the social*, s. 223 – 242; Richard COLLINS: *Public service versus the market ten years on: reflections on Critical Theory and the debate on broadcasting policy in the UK*, s. 243 – 259; Jackie STACEY: *Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship*, s. 260 – 274; Penny FLORENCE: *A conversation with Sally Potter*, s. 275 – 285.

SILVER, Charles

Charles Chaplin: An Appreciation / Charles Silver. – [1. vyd.] – New York: The Museum of Modern Art, 1989. – 79 s.: čb. fotogr., filmografie. ISBN 0-87070-306-4 (brož.)

Chaplinovský sborník vydaný u příležitosti výstavy ke 100. výročí narození Ch. Chaplina, která byla uspořádána v Muzeu moderního umění v New Yorku.

SOLDATI

Mario Soldati: La scrittura e lo sguardo. – [1. vyd.] – Torino: Lindau, 1991. Vyd.: Torino: Museo Nazionale del Cinema. – 249 s.: čb. fotogr., bibliografie, filmografie. ISBN 88-7180-030-3 (brož.)

Graficky bohatě vypravený sborník věnovaný dílu italského režiséra, scenáristy a prozaika M. Soldatiho. Publikace obsahuje i filmografii a bibliografii Soldatiho článků a prozaických prací.

USAI, Paolo Cherchi – CODELLI, Lorenzo

L'eredità DeMille = The DeMille Legacy / Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli. – [1. vyd.] – Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 1991. – 589 s.: čb. fotogr. – (Edizioni Biblioteca dell'Immagine)

Sborník studií (tištěných souběžně anglicky a italsky) zabývajících se autorskými, žánrovými i realizačními specifiky tvorby Cecila B. DeMilla. Kniha obsahuje též edici DeMillova rukopisu Filmová režie napsaného pro Encyklopedii Britaniku a korespondenci C. B. DeMilla s Jesse L. Laskym.

WRENN, Mike

Jeho vlastními slovy – Andy Warhol / Mike Wrenn; přeložil Tomáš Míka. – 1. vyd. – Bratislava: Champagne avantgarde, 1993. – 95 s.: čb. fotogr. – (Jejich vlastními slovy; sv. 5) ISBN 80-7150-102-6 (váz.)

Kniha obsahující výpovědi A. Warhola a úryvky z rozhovorů s různými osobnostmi uměleckého a hudebního světa.

Připravili Ivana Huberová a Jaromír Břoušek

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.
ISSN 0862-397X

Address:

Národní filmový archiv, Národní 40
110 00 Praha 1, Czech Republic

Annual subscription for Europe

Institutional: US\$ 39,- / DM 77,-
Individual: US\$ 25,- / DM 45,-

Annual subscription for other countries

Institutional: US\$ 45,-
Individual: US\$ 30,-

Prices include postage.

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu

Vydává Národní filmový archiv, Národní 40, 110 00 Praha 1
tel. 02 / 2422 71 37, fax 02 / 2422 77 44

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Hládkov 4, 160 12 Praha 6
tel. 35 28 41-2. Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 29,40 Kč (včetně DPH),
roční předplatné 117,60 Kč.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje: Firma Ji – Pe,

Burdova 1227, 198 00 Praha 9 – pouze poštovní styk, fax: 02 / 86 45 95.
Pracoviště Budovatelská 287, 190 15 Praha 9 – Satalice;
tel.: 02 / 68 45 251 (linka 155 – informace, objednávky; linka 147 – reklamace)

Sazba J. Vašíček, SNR

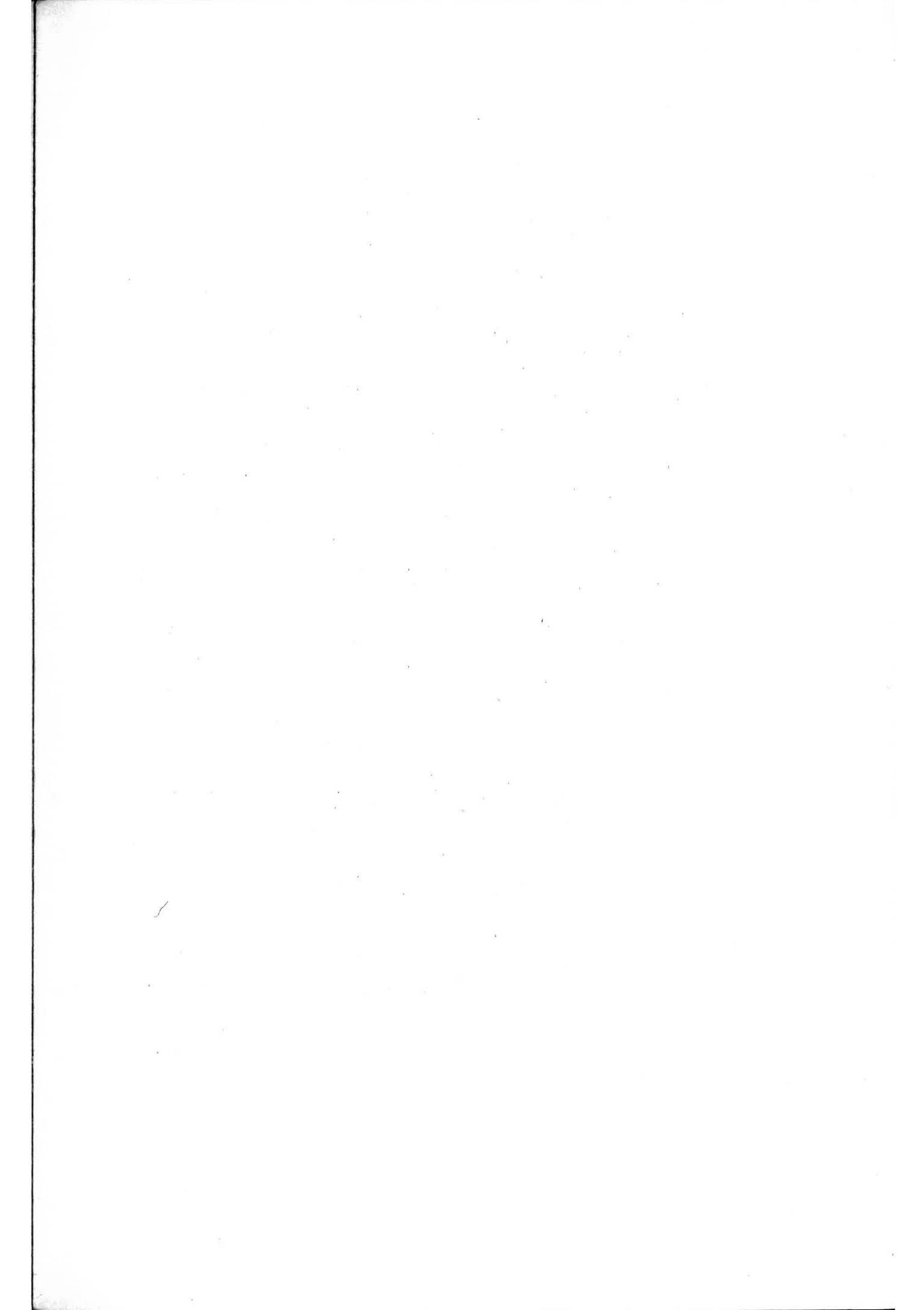
Tisk Tomáš Daniel, Praha 4

Rukopis byl odevzdán do tiskárny v únoru 1994.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255; MČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce Orson Welles a Ray Collins
ve filmu Občan Kane.*



35029 /
1994-1



10086873 *Národní filmový archiv*