

2

1994

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35 0291

1994-2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 6

1994

číslo / No. 2 (14)

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ

(šéfredaktor / editor-in-chief)

MICHAL BREGANT

PAVEL ZEMAN

IVAN ŽÁČEK

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MÁLEK, 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

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

tel. (++/42/2) 24231988

OBSAH

Články

- Edward Branigan:** Zvuk a epistemologie ve filmu 5
Bohdan Zilinskyj: Filmové aktivity ukrajinské emigrace v českých zemích 23
Jan Lukeš: Současný český hraný film: pod diktátem peněz 37

Edice a materiály

- Srdan Knežević:** První právní předpisy pro kinematografii
na území Čech, Moravy a Slezska (1896 – 1918) 79
Nejstarší filmové právní předpisy 83

Literární obzor

- Jiří Pokorný:** Dělníci a úředníci v německém hraném filmu
(*Holger Schetter: Arbeiter und Angestellte im Film*) 107
Petr Mareš: Ruští emigranti v německém filmu
(*Alexander Schwarz: Russische Emigranten im deutschen Film*) 108
Pavel Zeman: Historie rodiny Havlových
(*Václav M. Havel: Mé vzpomínky*) 110
Tomáš Tomáš: Vladimír Bor o svém životě a práci
(*Vladimír Bor: Hudba – film – kritika*) 111

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 115
Srdan Knežević: Žadatelé o udělení prvních kinolicencí
v Čechách (1896 – 1910) 119



CONTENTS

Articles

- Edward Branigan:** Sound and Epistemology in Film 5
Bohdan Zilynskyj: Film Activities of Ukrainian Émigrés in Czechoslovakia 23
Jan Lukeš: Contemporary Czech Feature Film: Under the Dictate of Money 37

Documents

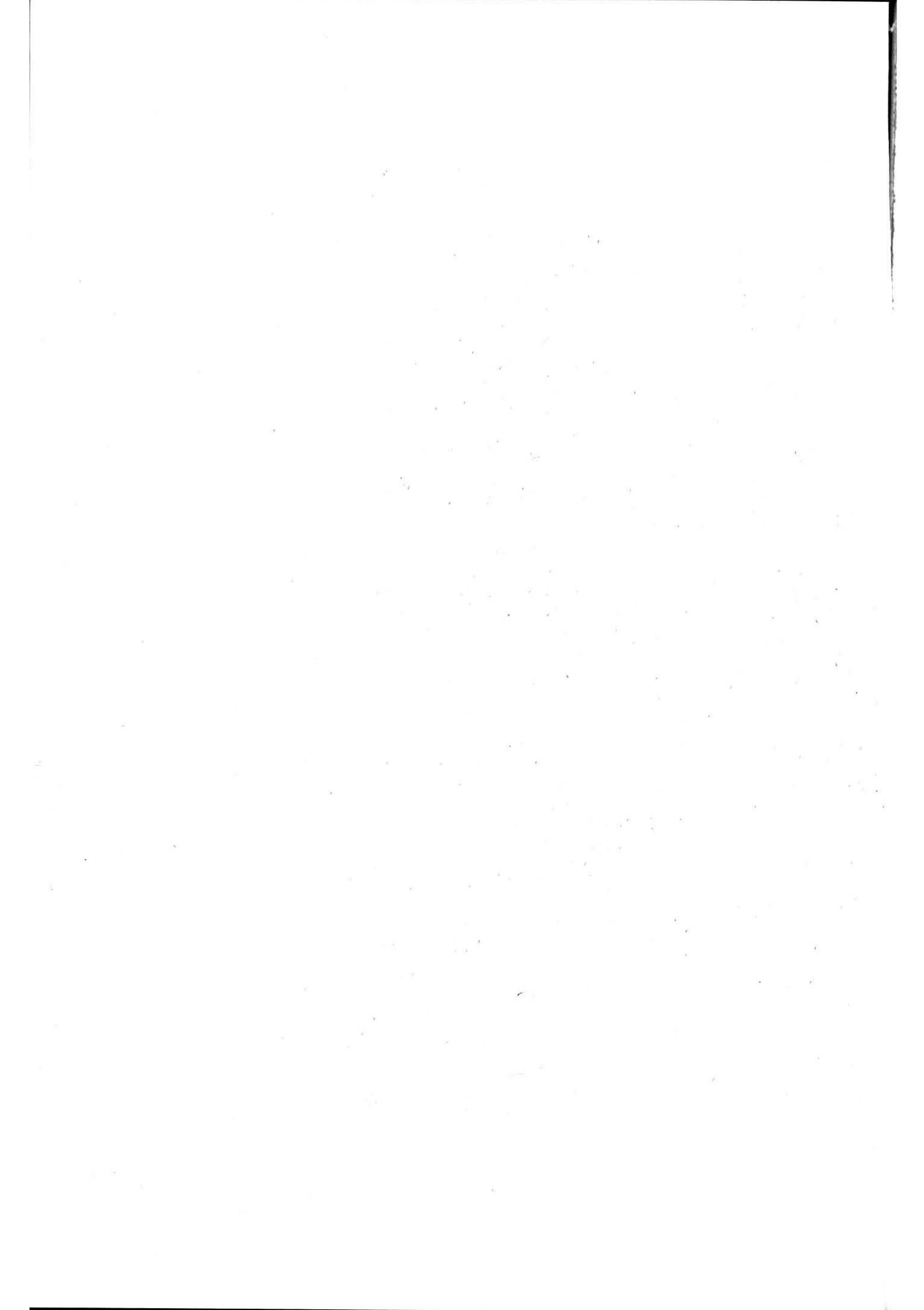
- Srdan Knežević:** The First Law Regulations for Cinematography in the Territory
of Bohemia, Moravia and Silesia (1896 – 1918) 79
The Oldest Film Law Regulations 83

Reviews

- Jiří Pokorný:** Workers and Employees in the German Feature Film
(*Holger Schetter: Arbeiter und Angestellte im Film*) 107
Petr Mareš: Russian Émigrés in German Film
(*Alexander Schwarz: Russische Emigranten im deutschen Film*) 108
Pavel Zeman: The History of Havel's Family
(*Václav M. Havel: Mé vzpomínky*) 110
Tomáš Tomáš: Vladimír Bor on His Life and Work
(*Vladimír Bor: Hudba – film – kritika*) 111

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 115
Srdan Knežević: The Applicants for Grant of First Cinema Licences
in Bohemia (1896 – 1910) 119



Články

ZVUK A EPISTEMOLOGIE VE FILMU

Edward Branigan

Filmoví teoretici se možná poněkud ukvapili, když v posledních letech s přehnanou demokratičností vyhlásili zvukovou stopu filmu za rovnocenného partnera optickému obrazu. Chceme-li položit otázku statutu zvuku ve filmu, není třeba se vracet k argumentu, že „film je vizuální médium“.¹ Myslím, že je důležité začít blíže zkoumat naši intuitivní percepci zvuku.

Významné vodítko k tomu, čemu věříme, že zvuk je, může poskytnout fenomenologie. Zvuk a světlo sice mají stejný fyzikální základ ve vlnovém pohybu, ale jsou vnímány odlišně. Jas a barva se zdají sídlit v objektu – být kvalitou objektu – spíše než emanovat z objektu.² Naproti tomu zvuk chápeme jako vycházející ze zdroje, z objektu: zvuk vydávaný rádiem, dveřmi, botou. Barva je (zdánlivě) vlastností, ale zvuk je vytvářen. Tak máme tendenci slyšet zvuk jakožto transitorní a závislý – fenomén zapnuto/vypnuto – zatímco vizuální obraz je absolutnější (referenční bod, chcete-li). O předmětech nepřemýšlíme jako o objektech ve své podstatě bezbarvých (což samozřejmě jsou). Místo toho věříme, že kniha má červené desky i když je zhasnuto. Avšak o kulise šumu a ticha uvažujeme jako o bezezvukné a tudíž jako o předmětu ze své podstaty tichém, pokud se ho nedotýkáme nebo dokud není jinak uveden do pohybu. A ještě dále je možno tento druh přesvědčení spojit s univerzálními rysy lidského jazyka. Víme, že

1) V současné době existují dva aspekty tvrzení, že film je „vizuální médium“. Za prvé existuje přesvědčení, že esencí filmu je fotografie a/nebo vizuální zážitek. Za druhé existuje přesvědčení, že diváci budou chápat vizuální zážitek jako nezbytnou a dostačující podmínku pro existenci „společného“ média představení a/nebo komunikace. Rick Altman se zmiňuje o prvním přesvědčení jako o „ontologickém klamu“, protože bylo vytvořeno a užíváno jako normativní model: film je fotografický zážitek a tak by daná scéna měla být prezentována vizuálně. Viz: Rick Altman, *The Evolution of Sound Technology*. In: *Film Sound: Theory and Practice*. Ed. Elisabeth Weis, John Belton. Columbia University Press 1985, s. 51 – 52. Viz dopisy editorovi Roberta Cumbowa a Williama Johnsona ve *Film Quarterly* 39, 1985 – 1986, s. 64.

Druhým přesvědčením je poznání, že jednotlivci nemohou sami ovlivnit, co bude přijato jako prostředek diskurzu; tzn. „médium“ není definováno *a priori*, ale vyvstává v sociálním kontextu a reprezentuje společný úsudek, jaké materiály mohou být náležitě seskupovány. Jak se mění společnost a její technologie (a naše odezvy), tak se mohou měnit „hranice“ média.

2) Srovnajte Aristotelem vytyčenou distinkci mezi predikáty, které jsou „přítomné v“ jejich subjektech, a ty, které jsou „predikovány o“ nich. Aristoteles říká, že „běloba“ může být „přítomná v“ objektu, protože „barva vyžaduje materiální základ“, ačkoliv barva „není nikdy schopna vypovídat o ničem“. (*Categoriae*, kap. 2.)

v mnoha jazycích bylo pět hlavních smyslových schopností uspořádáno do hierarchie s předností sloves vidění před slovesy slyšení.³

Mohlo by se tudíž zdát, že stálost, naléhavost vizuálního obrazu a přechodnost zvuku jsou vestavěny do naší percepční aktivity a do našeho způsobu užívání jazyka. Tato fakta bude třeba formulovat na teoretické úrovni v souvislosti s analýzou divácké konfrontace zvuku a vizuálního obrazu ve filmu. Je zvuk svázán s kantovskou kategorií substantie méně těsně než vizuální obraz? Jestliže ano, jaké postuláty o zvuku odvádějí naše úsilí o vědění od vizuálních rysů filmu? Proč očekáváme, že zvuk nám bude k užítku a jak se vztahuje ke strukturám jazyka? Budu tyto problémy nazývat „epistemologickou“ otázkou filmového zvuku.

I. Zvuk jako adjektivum

Christian Metz se vyjadřuje k epistemologické otázce zvuku tvrzením, že zvuk je v základě **adjektivní**, zatímco vizuální obraz je **substantivum**. Metz je toho názoru, že se veškerá percepce odvozuje od **pojmenovací** funkce verbálního jazyka. Když vidíme „lampu“ a můžeme ji pojmenovat, je identifikace úplná a vše, co by mohlo být přidáno, by bylo pouze adjektivní – „vysoká, stolní“ lampa.⁴ Avšak když slyšíme a pojmenováváme zvuk, identifikace zůstává neúplná. „Hvízdavý zvuk“ stále ještě potřebuje

3) Při studiu 53 jazyků reprezentujících 14 různých jazykových skupin ze všech hlavních částí světa zjistil Ake Viberg, že všechna slovesa percepce by mohla být uspořádána do hierarchie, kde by zrak byl nejmocnější, následován sluchem, hmatem, chutí a čichem. Množství důležitých syntaktických, morfologických a sémantických charakteristik společných všem 53 jazykům může být vysvětleno užíváním tohoto přístupu. (*The Verbs of Perception: A Typological Study*. In: *Explanations for Language Universals*. Ed. Brian Butterworth, Bernard Comrie, Osten Dahl. New York 1984, s. 123 – 162.)

Viberg také odhaluje, že sloveso s prototypickým významem „vidět“ má v rámci daného jazyka privilegiovanou pozici – může být běžně užito v rozšířeném smyslu jako obecný **rámec**, jímž lze popsat percepční aktivity ostatních smyslových orgánů včetně velmi obecných jako „I see“ (angl. see – vidět) ve smyslu „rozumím“. Uvažte: „Petr poslouchal nahrávku, aby **viděl**, jestli je dobře nahraná.“ Sloveso „vidět“ je také úzce spjato se slovesy „ukázat“, „svítit“, „zdát se“ (s. 141). To jsou vhodná fakta pro teoretiky, kteří věří, že film je esenciálně vizuálním médiem a pro filmové kritiky, kteří vytvářejí metafory založené na viditelném stylu či ději filmu, např.: vidění hrdiny, ztráta vidění, pohled kamery, vizuální zjev, fotografie jako iluze atd. Avšak jak uvidíme v části III., tyto vhledy do vidění nemohou být tak snadno zmapovány s tak rozsáhlými závěry. Viz J. L. Austin, *Sense and Sensibleness*. Ed. G. J. Warnock. Oxford 1962, s. 33 – 43.

4) Christian Metz, *Aural Objects*. In: *Film Sound*, s. 155 – 156. Metzovy příklady jsem lehce pozměnil. Všimněte si, že Aural Objects jsou z Metzovy pozdější psychoanalytické fáze. Poprvé byly publikovány v roce 1975 – ve stejném roce jako Imaginární signifikant.

Stejně jako Metz, uzavírá Jean-Louis Comolli, že zvuku ve filmu dominuje obraz, ačkoli jeho tvrzení se opírá o podstatu dominantní ideologie, ne o percepci. Srov. J.-L. Comolli, *Machines of the Visible*. In: *The Cinematic Apparatus*. Ed. Teresa de Lauretis, Stephen Heath. New York 1980, s. 121 – 142. Dále srov. Jean-Louis Baudry, *The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema*. In: *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. Ed. Philip Rosen. Columbia University 1986, s. 299 – 318. Baudry tvrdí, že v kině člověk neslyší představu zvuků, ale zvuky samotné. I když procedury nahrávání zvuků a jejich opětovného přehrávání je deformují, jsou reprodukovány a ne kopírovány. Pouze zdroj jejich šíření se může spolupodílet na iluzi, jejich realita ne. Odtud bezpochyby pochází jeden ze základních důvodů pro privilegiovaný status hlasu v idealistické filozofii a náboženství: hlas se nepropůjčuje hrám iluzí nebo matením mezi skutečností a jejím znázorněním (protože hlas nemůže být reprezentován přeneseně, obrazně), čemuž se zrak zdá být částečně náchylný, (s. 304 – 305).

Pro současný pohled viz David Alan Black, *Cinematic Realism and the Phonographic Analogy*. „Cinema Journal“ 26, 1987, s. 39 – 50.

buje **být** specifikován: Hvízdání čeho? Odkud? Hvízdání větru ve větvích stromů za řekou.⁵ Podle Metz fungují zvuky jako adjektiva, která pouze popisují nebo charakterizují substance, které jsou ve své podstatě **vizuální** a řádně pojmenovány substantivem. To platí i když naše identifikace zvuku je náhodou lingvisticky vyjádřena jako substantivum: „Slyšel jsem hvízdání.“ Opět: kdo nebo co vytváří hvízdavý zvuk? Metz sleduje toto pojetí zvuku a vizuálního obrazu až do subjekt-predikátové struktury indoevropských jazyků a západní filozofické tradice. Jazyk a filozofie jsou pro změnu nazírány jako sociální a kulturní fenomény. Co považujeme za „čitelné“ záleží na tom, jak jsme se naučili klasifikovat a kategorizovat, a pravděpodobně stejně tak na tom, jaká společenská jednání a jaké cíle jsou podporovány nebo povoleny v rámci určité deskripce světa.⁶ Tímto způsobem může Metz následovat Rolanda Barthesa a další v tvrzení, že svět je determinován cíly určité společnosti a není jednoduše univerzální „přírodou“ viděnou nezaujatým okem. Metz nechává otevřenu možnost, že by zvuk mohl uniknout svému adjektivnímu statutu, kdyby mohl člověk nějakým způsobem žít nějaký nový (ne-západní?) jazyk.

Rozložením pojmu naivní percepce a nastolením sociálních a historických faktorů na její místo Metz flirtuje s lingvistickým determinismem. Říká, že vjem a slovo, které jej pojmenovává, tvoří těsné, nerozpojitelné pouto.⁷ Když něco slyšíme nebo vidíme, nemusíme samozřejmě příslušné slovo vyslovit, ale ve jménu jasnosti percepce musí být slovo nebo slova v naší mysli vyvolána jakožto „myšlenka“. To odpovídá Metzovu tvrzení v jiném kontextu, že obraz revolveru ve filmu se nepřekládá jako „revolver“, ale jako verbální exklamace: „Zde je revolver.“ Přesto však nemusíme tuto rozmanitost lingvistického determinismu přijmout, abychom zachovali fundamentální odlišnost mezi sluchovými a vizuálními objekty.⁸ Jestliže je přirozený jazyk brán jako pouhý druh mentální matematiky, potom nemusí být lingvistika označována jako vedoucí epistemologické paradigma při popisu průběhu naší percepce.

Není pochyb, že jsme zaujati vůči **materiálním** předmětům: porazí mě auto, ne jeho zvuk či světlo. Otázkou je, proč se jas a barva zdají býti těsněji svázány s materiálním

5) Všimněte si, že „zdrojem“ zvuku v tomto případě není ani „vítr“ ani „stromy“, ale složený objekt: „vítr – stromy“. Ačkoli jsou vizuální objekty také složené v tomto smyslu (např. hra světla na deskách knihy), je slovo „zdroj“ v souvislosti se světlem obvykle užíváno jiným způsobem a vztahuje se pouze na vlastní vyzařování světla, ne na světlo odražené. Zde naše užívání jazyka odhaluje důležitost, kterou připisujeme účinkům světla („červená“, jež se odráží od povrchu) oproti případům zvuku (např. zvuk vznikající chozením po podlaze). Zdá se tedy, že různé způsoby, kterými mluvíme o zvuku a světle se odvozují od aspektů našeho kauzálního uvažování.

6) Ch. Metz, *Aural Objects*, s. 156. (Metz čerpá z díla: Luis J. Prieto, *Messages et signaux*. Paris 1966.)

7) C. d., s. 155. Metz zastává názor, že „barva“ je **sekundární** kvalitou objektu, i když ostatní vizuální kvality jsou primární. (Zvuk a vůně jsou sekundární kvality; dotekový vjem je primární.) Metz snad míní, že světlost objektu – směs černé, bílé a šedé – je fundamentálnější než jeho **barva**, protože lidské vidění funguje perfektně v černobílém prostředí (v noci), bez vnímání barvy. Metz tak může argumentovat, že černobílý film zůstává dnes z perceptuálního hlediska zcela přijatelný i v kontextu filmů barevných. Viz s. 157, 160.

8) Některé složité předpoklady, jež jsou základem Metzovy verze lingvistického determinismu, zkoumám v článku *Here is a Picture of No Revolver!: The Negation of Images, and Methods for Analysing the Structure of Pictorial Statements* („Wide Angle“ 8, 1986, s. 8 – 17.) Zdálo se, že Metz ujišťuje, že naše poznání zvuku je dosahováno prostřednictvím schématu „téma a modifikátor“, kde „téma“ znamená zdroj zvuku specifikovaný jako vizuální (světelný) a/nebo taktilní objekt a „modifikátory“ znamenají sekundární atributy jako zvuk a barva (odstín) předmětu. Existují však další schemata, která mohou vést k odlišným koncepcím zážitku zvuku: srov. s. 11 – 13.

předmětem než zvuk a tudíž schopny poskytnout spolehlivější vedení pro náš tělesný pohyb ve světě. Možná, že odpověď leží ve fyzikálních zákonitostech světelného vlnění. Vezměme si například mnohem kratší vlnovou délku (tudíž vyšší frekvenci) světla ve srovnání se zvukem.⁹ Většina světla, jež vidíme jako barvu, je **odrážena** od povrchů, zatímco většina zvuků přichází **přímo** ze zdroje.¹⁰ Informace o zdroji zvuku a jeho pozici, které pocházejí ze zvuku odraženého (např. ozvěna) nemá obvykle velkou cenu ve srovnání s informací, která pochází ze zvuku přímého prostřednictvím hlasitosti, výšky a barvy. To je snad jiný způsob, jak říci, že jakožto lidské bytosti nejsme schopni využít principu sonaru při orientaci v našem prostředí a místo toho spoléháme při ovládání našeho tělesného pohybu na vidění. (Lidské ucho není citlivé na mnohem vyšší frekvenci zvuku, jež je nezbytná pro šíření vln v úzkém paprsku a přesnou reflexi vnějších povrchů.) Přímocharé šíření světla je schopno vykreslit (statické) hrany a tvar předmětu s velkou přesností, ačkoli neumožňuje ohýbání se okolo rohů. Barva předmětu se tudíž nerozplývá do neurčita. Zvuk zpracovaný lidským uchem je naopak méně ostrý, ale flexibilnější: Je schopen se ohýbat okolo rohů, nebo přicházet zpoza posluchače a tak popisovat svůj předmět globálněji jako „pohybovou událost“, nějaké dění v okolním prostoru.¹¹ Zvuk a světlo se liší ve své schopnosti popsat relativní pozici a hmotné složení předmětu, protože mají rozdílné operační frekvence. Vizuální informace je pro člověka při vnímání prostoru mnohem důležitější než informace sluchová.¹² Tento fakt je možno lehce ověřit tím, že se rozhlédneme ve svém okolí a všimneme si, jak málo předmětů a překážek vydává nějaké **charakteristické** zvuky.

Druhý hlavní rozdíl mezi zvukem a světlem se týká pohybu. Jelikož jsou zvukové vlny mechanické a vyžadují přenosové médium jako je vzduch či voda, implikuje přítomnost zvuku dvojí pohyb: vibrující zvukový zdroj a vibrující médium. (Pružný ráz určuje, jak zvukové vlny pronikají pevným prostředím.) Naopak elektromagnetické vyzařování světla žádné médium nepotřebuje (kdyby potřebovalo, neviděli bychom v noci žádné hvězdy) a neimplikuje pohyb stejným způsobem, jelikož vyžaduje pohyb fotonů spojený s pohybem např. elektrických nábojů. Ani sukcese obrazů ve filmu neimplikuje pohyb stejným způsobem. Pohyb ve filmu je založen na psychologickém procesu, jakým je

9) Frekvence viditelného světla se pohybuje v řádu 10^{16} kmitů za sekundu ve srovnání s 10^4 kmitů za sekundu u zvuku. Světlo se pohybuje rychlostí 300 000 km/sec ve srovnání s rychlostí zvuku přibližně 0,9 km/sec.

10) Terminologie používaná k popisu zvuku může být aplikována na světlo. Například barvu obvykle vnímáme jako vlastnost objektu (je objektem vlastněna) = (forma „ventrilokvismu“). Někdy však můžeme vnímat na povrchu objektu „světlo“, které nenáleží objektu, ale světelnému zdroji. V tomto případě je odraz skutečně vnímán **jako** odraz (jako „echo“). Na druhé straně mohou být vlastnosti, které obvykle spojujeme se světlem, rozšířeny na popis zvuku, např. zvukový „stín“ a „zabarvení“. Užitečnost této terminologie nedemonstruje, že zvuk a světlo jsou fundamentálně stejné; ukazuje pouze, že některé vlastnosti některých vlnových pohybů mohou být v určitém smyslu srovnávány.

11) Mnohem delší vlnová délka zvuku ve srovnání se světlem podporuje tvrzení Bély Balázse, že: „Specifická povaha zvuku nikdy nedovolí zvuku, aby byl izolován ze svého akustického okolí, jako může být izolován detailní záběr. Co není ve filmovém záběru, nemůžeme vidět... (Naproti tomu, co slyšíme v detailním záběru jsou) zvuky samy, které mohou být slyšeny v celém prostoru obrazu, jakkoli malá část tohoto prostoru je zabrána v detailu. Zvuk nemůže být omezen.“ B. Balász, *Theory of the Film: Character and Growth of a New Art*. New York 1970, s. 211; viz také s. 213 – 214, 215 – 216, 53, 54.

12) Laurence E. Marks, *Multimodel Perception*. In: *Handbook of Perception*, sv. 8: *Perceptual Coding*. Ed. Edward C. Carterette, Morton B. Friedman. New York 1978, s. 330 – 333.

splývání osvitů, zdánlivý pohyb či efekt masky. Zvuk závisí na pohybu v médiu, které obklopuje lidské tělo. To znamená, že pohyb daného objektu musí být převeden (v mezích rozlišitelnosti umožněné médii) do měřítka působnosti odpovídajícího lidskému tělu. Se zvuky, které slyšíme, ačkoli se v konečné instanci odvozují od subatomárních interakcí, se setkáváme díky pohybům média ve velkém měřítku. Přerušování zvuku (a další změny ve zvukové textuře) nejenže odkazují k vibrujícímu zvukovému zdroji, ale charakterizují **pružné médium**, ve kterém jsou různé zvukové zdroje rozmístěny. Odtud pak i „ticho“ získává **strukturu** s prostorovou interpretací: médium se navrácí ke svému původnímu stavu („room tone“)¹³. Naproti tomu pohyb světla je vnímán přímo, protože nevyžaduje prostředkující médium. Světlo může mít vliv na médium, například když západ slunce barví atmosféru do ruda, ale v takových případech se médium stává pouze osvětleným objektem. Světlo odhaluje své vlastnosti skrze předměty, které je odrážejí, zatímco zvuk odhaluje své vlastnosti nepřímo, prostřednictvím média, jež se pohybuje a naráží na nás.

Naše zvýšená citlivost na pohyb zvukových vln, jenž se uskutečňuje zhušťováním a zředováním média, objasňuje náš dojem, že zvuk je tvořen a je kontingentní, zprostředkovaný, zatímco světlo je přímo vlastností vzdálených objektů a je permanentní.¹⁴ Výsledkem je, že přítomnost zvuku ve filmu otevírá pro diváka dokonce velmi statickou představu, neboť implikuje kontinuální pohyb někde „mezi“: vibrující zdroj způsobuje vibraci rozlehlého média. Ve filmu je tento pohyb samozřejmě tvořen reproduktory, které doslova vytvářejí ruch ve třírozměrném prostoru kina. Zvuku se tak dostává většího stupně intimnosti než světlu, protože se zdá, že uvádí diváka přímo do styku s blízkou zvukovou událostí prostřednictvím vzduchového média, které překlenuje prostor dotýkajíc se diváka i reprezentované události.

Reprodukce zvuku ve třech rozměrech kontrastuje s reprodukcí vizuálních předmětů ve dvou rozměrech na filmovém plátně. (Světlo z promítacího přístroje, ačkoli se pohybuje trojrozměrným prostorem kina, reprezentuje tento prostor v podstatě pouze osvětlováním jednoho povrchu, plátna, aniž by narušovalo vzduchové médium.) Juxtapozice zvuku a obrazu může vést k **závěru**, že prostor reprezentovaný obrazem obsahuje pohyb a objem, což obojí je přítomné a současné; nebo jinak řečeno, prostor filmového zvuku může zastoupit prostor implikovaný obrazem.¹⁵ Tento vzájemný vztah je možný pouze díky základním odlišnostem mezi zvukem a světlem. Za normálních okolností se obojí (zvuk a světlo) rozplývá do mocnější kategorie „prostoru“.

Technika synchronizace zvuku a obrazu ve filmu vytváří jednoduchou, kontinuální reprezentaci prostoru. V širokém pojetí zahrnuje synchronní zvuk mnohem více než patřičné slovní zvuky k vizuálním pohybům rtů postavy. Existuje mnoho dalších typů vizuálního pohybu, které mohou být spojeny se zvuky, aby zobrazily a sjednotily prostor: pohyby těla (tanec a synchronizovaný pohyb a zvuk v animovaném filmu), pohyb předmětů, pulzující světlo, pohyb kamery a dokonce i abstraktnější změny spojené se

13) Ohledně „room tone“ viz Stephen H a n d z o, *Appendix: A Narrative Glossary of Film Sound Technology*. In: *Film Sound*, s. 395.

14) Soulád zvuku a obrazu je ve filmu nazýván „synchronizovaným zvukem“, ne „synchronizovaným světlem“: snad proto, že zvuk je (původně) vnímán jako trvání závislé na pohybu něčeho. Zdá se být přirozenější chápat zvuk jako variabilní, hodící se nebo nehodící k stabilnímu objektu, zatímco světlo se zdá být méně variabilní a těsněji svázané s objektem.

15) Viz Tom L e v i n, *The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound*. „Screen“ 25, 1984, s. 62 – 64.

stříhem, dějem a způsobem vyprávění příběhu.¹⁶ Asynchronní zvuk může ovšem představovat pro diváka složitější problémy, pokud značí skutečnou diskontinuitu v prostoru příběhu – další scénu, jež není ještě vidět a třeba ani není ještě vyprávěna. V takovém případě zvuk předchází světlu, nenásleduje je, a jakoby anticipuje a vytváří prostor. Abychom pochopili, jak může zvuk dospět k dominanci nad světlem, budeme muset pečlivěji uvážit vztah mezi zvukem, pohybem a prostorem.

II. Zvuk ve středním světě

Mezi pohybem a vnímaným rozsahem orálního nebo vizuálního pohybu je důležité spojení. Pohyb a prostor nejsou ani jasně odlišené ani nezávislé. Aby mohl „pohyb“ existovat, musí zde být 1) určité místo a 2) nějaké druhé místo, kam může pohyb směřovat. Jinak řečeno, aby mohl existovat „prostor“, musí zde být 1) určité místo a 2) nějaké **další** místo a přinejmenším možnost pohybu či kauzální interakce mezi těmito místy. Jak jinak by mohlo být o druhém místě řečeno, že existuje v dostatečné blízkosti prvního místa tak, aby s ním mohlo být spojeno v konceptuální jednotu zvanou „prostor“? Naše percepce určitého prostoru je tudíž založena na představě totality možných pohybů mezi místy okupovanými určitou skupinou objektů, která zahrnuje (což je velmi důležité) vnímatele jako jeden z těchto objektů. Prostor a pohyb jsou tedy navzájem spojeny. Nejsou však totožné a symetrické, neboť mohou být dvě místa bez aktuálního pohybu, ale nemůže být aktuální pohyb bez místa. Důvodem je, že pohyb nazíraný běžným způsobem je ztotožňován s jednou z jeho vlastností, rychlostí, která je ekvivalentní vzdálenosti mezi dvěma místy dělené časem. V tomto pojetí není pohyb tak fundamentální jako prostor, ale závisí na vztahu mezi místy a časem. Nebo jinak řečeno, ačkoli může příslušný pohyb transformovat viditelnou vzdálenost v „délku“ času, má prostor vzdálenost a čas trvání i bez pohybu.

Tuto úvahu můžeme zkomplikovat, zvážíme-li její základní pojmy v ještě obecnějším rámci. Jelikož pro Einsteina je hmota ekvivalentem energie, mohl by být prostor jakožto rozprostraněnost hmoty nazírán pouze jako produkt energetických pohybů a interakcí částic. Je tedy možné přezkoumat pojetí rychlosti jako „vzdálenosti“ dělené „časem“. Mohou být vzdálenost a čas měřeny bez pohybu? Podle Einsteina závisí posuzování vzdálenosti na rychlosti měřicího zařízení a posuzování času na relativní rychlosti pozorovatele. Absolutním je pro Einsteina časoprostor; odděleně jsou prostor a čas proměnné. Při takovýchto úvahách se zdá, že se pohyb znovuobjevuje jako přinejmenším rovnocenný prostoru.

Nicméně v běžné percepci se prostor a čas jeví jako odlišné a invariantní, čímž je pohyb ponecháván v podřízeném vztahu k prostoru a času. Jak vidíme, bude lépe se vyhnout charakterizování zvuku v absolutních pojmech, abychom jej mohli vztáhnout k částečnému rámci, který je známý a k určitým otázkám, které chceme zodpovědět. Rámcem, který jsem implicitně vybral pro charakterizaci zvuku (a pohybu), je lidská

16) Levin hovoří o procesu sladění zvukového prostoru s prostorem obrazovým jako o „diegetizaci akustického“ (c. d., s. 63). Čerpá z tvrzení Ricka Altmana, že zvuk se řídí „hermeneutickou“ logikou, ve které jsou pokládány různé orální otázky o zdroji zvuku, aby mohly být odpovězeny obrazem. R. Altman, *Moving Lips: Cinema as Ventriloquism*. „Yale French Studies“ 60, 1980, s. 74; viz také s. 69, 72, 75. O diegesi viz pozn. 37.

percepce, a tato otázka zahrnuje vztah mezi zvukem vnímaným v našem každodenním prostředí a zvukem vnímaným v promítacím sále kina. Mým předpokladem je, že lidská zkušenost je omezena na „svět středních rozměrů“ popsaný newtonovskou mechanikou a nerozšiřuje se na velkodimenzionální strukturu universa popsanou Einsteinem ani na mikrosvět kvantové mechaniky.¹⁷ Mechanismy lidské percepce a myšlení jsou adaptovány na prostorové, časové a kauzální rámce středního světa, jemuž dominují pevné objekty.¹⁸ V takovémto světě je zvuk v nevýhodě, protože působí na jiné frekvenci než světlo (tzn. odhaluje vlastnosti předmětů difúznějším způsobem) a na druhé je úzce vázán na kontinuální pohyb elastického média, který je naopak vnímán jako závislý na místě (tzn. pohyb je interpretován jako pohyb pevných objektů v prostoru z místa na místo). Zdá se, že světlo má převahu nad zvukem, protože je schopno lépe ukazovat pevné objekty, které konstituují události považované za nejdůležitější ve středním světě. Světlo si přivlastňuje vlastnosti pevných objektů, které osvětluje. Když o světle uvažujeme jako o „pevném“ objektu (tzn. když se stává transparentním), je spíše reprezentováno formou substantiva. Naopak zvuk se jeví jako efemérnější a ovládaný pohybem, tudíž spíše reprezentovatelný formou slovesa nebo adjektiva – jako predikát nebo atribut nějakého **jiného** objektu, jehož materiálnost je považována za samozřejmou (i když jej nevidíme). Naše schopnost slyšet vytvářené zvuky existuje paralelně s naší schopností zvuky vytvářet, zatímco světlo můžeme pouze vnímat, ale **ne** vytvářet. Znovu se zdá, že světlo má odlišnou kvalitu, je „vně“ a mimo lidské tělo, zatímco zvuk se zdá být součástí nás a našich pohybů.¹⁹ Těmito způsoby konvergují jazyk, lidská biologie a fyzika středního světa k vymezení počáteční podmínky pro percepci zvuku: jeho měření na pozadí vzdálených, osvětlených objektů. Zdá se tedy, že soudy o zvuku děláme pomocí poznatků získaných na základě působení světla. Zatím jsme však nedospěli k závěru. Musíme ještě uvážit, jaký vztah může mít zvuk k „času“. Naše obvyklé představy o čase jsou vidět na klíčové metafoře „řeka času“.²⁰ Věříme, že čas je nezávislý na prostoru: začíná a končí na břehu řeky. Také věříme, že čas plyne kontinuálně v ireverzibilním směru. Jak pozoroval Herakleitos: „Nelze vstoupit dvakrát do téže řeky, neboť na ty, kdo vstupují do týchž řek, se valí jiné a jiné vody.“²¹ Časem v této metafoře není „voda“, ale „pohyb“ vody, jež „odplývá“. Čas je takto viděn jako nemateriální a efemérní, stále plynoucí, unikající našemu uchopení, ubíhající nebo ubývající. Čas se stává omezeným zdrojem, který může být konzervován, ale jen dočasně. Odtud hovoříme o čase jako investovaném, ušetřeném,

17) Hans Reichenbach, *Atom and Cosmos: The World of Modern Physics*. New York 1957, s. 288.

18) Viz Milic Capek, *Bergson and Modern Physics: A Reinterpretation and Re-evaluation*. Dordrecht 1971, s. 65 – 80.

19) Snad proto Lacan zdůrazňuje moc našeho odrazu v zrcadle potvrzovat iluzi jednoty Já, spíše než aby zdůrazňoval zvuková echa, která se vždy zdají být naší součástí a žádají primární definici. Naše percepce světla jako vzdáleného a Druhého pomáhá tvořit obrazy, jež jsou ústřední při snění.

20) Klíčová metafora je ta, která poskytuje rámec pro výklad říše zkušenosti. Poskytuje zdroj pro vytváření běžného jazyka explanace, zatímco filtruje alternativní filozofické a vědecké modely. Viz Stephen Pepper, *World Hypotheses*. University of California Press 1942.

21) Herakleitos nehovoří explicitně o čase, a ani moje interpretace není přesná či úplná vzhledem k jeho metafyzice. Zkombinoval jsem několik překladů jeho výroků. Viz: Heraclitus, *Fragments: A Text and Translation with a Commentary*. University of Toronto 1987. [Srov.: Herakleitos, *Řeč o povaze bytí*. Praha 1993, s. 46 – 47; pozn. překl.] Obecně odpovídaly fyziologické teorie od Herakleita, Platóna a Aristotela až do 19. století převaze vidění nad slyšením; vidění bylo navíc asociováno s intelektem, slyšení s emocemi. Viz Kathryn Kalinak, *The Ear and the Eye: Theories of Cognition Film Music* (nepublikovaná přednáška, 1989).

rozvrženém a vlastněném, ale pouze proto, že může být stráven, ztracen, promarněn nebo propůjčen.²² Stejně jako energie se čas zdá být vzácným, ale neviditelným a měnícím se, a jeho pozdržení těžké. Není tedy divu, že čas bude spíše pojímán jako *verbum* nebo atribut nebo nevyhnutelný proces **směřující k** něčemu (pudiví předměty k rozkladu) nebo jdoucí **někam** (nechávae nás za sebou).²³ Ztotožnění zvuku s temporálním procesem by se tudíž zdálo jako potvrzení jeho sekundárního statutu vůči světlu. O zvuku přemýšlíme, jako kdyby naplňoval nehybný prostor definovaný světlem, podobně jako voda naplňuje sklenici. Opět to, co se jeví jako efeménní (a tekuté), bude spíše reprezentováno formou slovesa nebo adjektiva.²⁴

Nyní, když jsme dosáhli určitého závěru ve věci zvuku, alespoň co se týče jeho počáteční percepce, kdy je v juxtapozici se světlem, uvažujme o limitech této percepce.

III. Dvě percepce času a dva typy percepce

Tom Levin tvrdí, že zvuk má k času a prostoru speciální a jedinečný vztah, který je zcela odlišný od vztahu, jenž má k času a prostoru filmový obraz: „Čím těsněji jsou spojovány slovo a obraz, tím je kontrast mezi nimi zřejmější.“²⁵ Levin věří, že zvuk a obraz mohou být na nějaké škále hodnot souměřitelné, nebo jeden z těchto jevů může být dominantní, ale pouze v rámci nějaké ideologické praxe. Tvrdí například, že jelikož zvuk a obraz jsou fundamentálně odlišné, neexistuje žádný pravý akustický ekvivalent k znehybněnému filmovému obrazu („mrtvolce“).²⁶ William Johnson však

22) Viz George Lakoff – Mark Johnson, *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press 1980, s. 7 – 9, 16, 41 – 45, 65 – 68, 113, 118. Lakoff a Johnson s použitím lingvistických důkazů tvrdí, že řeka času je obvykle chápána jako plynoucí směrem k nám, přinášející budoucnost stejným tempem jakým odplývá minulost. V této představě je nám čas dán jako singulární, lineární (oproti cyklickému), kontinuální, pravidelný, objektivní a přirozený, a pozorovatel času jako přímo se střetávající s budoucností, vzhlížící dopředu a proti proudu. Mohlo by být zajímavé studovat další způsoby, kterými si jednotlivci vizualizují tuto scénu. Může pozorovatel stát otočen (tváří) jiným směrem? Přemýšlíme o čase, jestli má zvuk? Jak blízko je ta řeka?

23) Fundamentální zákony fyziky jsou časově symetrické. Šíp času neexistuje na mikroskopické úrovni deskripce; vynořuje se pouze na makroskopické rovině u druhého zákona termodynamiky, který říká, že entropie (ne-řád) systému se vždy zvyšuje směrem k maximu. Viz David Layzer, *The Arrow of Time*. „Scientific American“ 233, 1975, s. 56 – 59.

24) Zřejmě problematická kvalita zvuku ve středním světě vede Kendalla Waltona k tomu, aby formuloval „dvě signifikantní disanalogie mezi viděním a slyšením: za prvé, vidění je opakovaně efektivnější než slyšení jako prostředek identifikace jednotlivostí, jako zdroj *de re* spíše než pouhé *de dicto* znalosti... za druhé, zvuky jsou mnohem snadněji považovány za stojící mimo své zdroje než zrakové skutečnosti, jako objekty percepce o sobě, nezávisle na zvonech nebo vlnách nebo řeči, které mohou být slyšeny jejich prostřednictvím. Vidění je v naší zkušenosti téměř vždy viděním něčeho; zvuk může být pouze jen zvukem.“ Kendall Walton, *What is Abstract About the Art of Music?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 46, 1988 s. 352, viz také s. 358 – 359.

25) T. Levin, *The Acoustic Dimension*, s. 64. William Johnson souhlasí s Levinovým tvrzením, které naznačuje, že pro Johnsona jsou zvuk a obraz naprosto oddělené, ale rovnocenné; M. Johnson, *The Liberation of Echo: A New Hearing for Film Sound*, „Film Quarterly“ 38, 1985, s. 5. Viz pozn. 40. Problémem zůstává specifikovat, v jakých kontextech a za jakým účelem mají být chápány jako „rovnocenné“.

26) T. Levin, *The Acoustic Dimension*, s. 62.

dospívá k přesně opačnému závěru. Tvrdí, že právě tak, jako může být jediný obraz mnohokrát opakován ve „znehynění“ k navození dojmu, že se čas zastavil, může být i jediná nota opakována tak, aby zastavila melodii a její čas.²⁷ Johnson chce ukázat, že zvuk a obraz jsou vnitřně rovnocenné a ideologicky neutrální; že jsou podřízeny stejným estetickým technikám a manipulacím a že jakákoli nerovnost či dominance jednoho nad druhým odhaluje nějaký neoprávněný předsudek – ať už to je teoretická hluchota či slepota.

Ve skutečnosti věřím, že jsou platné oba argumenty, protože jsou určeny dvěma různým kognitivním schopnostem – dvěma různým typům percepční aktivity. Levinovo tvrzení je založeno na „přímé“ percepci zvuku, kde zvuk existuje svou samou přirozeností v čase; má trvání. V tomto náhledu se nemůže zvuk, stejně jako řeka času, přestat pohybovat, i když jsou slyšet nové zvuky, které jsou velmi podobné těm starým. Levinův náhled je myslím konzistentní s pojetím zvuku, které jsem dosud prezentoval: to je zvuk jakožto verbum nebo adjektivum. Kdyby měl být zvuk „zmrazen“ (znehyněn), nebylo by nic slyšet. Zvuk se musí vždy pohybovat **směrem** k něčemu nebo emanovat z nějakého (trvalejšího) objektu nebo stavu bytí. Na druhé straně je Johnsonovo tvrzení založeno na „nepřímé“ percepci zvuku, kde je zvuk hodnocen v širším kontextu či vzorci stimulů; pro tuto chvíli řekněme, že je hodnocen v rámci určitého „diskurzu“.²⁸ Pro Johnsona mohou tedy být zvuky, které jsou velmi podobné, za určitých okolností považovány za **identické** a je možno si představit, že se čas zastavil nebo zpomalil nebo převrátil a začal znovu, nebo že je diskontinuální. Za určitých okolností je skutečně možné si představit, že čas prodělává jakékoliv množství transformací a načrtává dokonce bizarní „konfigurace“. Mé použití prostorové metafory k popisu času je zde ospravedlněné, jelikož pojem času byl rozšířen a je nazírán jako součást širší události či modelu. Prostorová metafora vzniká například, když hovoříme o takových relačních aspektech času, jako je řád, opakování a symetrie.²⁹ Časové **trvání** je nyní interpretováno jako srovnatelné s extenzí pevného objektu (např. „Byl to **dlouhý** den.“). Může tak být považováno za něco fixovaného a pevného, nepohyblivého se ačkoli stále pohybu schopného, přístupného zmenšení, zvětšení, posunutí či

27) M. Johnson, *The Liberation of Echo*, s. 6.

28) Například Johnsonova ilustrace akustického „zmrazení“ z Bellocchiových *Pěstí v kapse* (I pugni in tasca, 1966) vyžaduje širší kontext, aby divák pochopil zvuk jako část diskurzu příběhu – „scénu“, ve které je zdrojem operní árie poslouchané hrdinou magnetofon. Když hrdina umírá, obraz se zastavuje a je slyšet zadržný vysoký tón z árie. Funguje zde několik složitých metafor zahrnujících diegetická a nediegetická vyprávění v narativním díle. Zvuk a čas se mohou „zastavit“, ale pouze v určitých interpretačních kontextech, které opravňují reformulaci zadržného vysokého tónu a tak umožňují divákovi jej slyšet jako závěrečný tón hrdinova života, uzavření příběhu a konec filmu a/nebo jej slyšet jako znak hrdinovy hrůzy a úzkosti, či naší hrůzy či nějakého obecnějšího ochromení popisovaného příběhem. Tamtéž.

29) Mé úvahy o časovém řazení stejně tak jako mé pozdější rozborů indukčních a dedukčních percepčních procesů jsou vzaty z kapitoly knihy, kterou právě píší (*Narrative Comprehension in Film*). Všimněte si, že prostor, stejně jako čas, podléhá přinejmenším dvěma různým pokusům podle principů uspořádání a podle principů extenze (velikost, měřítko).

přemístění; za něco, co může být dokonce dokonale duplikováno a opakováno.³⁰ V tomto náhledu se čas stává skutečností popisovanou substantivem nebo gerundiem. (Na „řece času“ nyní plují kusy ledu.) Tudíž, jestliže se může čas ukazovat různým způsobem podle okolností či přícházet v různých variacích, potom může také zvuk uniknout svému adjektivnímu statutu, je-li vnímán nepřímě.³¹ Abychom mohli zkoumat, co se může stát se zvukem, musíme stručně načrtnout tyto obecné způsoby vnímání času.

Hovorový jazyk reflektuje naše bazální porozumění času ve výrazu „tik-fak“.³² Proč neříkáme „tik-tik“? Domnívám se, že změna samohlásky v preferované verzi slouží k definování času jako čistého trvání, krátkého intervalu označeného nepatrnou diferencí ve zvuku. „Tak“ je skutečně další „tik“, ale lehce posunutě. „Tik-tik“ je naproti tomu dvojznačné. Bude označovat krátký interval času, jestliže je druhé „tik“ chápáno jako **replika** prvního „tik“; nebo bude označovat pouze časový okamžik (akustické „zmrazení“), jestliže je druhé „tik“ chápáno jako identické s prvním, jako opakování předchozího „tik“, to samé „tik“ slyšené (jaksi) znovu. „Replika“ je novou a charakteristickou entitou, která je všemi „důležitými“ způsoby podobná jiné entitě. Co je

30) Nelson Goodman porovnává časové trvání s extenzí pevného objektu a uzavírá, že „s podivem se ukazuje, že čas není proměnlivější než (řekněme) prostor, ale spíše, že čas je statictější... A tak ačkoli neexistuje žádná změna, která nezahrnuje čas, neexistuje žádná změna v čase.“ Viz N. Goodman, *Talk of Time*. In: *Problems and Projects*. New York 1972, s. 219 – 220. Viz také Ray Jackendoff, *Semantics and Cognition*. MIT Press 1983, s. 174 (Temporální organizace musí být mentálně reprezentovaná prostorovými pojmy); s. 150 – 151 (o slovese „vidět“). Avšak Goodman možná podcenil schopnost dedukčních procesů znovuzpracovávat časové trvání tak, že je čas vnímán jako měnící se (zrychlující se, zpomalující, opakující se atd.) podle našich specifických problémů a projektů v percepčním kontextu. Věřím, že divákův zážitek času se vztahuje ke složitosti juxtapozice přípustné pod danou deskripční metodou. Viz Edward Branigan, *Here is a Picture of No Revolver!*, s. 10 – 13.

Bertrand Russell by zřejmě popíral, že jsou přinejmenším dvě základní percepce času – trvání a uspořádání – ale pouze proto, že jeho pojem „uspořádání“ je vyhrazený, jako by závisel výlučně na naší obeznamenosti s bezprostředním časovým během. Russell tvrdí, že člověk může stanovit bezprostřední časový běh jakkoli přesně pouhým rozdělením trvání fyzikálních událostí do libovolně krátkých segmentů. Čas však není pouze periodicitou či uspořádanou periodicitou v Russellově smyslu, ale **hierarchickou** periodicitou. Tento druhý, složitější pojem času pomáhá objasnit jisté spletnosti v našem chápání hudby a jazyka, kde se nové sekvence tvoří vyjímáním elementů z určitého sledu. Viz R. Jackendoff, *Consciousness and the Computational Mind*. MIT Press 1987, s. 253 – 256. Bertrand Russell, *The Problems of Philosophy*. Oxford University Press 1972, s. 32 – 33, 87, 102, 146.

31) Může se zdát, že pohyb kamery, stejně jako zvuk, exemplifikuje časové trvání: expanze prostoru (pohybová paralaxa) vyznačuje kontinuální prezenci přítomnosti. Avšak stejně jako je tomu se zvukem, mohou další deskripční schémata aplikovaná divákem na film interpretovat pohyb kamery jako fragmentální a pouze evokující vztahy mezi fixními pozicemi v širší matici; např. filmy Miklóse Jancsóa a Jean-Luc Godarda. Podobné poznámky platí pro mnoho dalších „formálních“ parametrů filmu, jako jsou střih a herecký projev. Běžný názor, že filmové představy jsou vždy v „přítomném čase“ je mýtus pěstovaný užíváním určitých deskripcí a rozšířených metafor času. Viz Alexander Sesonske, *Time and Tense in Cinema*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 38, 1980, s. 419 – 426; E. Branigan, *Here is a Picture of No Revolver!*, s. 10 – 12.

32) Má analýza výrazu „tik-fak“ je poplatná Frank Kermodově rozboru slova v *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (Oxford University Press 1967, s. 44 – 46.). Kermode se opírá o Paula Fraisse, *The Psychology of Time* (New York 1963), ale neoznačuje relevantní pasáže; viz např. s. 72 – 73, 77 – 78, 81 – 84 (vokální promluvy jakožto stupnice, vůči které měřit trvání), 89. Podnětné komentáře o percepci intervalů a užití metafor pro čas viz P. Fraisse, c. d., s. 128 – 134, 283 – 287.

„Tik-fak“ je členem širší třídy výrazů, z nichž je každý složen ze dvou členů lišících se pouze v jednom samohláskovém fonému. Nazývám takovýto výraz „harmonickým párem“. Podrobná rozprava o neobvyklých vlastnostech těchto výrazů – v angličtině jsem jich našel 36 – zde není na místě.

počítáno jako „důležité“, se určuje vzhledem k ujednaným cílům nebo způsobům použití v rámci lidského jednání.³³ Repliky jsou od sebe navzájem oddělené, ale v určitém kontextu fungují ekvivalentně. Dva deseticienty v mé kapse jsou tak navzájem replikami, aniž by byly Jedním Deseticientem, nebo deseticientem a dokonalou imitací (či dokonalým padělkem) deseticientu. Ačkoli mohou mít mé deseticienty různá data ražby, mají oba na trhu hodnotu deseti centů. Avšak bude-li jeden z cínu, nebude to dostačovat, aby byl v obchodě počítán jako replika deseticientu.

„Tak“ je tedy normálně chápáno jako další „tik“, jako replika. Změna samohláskového fonému stačí právě k zachování distinkce mezi dvěma ekvivalentními entitami a ke změření intervalu či trvání mezi nimi. Druhé „tik“ **nemůže** být na druhé straně novým, odlišným „tik“. Může být vykládáno jako pouhé znovuoobjevení toho prvního (tzn. tam kde jde pouze o jedno „tik“ nezávisle na tom, kolikrát je slyšíme). Avšak v takovém případě si musíme představit nějaký **nový** vztažný rámec pro čas, jenž vyvstává z jakéhosi základnějšího trvání, ve kterém byla vyslovena (a slyšena) dvě velmi podobná slova v různých časech. Totožnosti oněch „tik“ (na nové, vyšší rovině) je zde dosaženo za cenu přehlédnutí rozdílnosti a oddělenosti někde jinde. „Délka“, které bylo dosaženo z trvání převedením na prostor (a „zmrazením“) umožňuje, aby byl čas zmiňován v novém smyslu, to je v rámci širší analýzy zkušenosti. Je to jako kdyby člověk, aby získal nový pohled na určitou skutečnost, se měl rozhodnout sledovat dvě značky na papíře z takové vzdálenosti, která z nich činí značku jednu. Na této hře totožností a rozdílností není samozřejmě nic nelegitimního, protože taková hra je těžištěm klasifikace, jazyka a porozumění. Test užitečnosti nějakého nově vytvořeného temporálního rámce, který momentálně znehybňuje jiné rámce – musí být hledán na jiném základě. Jediné, co chci nyní zdůraznit je, že „tik-ťak“ lépe reprezentuje naše bazální chápání času (ve středním světě) jako změny prostřednictvím intervalu – jako pohyb, trvání, řeku času – protože je méně dvojznačné než „tik-tik“, jenž může značit buď interval nebo okamžik, a navíc může sugerovat, že čas je reverzibilní, postrádá směr nebo je jednoduše rozprostraněností. („Tik-tik“ je symetrické.)

„Tik-ťak“ je bližší Levinově koncepci času, protože žádný zvuk nemůže trvat a být slyšen bez intervalu. Na tomto závěru nic nemění skutečnost, že interval jednou definovaný může být znovu definován, přerazován nebo dokonce přeměněn v „okamžik“ v novém kontextu nebo referenčním rámci. Výraz „tik-ťak“ přivedl čas do jazyka a je proto již prvním krokem k diskusi o čase a k jejímu rozpracování do komplexnějších modelů. Příslušná změna rámce může zformovat čas do jakékoli žádané podoby a dokonce jej dát do vztahu rovnosti s vhodně zrekonstruovaným „prostorem“. Z toho William Johnson vyvozuje, že zvuk musí být esenciálně rovnocenný obrazu. (Připomeňme si, „prostor“, má-li být specifikován, závisí na postavení objektu v „čase“. I když otázka, jaký druh času je označován určitým konkrétním zvukem, je možná

33) Roger Brown ukázal, že fungování nelingvistických (tzn. kulturních) praktik úzce koresponduje s našimi činnostmi pojmenovávání a vytváření konceptuálních kategorií pro organizování zkušenosti. Čin pojmenovávání je objevem toho, co platí za „důležité“. Viz R. Brown, *How Shall a Thing be Called?* In: *Psycholinguistics: Selected Papers by Roger Brown*. New York 1970, s. 3 – 15; Týž: *Social Psychology*, New York 1965, s. 318 – 322 („Mezi pojmenovaným chováním a dalšími druhy kulturně-modelovaného chování existuje vztah izomorfie.“); Týž: *Words and Things*. New York 1958. Mimolingvistické praktiky jsou také klíčové při určování zda určitou entitu uvidíme jako legitimní repliku či jako originál/nebo falzifikát). Viz N. Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis 1976, s. 99 – 123.

otevřená, juxtapozice zvuku a obrazu může vytvářet různé druhy časoprostorových událostí.) Následně se Johnson opírá o tento potenciál zvuku, aby mohl říci, že zvuk je volná a nezávisle proměnná. Bylo by však přesnější říci, že zvuk může získat svou rovnocennost v rámci určité percepční aktivity, ve které může být toto známo a ve vztahu k určitému souboru otázek, které si přeje dotýčný zodpovědět. Zvuk (a čas) získávají svou rovnocennost, když jsou vnímány nepřímou („tik-ťak“). Hlavním problémem není, co je zvuk, ale jak se nám zvuk stává užitečným prostřednictvím jednoho či druhého typu percepce.

Ve shodě s Levinovými a Johnsonovými přístupy věřím, že máme dva širší způsoby, jak vnímat zvuk (a světlo) ve filmu. Některé percepční procesy operují s údaji na plátně přímým „indukčním“ způsobem tak, že zkoumají údaje ve velmi krátkém časovém úseku (a málo či žádnými asociovanými vzpomínkami) a organizují je automaticky do takových charakteristik jako je okraj, hloubka, pohyb, tónová výška, barva atd.³⁴ Indukční percepce je sériová a řízená daty a má pouze krátkodobé efekty. Toto je percepční kontext, ve kterém hodnotí zvuk Levin. Avšak další percepční kontexty založené na získaných poznatcích a schématech nejsou omezeny stimulačním časem a fungují na základě dat využívající divákovu očekávání a jeho cíle jakožto principů organizace. Dedukční procesy jsou „nepřímé“ v tom smyslu, že mohou přestrukturovat data alternativními způsoby nezávisle na stimulačních podmínkách (např. časové trvání), které ovládají počáteční podobu dat. Například jedním z hlavních úkolů při organizování dat (informací) ve filmu je vytvoření „vyprávění“, čili světa příběhu.³⁵ Dedukční procesy musejí být flexibilní a obecné, aby mohly být účinné v širokém spektru situací a aby přitom umožňovaly (nepředvídané) variace ve specifických případech. Dedukční procesy často zacházejí s daty jako s induktivním vzorkem, který má být projektován a testován v různých (paralelních) rámcích, zatímco indukční procesy jsou vysoce specializované a atomistické (např. detektory pohybu). Dedukční percepce se stává horizontem, vůči němuž Johnson hodnotí zvuk.

34) Pojetí indukčních a dedukčních procesů se význačně liší od tradiční distinkce mezi vnímáním a poznáním. R. Jackendoff, *Consciousness*, s. 271 – 272. Ohledně rozlišení mezi těmito dvěma procesy viz Howard Gardner, *The Mind's New Science: A History of the Cognitive Revolution*. New York 1987, s. 96 – 97. Viz také Barnard J. Baars, *The Cognitive Revolution in Psychology*. New York 1986. Pro informaci o filmové percepci, jež popisuje některé z těchto procesů viz Julian Hochberg, *Representation of Motion And Space in Video and Cinematic Displays*. In: *Handbook of Perception and Human Performance*, sv. 1: *Sensory Processes and Perception*. Ed. Kenneth R. Boff, Lloyd Kaufman, James P. Thomas. New York 1986, s. 22 – 64 a Virginia Brooks, *Film, Perception and Cognitive Psychology*. „Millennium Film Journal“ 14/15, 1984 – 1985, s. 105 – 126. Obecně srov. D. Bordwell, *A Case for Cognitivism*. „Iris“ 9, 1989. Není ihned jasné, zda se distinkce mezi indukčními procesy kryje s distinkcí, co je na plátně a co je v „příběhu“.

Je možné rozšířit pojetí dvou typů percepčního zpracování tak, aby pokrývaly dva různé přístupy k výzkumné a teoretické činnosti. Viz např. Zenon W. Polyshtyn, *Metaphorical Imprecision and the 'Top-down' Research Strategy*. In: *Metaphor and Thought*. Ed. Andrew Ortony. Cambridge University Press 1979, s. 420 – 436.

35) Existence dedukčních procesů vysvětluje tu skutečnost, že není věcí náhody, co si při vnímání filmového příběhu zapamatujeme a co přehlédneme. O dedukčních mechanismech, které řídí výstavbu některých narativních a nenarativních zážitků, viz Jean Matter Mandler, *Stories, Scripts, and Scenes: Aspects of Schema Theory*. Hillsdale, N. J. 1984. Některé formy kulturního povědomí (týkající se např. chození do kina, navštěvování společenských večírků, nakupování potravin, přípravy večere, ježdění na výlety, stolování v restauraci, návštěvy lékaře) mohou být organizovány jako soubory schémat, i když ne nutně jako schémata narativních. Viz Roger C. Schank – Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding*. Hillsdale, N. J. 1977.

Nemáme žádný obecný soubor nezbytných a dostačujících podmínek, které určují, jak mají být interpretovány výsledky indukčního zpracování. Například fakt „juxtapozice“ na plátně nenese nutnou implikaci časové souslednosti, příčinnosti či prostorového vztahu ve světě příběhu. Vjemové iluze a mechanismy setrvačnosti ukazují, že můžeme snadno vidět, co není přítomné, či nevidět, co je přítomné, podle použitého kritéria pro určitý způsob zpracování. Důvod, proč nemůžeme dosáhnout jistoty striktním empirickým testováním dat na plátně spočívá v tom, že jakékoli temporální, kauzální a prostorové konfigurace mohou za určitých okolností denotovat jakékoli jiné konfigurace. V takovémto kontextu je zvuk na cestě ke své rovnocennosti. Například vnímání kontinuálního nebo diskontinuálního času na plátně může vést stejně tak k soudům o kontinuálním nebo diskontinuálním čase příběhu. Protože při sledování filmu jsou aktivní deduktivní procesy, není divák omezen na promítací čas filmu, tzn. na jeho striktní trvání („tik-ťak“) zvuku nebo obrazu na plátně. Místo toho se může divák pohybovat dopředu a dozadu promítanými daty a tak experimentovat s rozmanitostí syntaktických, sémantických a referenčních hypotéz, to znamená zrušit rozdíly („tik-ťak“) ve prospěch zavedení nových vztahových rámců, které vytvářejí nové podobnosti („tik-tik“). Experimentováním s různými metodami řazení dat zakouší divák nové dojmy, které se neodvozují přímo z projekčního času. To naznačuje, že ani zvuk nemusí být omezen (jakožto indukční vjem) na svou existenci na plátně. Je-li tomu tak, pak nám to též připomíná, že nemáme definitivně zodpovězen problém, kam vzhledem ke kameře umístit mikrofon, abychom nejlépe nahráli zvukové a vizuální vlastnosti určitého předmětu.³⁶

Vzhledem k rozmanitosti dedukčních a indukčních procesů, které mohou probíhat v daném momentě – a vytvářet množství různých zpodobení s různým stupněm kompatibility, je snad nejlépe uvažovat o totalitě percepce jako o systému, který aktivně usiluje o různé a často konfliktní interpretace dat. Vnímající musí aktivně hledat, porovnávat, zkoušet, rozlišovat, vzpomínat a spekulovat v rámci mnoha sfér a imaginovaných kontextů. Konflikty vznikají mezi dedukčním a indukčním zpracováním, mezi příběhem a plátnem a mezi fiktivním světem postav („diegesis“) a tím, co se k němu

36) Ve 30. letech se vedla vášnivá debata o tom, kde by měl být umístěn mikrofon vzhledem ke kameře a zvukovému zdroji tak, aby zvukový prostor a obrazový prostor byly pro diváka co nejlépe integrovány. Jedna teorie říkala, že **hlasitost** zvuku by měla být korelována s pozicí kamery, ohniskovou vzdáleností čoček a odrazovými vlastnostmi okolí tak, aby vizuální objekt v pozadí záběru nebyl nikdy tak hlasitý, jako by byl v popředí („zvuková perspektiva“). Všimněte si, že zde nejde pouze o systematickou variaci hlasitosti a odrazu, ale o její přísnou korelaci s variacemi během celé sekvence záběrů vzhledem k umístění různých zvukových zdrojů. Teorie protichůdná tvrdila, že by mikrofon měl být umístěn tak, aby zachytil nejdůležitější zvuk ve scéně a podal ho srozumitelně bez ohledu na umístění kamery („psychologický realismus“). Obě teorie jsou správné, protože jsou založeny na dvou různých způsobech vnímání zvuku. První teorie podporuje indukční percepci, druhá dedukční. Druhá teorie například argumentovala, že stejně jako velikost není pro zorné pole absolutní, nýbrž relativní (tzn. co se zdá v dálce drobné, může být větší než nějaký blízký objekt), tak je také relativní pro sluchové pole zvuk: Tlumený zvuk kdesi v dálce můžeme považovat za hlasitější než blízký šepot. To by umožnilo vzdálenému (tlumenějšímu) zvuku, aby byl ve filmu reprezentován jako hlasitější než zvuk blízký, jestliže také budeme předpokládat, že to, co je předváděno divákům je konkrétním přihlédnutím k prostoru, nebo **individuální touhou** (např. kdybych byl umístěn ve stejné vzdálenosti od obou zdrojů..., nebo kdybych byl blíže tomu objektu...). Viz Mary Ann Doane, *Ideology and Practice of Sound Editing and Mixing*. In: *Film Sound*, s. 58 – 61, a R. Altman, *Sound Space* (nepublikovaná přednáška, 1984).

zdá být externí.³⁷ To se rovná tvrzení, že lidské porozumění neprobíhá progresivním třibením smyslových dat od nižších k vyšším stupňům, dokud není jedinečná myšlenka dokončena a uchopena jedinečným Já. Lidská mysl se zdá být spíše organizovaná v modulech, které operují paralelně, jsou často příliš specializovány, aby navzájem „komunikovaly“ (nebo dokonce využívaly „slova“) a produkují křížící se závěry, které jsou navzájem v konfliktu i v souladu.³⁸ Percepce se podobá kolísající, nestabilní rovnováze. Sledování filmu by tedy mohlo být snad lépe popsáno jako sledování mnoha filmů zároveň; a slyšení určitého zvuku jako slyšení mnoha zvuků. Neexistuje žádné absolutní pojetí zvuku nebo času, které se hodí za všech okolností.

IV. Zvuk jako informace

Lehce můžeme ztratit ze zřetele nevědomý „indukční“ aspekt zvuku a nechat se unést „dedukčními“ percepcemi, které zdánlivě leží blíže našim vědomým aktivitám a plánům. William Johnson se snaží stanovit jednoduchý kontext pro hodnocení zvuku minimalizováním jeho „indukčních“ kvalit. Chce dokázat, že zvuk má „rovnocenný ontologický status s obrazem“ a proto mu náleží stejná estetická váha jako obrazu ve filmu a v terminologii používané při analýze filmů.³⁹ Zakládá estetickou rovnocennost na ontologické odlišnosti a rovnosti.⁴⁰ Avšak epistemologickou otázku zvuku nelze obejít tak lehce. V jakém percepčním kontextu má být zvuk posuzován? Johnson uznává, že „jedna důležitá distinkce mezi zvukem a obrazem pramení z jejich fyzikálního původu“ a ukazuje na kontrast zmíněný výše, kde se zvuk jeví, jako že k nám přichází přímo ze svého zdroje, zatímco světlo je odráženo a zdá se, že charakterizuje spíše různé odrazové povrchy než svůj zdroj.⁴¹ Ale Johnson pak pokračuje: „Zvuk má tedy tendenci být sérií aktivních událostí, které jsou **zakoušeny**, zatímco obraz má tenden-

37) Diegesis je fiktivní slovo pro prostorové, časové a kauzální vztahy, o kterých si představujeme, že ovládají myšlení a jednání postavy. Diegeze může být také definována ve smyslu konkrétního, probíhajícího procesu vyprávění a/nebo čtení. Viz E. Branigan, *Diegesis and Authorship in Film*. „Iris“ 4, 1986, s. 37 – 54. Ohledně Platónova a Aristotelova užívání pojmu diegesis a jeho užití v současné filmové teorii viz David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press 1985, s. 3 – 26.

38) O implikacích modulární struktury mysli viz např. R. Jackendoff, *Consciousness*; Jerry Fodor, *The Modularity of Mind* (Cambridge 1983); Marvin Minsky, *The Society of Mind* (New York 1986); H. Gardner, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (New York 1983); Margaret S. Livingstone, *Art, Illusion and the Visual System*. „Scientific American“ 1988, č. 258, s. 78 – 85.

39) M. Johnson, *The Liberation of Echo*, s. 4.

40) Není jasné, jestli Johnson míní, že zvuk a obraz jsou ontologicky rovnocenné, protože jsou složené ze stejných elementů (např. „informace“) nebo zda míní, že jsou ontologicky odlišné, ale rovnocenné v rámci nějaké metafyzické hierarchie. O zvuku hovoří jako o „plném a rovnocenném partneru“ obrazu (s. 2), který si „zaslouží stejnou publicitu jako obraz, i když je jeho role nenápadná“ (s. 11). Souhlasí také s pohledem Elisabeth Weisové, jenž podle něj „konzistentně připisuje stejnou důležitost“ zvuku a obrazu (s. 2). Tyto formulace mohou být interpretovány několika způsoby, z nichž některé nejsou ontologické. Viz také Johnsonovu odpověď na dopis Roberta Cumbowa („Film Quarterly“ 39, 1985 – 1986, s. 64 – „ontologicky rovnocenné“) a viz pozn. 25.

41) M. Johnson, *The Liberation of Echo*, s. 6. Užití pojmů „přímý“ a „nepřímý“ je dvojznačné a zavádějící, je-li aplikováno na fenomény zvuku a světla, neboť se dají použít různými způsoby podle toho, které vlastnosti zvuku a světla jsou předmětem zájmu. Již dříve v textu byla zkoumána skutečnost, že existují dva základní fyzikální rozdíly mezi zvukem a světlem, které vedou k jejich rozdílnému vnímání prostřednictvím indukčních procesů. Zvuk má velmi dlouhou vlnovou délku, která je těsně spjata s vlastnostmi média přenosu působícího mezi zdrojem a vnímatelem. Světlo má velmi krátkou vlnovou délku a nepotřebuje žádné přenosové médium. Můžeme tudíž říci, že zvuk se k nám dostává přímo ze zdroje, ale zprostředkovaně médiem (nepřímý), zatímco světlo se odráží od objektů (nepřímý ze zdroje), ale je vnímáno přímo, bez zprostředkujícího média.

ci být statickým projevem, který je **čten**. Tento rozdíl umožňuje těmto dvěma kanálům navzájem se doplňovat a nést velké množství informací (obvykle) bez vzájemné interference.⁴²

Zde je nějaká eskamotáž. Proč je obraz nazírán jako esenciálně „statický“ spíše než pohybující se a proč je spojován se „čtením“ spíše než se „zakoušením“? Člověk by si řekl, že poslouchání dialogu je blíže čtení než akt sledování barev. Zdá se, že Johnson přijímá metaforu „řeka času“ (viz „sérii aktivních událostí“), ale jelikož své tvrzení vymezuje opatrně (např. „zvuk má tendenci...“), jsme necháni na pochybách o síle jeho ontologických závěrů.

A co více, výsledkem Johnsonovy argumentace je připuštění epistemologického rozdílu mezi zvukem a obrazem (v rámci toho, co jsem označil jako „indukční“ kontext), ale jen proto, aby jej rozpustil v jakémsi společném jmenovateli, který nazývá „informace“. Jsou-li zvuk a světlo pojaty jako informační „kanály“, fungují podle Johnsona jaksi jako dokonalé komplementy vyjadřující svou rozdílnou „němotu“. Říká, že samozřejmě mohou být dovedeny k tomu, že spolu interferují, ale to podle všeho pouze ukazuje jejich základní ontologickou rovnost.⁴³ Johnsonova analýza zamýšlí ukázat, že zvuk se může vztahovat k obrazu pouze dvěma základními způsoby: jeho informace může potvrzovat informaci nesenou obrazem nebo se stavět proti ní.⁴⁴ Johnson je schopen dosáhnout takovéto jednoduchosti analýzy díky svému přesvědčení, že zvuk a obraz jsou dokonale odlišné a přesto rovnocenně schopné nést stejné množství a typ „informace“. Jednotky informace si mohou odporovat, ale zvuk a světlo nenesou žádný opravdový rozpor. Johnson využívá metafory „kanálu“, která naznačuje, že jazykový (nebo filmový „zážitek“ nebo cokoli smysluplného) je „komunikací“ („kanály... jež nesou... množství... potichu, s málo šumy“).⁴⁵ Tento předpoklad umožňuje napsanému názvu nebo mluvené sentenci dialogu (tzn. koncentrované informaci) stát se prototypem veškerého zvuku, zatímco obraz se stává světelným projevem, který musí být „čten“ – kvůli abstraktní informaci, kterou „sděluje“ o vztazích ve světě příběhu.

V určité rovině obecnosti budou tyto předpoklady samozřejmě pravdivé. Například jestliže se informace, kterou ve filmu potřebujeme, týká toho, zda Kristina přijela domů, potom záběr, během kterého slyšíme Kristinin hlas mimo plátno ohlašovat její příjezd, bude ekvivalentní záběru na Kristinu pouze otevírající dveře. Naproti tomu, na **určité** rovině analýzy jsou zřetelné rozdíly mezi těmito dvěma prezentacemi události a speciálně rozdíly mezi možnými **interferencemi** vyvstávajícími z těchto dvou prezentací. Proč by přece jen nemohl být zvuk pro Johnsona v daném případě důležitější než obraz? (Avšak, všimněme si, že buď obraz může být klamný, neboť Kristina může mít dvojče, mohla přijet nějaká podvodnice nebo někdo může mít halucinaci. Po-

42) Tamtéž, s. 6.

43) Tamtéž, s. 6, 20.

44) Tamtéž, s. 7. Johnsonových kategorií pro analyzování zvuku je málo. Zvuk může být synchronický nebo asynchronický, v obraze nebo mimo obraz. Zvuk tak může potvrzovat informaci poskytovanou obrazem nebo ji oponovat a to slabě či důrazně. Jiní pisatelé nabízejí mnohem bohatší schémata. Viz Siegfried Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. Oxford University Press 1960, s. 232 – 260. David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*. New York 1986, s. 232 – 260.

45) Viz Michael J. Reddy, *The Conduit Metaphor – A Case of Frame Conflict in Our Language about Language*. In: *Metaphor and Thought*, s. 284 – 324.

rozumění scéně příjezdu je odlišné od zhodnocení její pravdivosti či falešnosti.) Sledováním těžko postižitelného konceptu „informace“ se také dostaneme blíže ošidnému srovnání, které spojuje umění s něčí „komunikací“ a s divákem. Místo na komunikaci mezi odesilatelem a příjemcem by bylo lepší se ptát jaké mody reference a přidružených mentálních operací se týkají divákova porozumění prezentované události.⁴⁶ Používání pojmů jako „informace“ a „význam“ pouze odkládá obtížné otázky o naší percepci sluchových a vizuálních objektů a ve skutečnosti redukuje složitost referenčních vztahů, kterých si můžeme všimnout v daném filmovém textu.

V. Zvuk v epistemologickém ohraničení

Má-li dedukční zpracování uspět v upřednostňování zvuku a při zkomplikování jeho vztahu k vizuálnímu prostoru, potom toho musí být dosaženo vzájemným ovlivňováním (souhrou) epistemologických ohraničení vytvořených **uvnitř** textu – to znamená prostřednictvím různých rovin vyprávění uvnitř příběhu.⁴⁷ Následně každá rovina vyprávění dává nový kontext, ve kterém zvuk (a jeho vztah k času a pohybu) je přehodnocován podle celkové strategie ozvlášťování „světa příběhu“. Například juxtapozicí zvuku a obrazu pocházejících z různých rovin vyprávění (např. subjektivní zvuk s objektivním obrazem; diegetický zvuk s nediegetickým obrazem) se může zkomplikovat a zdržet přiřazení zvuku ke zdroji, který má být zviditelněn. Pojetí rovin je zde založeno na předpokladu, že příběhová fikce obvykle poskytuje širší odlišných a někdy soupeřících cest, kterými divák získává přístup ke smyslu textu. Když budeme také předpokládat, že roviny vyprávění působí souběžně (i když nejsou dramatizovány), potom zvuk a obraz nikdy nestojí skutečně samy, ale pouze v průsečíku různých interpretačních strategií hledajících (nabízejících) poznatky z textu.

Z tohoto důvodu nemá zvuk absolutní kvalitu; je posuzován pouze vzhledem ke způsobu poznávání. Tak může být určitý zvuk slyšen jako nějaký zvláštní „kvílivý“ zvuk nespojený s nějakým předmětem, nebo může být slyšen jako zvuk předmětu (např. otáčení kola, hvízdání větru), nebo slyšen jako hudba (např. dlouho držená nota z operní árie), nebo jako část vysloveného slova. Avšak slyšet zvuk jako pouze nespojitý hluk (šum) – jako smyslový údaj rovnocenný jakémukoli jinému údaji – vyžaduje normálně velké úsilí, protože indukční zpracování je značně přizpůsobeno⁴⁸ fyzice středního světa, která uznává zvuk jako tranzitorní a prchavý, jako spíše produkt než vlastnost, a tudíž jako svázaný s určitým materiálním objektem, který je světlem zje-

46) Ohledně některých alternativ ke komunikačnímu modelu viz William Frawley, *Text and Epistemology* (Norwood, New Jersey 1987); E. Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film* (New York – Berlin 1984); D. Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. O komplexitě referenčních vztahů viz N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*. Harvard University Press 1984, s. 55 – 71.

47) Pojem „vyprávění“ (narration) neodkazuje k tomu, co je vyprávěno v příběhu, ale spíše k podmínkám vyprávění – k celkovému usměrnění a distinkci informací, které určují, kdy a jak získá informaci z textu čtenář. Patří sem i invence vyprávěčů (i „tichých“), posluchačů a diváků, časově a prostorově situovaných pro „příjem informace“. Takové osoby jsou vhodnými modely pro zaznamenání toho, jak je v určitém čase rozděleno pole informací. Pro přehled problémů zahrnutých v analýze vyprávění viz Susan Lanser, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princetown University Press 1981.

48) Jak bylo uvedeno dříve, existují biologické důvody pro naši adaptaci na prostředí středního světa.

vován jako permanentní objekt.⁴⁹ Abychom slyšeli zvuk jako jednoduše hluk, vyžaduje paradoxně deduktivní zpracování – vědomé úsilí rozložit zvuk do ne-vztažného hluku (např. **identickým opakováním** zvuku jako v anafoře).⁵⁰ V tomto kontextu je zvuk jako světlo odrážené od promítacího plátna, které se zřídka rozhodujeme zkoumat kvůli jeho vlastnostem odrazové plochy a dáváme přednost tomu, že si představujeme zářící dvourozměrné formy na plátně jako přenesené do nějakého nového prostoru (a času), kde se stávají známými, trojrozměrnými předměty středního světa, které odrážejí nové světlo a vydávají nové zvuky.

Percepční obtížnost při oddělení zvuku od osvětleného objektu je nesena skutečností, že je velmi vzácné, aby byl divák konfrontován s případem interpretování zvuku nediegeticky, to znamená jako zvuku vycházejícího z (neviděných) objektů, které nejsou pouze mimo plátno, ale mimo svět příběhu. Vzácnost nediegetického zvuku ve filmu (v protikladu k převládání nediegetické hudby) svědčí o silných očekáváních o vizuálním prostoru vytvořeném indukčním zpracováním. Naproti tomu, hudba a slova jsou zvuky, které jsou jako konstrukce „narativního“ diskurzu již silně zastoupeny v deduktivním zpracování a tudíž snadno překračují epistemologické hranice vytvořené uvnitř textu.

Teoretici tvrdí, že již objevili takové základní jednotky filmu jako zvuk, pohyb, rytmus, střih, kameru, záběry, obrazy, světlo/stín, psané titulky, čas, prostor a následnost. Avšak epistemologická složitost zvuku (dvojí percepce času a dva druhy percepce) vytváří problém pro jakýkoli pokus izolovat zvuk jako základní jednotku či „dimenzi“ filmu, nebo objevit další domnělé základní jednotky – v úsilí o vytvoření obecné definice pro zážitek filmu. Která deskripce je příslušná pro zvuk? Která deskripce je příslušná pro čas (rytmus, střih, prostor, obraz)? Je „psaný titulek“ v podstatě sluchový, nebo vizuální nebo je to něco nového? Atd.

Nemáme žádnou zjevnou zkratku přes epistemologii k fundamentální podstatě filmu; ani neušetříme čas tím, že odmítneme projít celou cestu. Neslyšíme svět libovolným způsobem, i když jej můžeme slyšet několika způsoby a můžeme si vybrat způsoby,

49) „Objektový zvuk“ (zvuk předmětů) není ani „nejjednodušší“ ani „nejsložitější“ ze zvuků, které můžeme interpretovat. Objektový zvuk jako zkušenost má již vnitřní strukturu, protože se váže k **vizuálnímu objektu vytvářejícímu** vlny v elastickém prostředí. Objektový zvuk není primitivním blokem percepce, ale spíše myslím, že je tak zvanou „základovou kategorií“ těsně spjatou s fyzikálním a sociálním světem (skrže indukční procesy). „Základové“ kategorie jsou následně středním světem ve středním světě a jsou základem pro nadřazené a podřazené systémy kategorizace. Tak se může dítě naučit nazývat určitý předmět „deseticentem“ díky jeho používání v obchodě před jeho „rekategorizací“ do nadřazeného systému jako „peníze“, „věc“, „kovový předmět“ či „mince“ nebo před jeho vztažením k podřazenému systému jako „deseticent z roku 1952“ nebo „ošoupaný deseticent“. Viz pozn. 33. O základové kategorizaci viz také: George Lakoff, *Women Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. University of Chicago Press, 1987, s. 31 – 54, 199 – 201, 256 – 271, 296 – 297; dále viz *Categorical Perception: The Groundwork of Cognition*. Ed. Stevan Harnad. Cambridge University Press, 1987, kap. 9, 16 a 19.

50) Mohli bychom se domnívat, že zvuk i světlo mohou být zakoušeny jako „skutečnosti“ (fakta) bez jejich vztažení ke „zdroji“ nebo „objektu“. Také existuje důkaz, že pohyb může být zakoušen mimo jakýkoli pohybující se objekt. Viz J. H o c h b e r g, *Representation of Motion*, s. 22 – 33. Je-li tomu tak, v jaké fázi našeho myšlení máme „dost“ zvuku nebo světla (pohybu, prostoru, času), abychom je mohli kvalifikovat jako takové a rozpoznat hranici „události“? Současné přístupy k percepci naznačují, že zdánlivě jednoduché vjemy mají vysokou komplexitu. Viz např. rozpravu Davida Marr a o 2½ dimenzionální reprezentaci prostoru jako stadiu vizuálního zpracování ve *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information* (San Francisco 1982).

které jsou spolu v rozporu. Naše percepce je svázána s fyzikálními zákonitostmi středního světa stejně tak pevně, jako je svázána s příběhy, scénáři, plány, cíly a aktivitami, které sledujeme ve středním světě. Žádná jednoduchá interpretace zvuku nebude vyhovovat za všech okolností. Místo toho máme pouze interpretace, které jsou více či méně pravděpodobné, které více či méně vyhovují střednímu světu. Zvuk existuje pouze pod jednou nebo pod několika deskripcemi. Při analyzování podoby zvuku ve filmu, musíme pečlivě specifikovat percepční procesy, které jsou kontextem pro to, co si budeme později pamatovat jako slyšené.⁵¹

Přeložil Zdeněk Böhm

Edward Branigan, *Sound and Epistemology in Film*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism“ 47, 1989, č. 4, s. 301 – 324.

51) Raná verze tohoto eseje byla prezentována při konferenci Society for Cinema Studies v květnu 1987. Chtěl bych poděkovat Davidu Alan Blackovi, Davidu Bordwelovi a Charlesi Wolfovi za jejich cenné připomínky a podněty.

Články

FILMOVÉ AKTIVITY UKRAJINSKÉ EMIGRACE V ČESKÝCH ZEMÍCH

Bohdan Zilynskyj

Fenomén ukrajinské emigrace v českých zemích v období let 1919 – 1945 se v poslední době dočkal prvních pokusů o nové zpracování.¹ Je nesporné, že zatím zůstává tato tematika ve stínu zájmu, který je věnován emigraci ruské. Přesto byly v českém prostředí už položeny základy k chápání ukrajinské emigrace jako jevu svébytného, který je vážností svého usilování o vytvoření nezávislého národního státu a rozvíjením národní kultury a vědy v cizích podmínkách nesporně souměřitelný s emigrací národnostně ruskou.

Ve většině dílčích oblastí, jejichž podrobnější zkoumání přichází v budoucnu v úvahu, je třeba přikročit teprve k úvodním sondám. Je tomu tak i tehdy, pokoušíme-li se o sledování postoje ukrajinské emigrace v Čechách a na Moravě k tehdejšímu filmu. V uvedeném tématu je totiž obsažena řada dílčích otázek, jejichž vysvětlení zatím není možné vzhledem k nedostatečné míře znalosti nebo zpracování pramenů.

Stranou musí zůstat např. obecné hodnocení filmu jako nového kulturního média emigrací. Jen málo by zatím bylo možno říci také o vztahu emigrantů k tehdejšímu českému filmu, resp. k výrobkům jiných národních filmových produkcí. Z tohoto důvodu se soustředíme pouze na užší vymezení tématu. Budeme sledovat, jak přijímali ukrajinští emigranti filmová díla, vzniklá ve dvacátých a třicátých letech na Ukrajině, příp. tituly vzniklé jinde, ale vztahující se nějakým způsobem k ukrajinské tematice. Přitom nás zajímá nejenom přijímání pasivní, ale rovněž pokusy některých emigrantů o aktivní spolupůsobení při recepci ukrajinského filmu v ČSR, resp. přímo o tvorbu ukrajinského filmu v emigračních podmínkách.

Zkoumáme-li základy vztahu ukrajinské emigrace k filmu, jak se vytvářely od počátku dvacátých let, dospějeme lehce k názoru, že uvedená komunita byla v této oblasti, stejně jako v řadě jiných, o něco zpožděna ve srovnání s emigrací ruskou. Bylo to dáno už výchozí situací kinematografie na Ukrajině v letech 1917 – 1920. Vzhledem k podmínkám, ve kterých sváděl ukrajinský stát ve zmíněném období svůj boj o nezávislost, se zde národní film zrodit nemohl.² V tomto směru tedy neměla emigrace na

1) Alexandr Mušinka, *Ukrajinská politická emigrace v meziválečném Československu*. „Historické listy“ 3, Praha 1993, s. 16 – 20; Bohdan Zilynskyj, *U prchlicí ze „stepní Helady“ v srdci Evropy (Neukončená historie ukrajinské emigrace v Československu)*. „Revolver revue“ 22, 1993, s. 249 – 259 aj. Srov. také příspěvky monotematického prvního čísla „Slovanského přehledu“ 79, 1993.

2) Zatím nejnovější syntézou vývoje ukrajinského filmu zůstává *Istoriya ukrajinskoho radjanskoho kino v trjoch tomach*. 1. díl, vydáný v Kyjevě r. 1986, zahrnuje období let 1917 – 1930, ale téměř úplně se vyhýbá otázkám, které jsou v centru zájmu tohoto příspěvku.

co navazovat a vztah k filmu si museli její příslušníci vytvářet v místech svého nového pobytu povětšinou od samého počátku.³

Neznamená to, že by všichni příslušníci ukrajinské emigrace měli možnost snad teprve zde, ve střední nebo západní Evropě, se s filmem poprvé seznámit. Pro část emigrantů však takovýto předpoklad lze akceptovat vzhledem k nevelké míře kinofikace vesnic a městeček různých oblastí Ukrajiny před první světovou válkou. Selský a maloměstský živel hrály v ukrajinských armádách, které odešly na území jiných států, dominující roli, zatímco obyvatelé velkých měst Ukrajiny se značným dílem hlásili k jiným národnostem.

Nehledě na uvedené skutečnosti lze konstatovat, že někteří příslušníci ukrajinské inteligence, kteří se od počátku dvacátých let zdržovali v emigraci, si význam filmu plně uvědomovali a v ojedinělých případech se pokusili prosadit se v této oblasti. Publicista Ivan Nimčuk při hodnocení odpovědí emigračních spisovatelů v rámci literární ankety konstatoval v květnu 1922 následující: „Pro film pracují jen dva spisovatelé: Vynnyčenko a Pačovskij. Tato skutečnost říká mnoho sama o sobě. V zemích západní a střední Evropy takto pracuje a žije z toho velký díl pracovníků pera. Je však třeba říci, že oba uvedení spisovatelé jsou s největší pravděpodobností vůbec první ukrajinští spisovatelé, kteří pracují pro film.“⁴

Přihlédneme-li k samotným odpovědím obou uvedených emigrantských spisovatelů, musíme se nejdříve zastavit u Vasyla Pačovského. Ten v únoru 1922 sdělil, že mj. ukončil a předal text filmu, objednaného pro Podkarpatskou Rus a Ameriku a nazvaného „Čarovný prsten Karpat“. Jde nesporně o scénář filmu, který byl uveden pod titulem *Koryatovič* v pražské premiéře dne 9. listopadu 1922, aniž sklídl úspěch.⁵

O měsíc dříve než sdělení profesora berehovského gymnasia byla otištěna anketní odpověď mnohem známějšího ukrajinského prozaika, dramatika a politického činitele Volodymyra Vynnyčenko⁶. Sociální demokrat Vynnyčenko, který patřil v letech 1917 až 1920 k nejvýznamnějším činitelům zápasu o nezávislost Ukrajiny, po určitou dobu dokonce předsedal ukrajinské vládě a Direktoriu, které bylo nejvyšším státním orgánem. Po odchodu do emigrace žil znovu v Německu a zde na základě své hry *Píseň Izraele* vytvořil scénář stejnojmenného filmu.

Tímto pokusem však nebyly aktivity a kontakty Vynnyčenko ve filmové sféře vyčerpány. Zřetelné svědectví o této skutečnosti podávají jeho deníky z let 1921 a 1922. Díky jejich zápisům se dovídáme o existenci německého filmu *Černá panthera*, natočeného podle Vynnyčenkovy hry režisérem J. Guterem s J. Polevickou v hlavní

3) Tak např. ukrajinští studenti, kteří přicházeli studovat ve dvacátých letech na vídeňskou universitu, si přivydělávali při natáčení jako statisté. Srov. črtu Petra Dereše *Filmari*, in: *Nad synim Dunajem (Ju-vilejnyj zbirnyk ukrajinskoho akademičnogo tovarystva „Sič“ u Vidni)*, Videň 1932, s. 130 – 135.

4) Ivan Nimčuk, *Zahalni wahy i kilka cyfr*. In: *Ukrajinska literatura revolucijnoji doby (Z pryvodu literaturnoji ankety „Ukrajinskoho Prapora“)*. Lviv – Videň 1922, s. 8 – 9.

5) K problematice tohoto díla srov. naši práci: *Korytovič – první český historický film*. Filmový sborník historický 2, Praha 1991, s. 21 – 37. Na některé nové skutečnosti upozornila Ljubycja Babotová v příspěvku *Z istoriji filmu pro Sribnu zemlju, „Duklja“* (Prešov) 40, 1992, č. 6, s. 59 – 64.

6) Vynnyčenkova odpověď byla otištěna v týdeníku „Ukrajinský prapor“ (Videň) 4, 1922, č. 3, (21. 1.), s. 3, Pačovského pak v č. 8 (25. 2.), s. 3.

roli⁷. Film, anonsovaný po uvedení v Německu také v českém filmovém tisku⁸, vzbudil však zřejmě Vynnyčenkovu nespokojenost a snad právě proto zůstal naprosto nezmiňován v jeho výše uvedené anketní odpovědi.

Vynnyčenkovy plány na proražení ve filmové oblasti byly podle všeho spojeny se spoluprací některých ruských herců, kteří se v té době zdržovali v emigraci, např. s O. Gzovskou, V. Gajdarovem a A. Nělidovem. Zůstalo však jen při projektech, přestože 12. ledna 1922 je v deníku poprvé zmíněna existence Ukrajinfilmu, tj. firmy, ve které zprvu nabídla svou spoluúčasť i známá německá UFA.⁹

Vynnyčenkovy naděje, spojené s rozvojem Ukrajinfilmu ještě na prahu roku 1923, se však postupně vytratily do ztracena a neúspěch celého projektu do značné míry poznamenal všechny pozdější obdobné pokusy.¹⁰ Téměř horečné úsilí, které kulminovalo v první polovině roku 1922, jsme tu zmínili v širší míře proto, že s ním byly podle všeho spjaty tvůrčí plány dalších dvou výrazných osobností ukrajinské vědy a literatury. Zatímco nejvýznamnější tehdejší ukrajinský historik a přední ukrajinský politický činitel z let 1917 a 1918 Mychajlo Hruševskij je zmiňován v souvislosti s blíže nespecifikovaným scénářem Zaporožci, je tvůrčí zájem básníka Oleksandra Olese o film zmíněn bez jakýchkoli dalších podrobností, předznamenává však pozdější Olesův pokus na tomto poli, vzniklý během jeho pobytu v Praze.¹¹

Snahy V. Pačovského i V. Vynnyčenka o literární, popř. organizační práci v oblasti filmu byly spojeny s českým prostředím jen zčásti. Jestliže v prvním případě byl scénář ukrajinského emigranta v pozměněné podobě natočen převážně v Čechách s téměř výlučně českými silami, pak ve Vynnyčenkově případě lze sledovat souběžně s jeho neúspěšnými „námluvami“ v oblasti filmu stálé kontakty jak s ukrajinskými emigranty v Čechách, tak i s některými českými činiteli z okruhu T. G. Masaryka.¹²

Další z ukrajinských emigrantů, který zanechal určitou stopu v dějinách filmu, kyjevský rodák Jevhen Slabčenko (1898 – 1966),¹³ patřil už následující generaci. Ve svých dvaceti letech se dostal do Paříže jako příslušník tamní ukrajinské diplomatické mise a v jejích službách setrval do roku 1921. Slabčenko poté studoval na několika evropských univerzitách, rozhodující pro jeho další životní cestu však bylo absolvování kursu kinomechaniků v Paříži v dubnu roku 1924. V roce 1927 se připomíná už jako asistent u filmu *Napoleon* Abela Gance. V tomtéž roce vytváří zároveň svůj první film *Staré hrady*, a to v Praze.

7) Hlavním zdrojem našich informací o Vynnyčenkových filmových zájmech je edice jeho deníkových zápisů, srov.: Volodymyr Vynnyčenko, *Ščodennyk*. Tom druhý (1921 – 1925). Edmonton – New York 1983.

8) Srov. např. „Zpravodaj Spolku českých majitelů kinematografů“ 2, 1922, č. 3 (1. 2.), s. 47.

9) V. Vynnyčenko, *Ščodennyk*, tom 2, s. 106, 108. Existenci Ukrain-Filmu jako „nového německého domu“ zaregistroval „Český filmový zpravodaj“ 2, 1922, č. 23, s. 7.

10) V. Vynnyčenko, *Ščodennyk*, tom 2, s. 171 (zápis z 1. 1. 1923). 6. dubna 1924 si autor zapsal, že si nepřeje opakování historie s Ukrajinfilmem (tamtéž, s. 325).

11) V. Vynnyčenko, c. d., s. 113 (zápisy z 5. a 6. 3. 1922), 130 (zápis z 22. 6. 1922).

12) Vynnyčenko udržoval na počátku dvacátých let intenzivní písemný kontakt s pracovníkem prezidentské kanceláře, pozdějším poslancem a ministrem, sociálním demokratem ing. Jaromírem Nečasem, dopisoval si také s jiným pracovníkem kanceláře Vasilem Škrachem. Dne 7. 2. 1924 byl přijat T. G. Masarykem k audienci, při níž se jednalo o situaci na Ukrajině.

13) Nejnovějším biografickým příspěvkem o této osobnosti je studie Ljubomyra Hosejka *Francuzkyj režyser Jevhen Slabčenko-Deslaw*, „Ukrajinske slovo“ (Paříž) 61, 1994, č. 2694 (13. 2.), s. 4 a 6.

Tato skutečnost není náhodná a jistě má svou souvislost se Slabčenkovým krátkodobým studiem na pražské univerzitě.¹⁴ Jeho zásluhou se také objevují v týdeníku Český filmový zpravodaj první obšírnější informace o rychlém a pozoruhodném vývoji filmu na sovětské Ukrajině v druhé polovině dvacátých let, překládané z francouzštiny a podepsané Slabčenkovým uměleckým pseudonymem.¹⁵ Někdy v této době se stává pařížským představitelem zájmů hlavního řídicího orgánu ukrajinského filmového umění a průmyslu VUFKU.

Deslaw se v Paříži setkal v roce 1930 s O. Dovženkem, nejvýraznějším představitelem ukrajinského filmu v sovětských podmínkách, v době jeho cesty po západní a střední Evropě. Jejich vzájemná korespondence byla zastavena až v roce 1937 zákrokem NKVD a obnovena byla pak v roce 1954. Po stalinském pogromu, který postihl ukrajinskou kinematografii stejně jako všechny ostatní oblasti národní kultury, neměl už Deslaw možnost pokračovat ve svých snahách o propagaci ukrajinského filmu. Přesto ani v letech po druhé světové válce nerezignoval na své představy a ještě v šedesátých letech se zabýval myšlenkou na vytvoření historického filmu Mazepa, který měl být věnován centrální postavě ukrajinských dějin kozácké doby na přelomu 17. a 18. století.

Činnost E. Deslawa-Slabčenka, do jisté míry spjatá ve svých počátcích i s českým prostředím, nás přivádí v plné míře přímo na českou půdu. Nejdůležitějším pokusem o průnik emigrace do filmové oblasti se stala v Praze činnost B. Suchoručka-Choslovského. Jím řízená půjčovna Merkurfilmu se stala na přelomu dvacátých a třicátých let hlavním centrem, usilujícím o prezentaci ukrajinských filmů v ČSR. Šlo o jediný cílevědomý pokus tohoto druhu, který zasluhuje zevrubnější pozornost.

Borys Suchoručko-Choslovskij se narodil 2. 4. 1893 ve vsi Verch Černihovské gubernie na severovýchodní Ukrajině. Podobně jako mnoho jeho vrstevníků stal se i on po roce 1917 aktivním účastníkem ozbrojeného zápasu za nezávislost Ukrajiny. Spolu s ukrajinskou armádou, v jejímž rámci získal postupně hodnost podplukovníka, musel odejít pod tlakem bolševických vojsk v listopadu 1920 do emigrace. Zprvu se zdržoval v Polsku a Rakousku, na jaře roku 1922 pak přicestoval do Prahy, která zůstala místem jeho stálého pobytu. Zde byl činný v rámci Ukrajinského spolku válečných invalidů, zároveň se však zapsal na filosofickou fakultu University Karlovy a už koncem roku 1924 byl promován doktorem filosofie.¹⁶ Jedním z témat, která Suchoručka zajímala, byla problematika vědecké organizace práce; v letech 1925 a 1926 publikoval v českém odborném tisku řadu statí takového zaměření.

Ukončení studia a sňatek, uzavřený v lednu 1926, zahájily novou etapu života B. Suchoručka. Svou pozornost obrátil prakticky ihned na film. Jeho téměř patnáctiletou práci na tomto poli dokumentuje poměrně rozsáhlá ukrajinsky psaná autobiografie, datovaná v Praze 15. února 1943 a shrnující nedlouho před autorovými padesátinami

14) E. Slabčenko je uveden jako student právnické fakulty University Karlovy v průběhu tří semestrů v letech 1921 a 1922 (srov. katalogy studentů FF UK v Archivu University Karlovy).

15) Srov.: Eugène Deslaw, *Kinematografie v Ukrajině*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 1927, č. 47 – 49 (23. 12.); též, *Ukrajina*. „Český filmový zpravodaj“ 8, 1928, č. 2 (14. 1.), s. 2.

16) Zápis o Suchoručkově disertaci je zachován v doktorské matrice č. VI. Archivu University Karlovy v Praze, list 2437. Doktorát byl udělen na základě práce Úloha a význam napodobení v jevech sociálního života a zvláště ve vojsku a davu jako sociálně psychologického činitele.

to, co Suchoručko považoval za nejdůležitější ve svém dosavadním životě.¹⁷ Jde o sice neosobně formulované, ale nesporně subjektivní, apologeticky laděné líčení, které si však i po půlstoletí zachovalo určitou dokumentární hodnotu. Vzhledem k ojedinělosti tohoto pramene z hlediska námi sledovaného tématu uvedeme ve zkratce nejpodstatnější údaje a pokusíme se je alespoň stručně komentovat.

Na počátku své pracovní dráhy vstoupil B. Suchoručko zprvu do menšího, blíže nejménovaného filmového podniku jako šéf jeho propagačního oddělení. Půlroční praxe ho přesvědčila o schopnosti samostatného podnikání, a proto už na konci roku 1926 zakládá Suchoručko vlastní podnik Merkurfilm, který byl společností pro půjčování filmů a obchod s nimi. Jak po letech vzpomíná, pro emigranta bylo nelehkým úkolem vybudovat bez velkého kapitálu a kreditů vlastní podnik a udržet jej v českém prostředí, uprostřed velké, kapitálově silné a dosti nepřátelsky naladěné konkurence. Za těchto okolností musel být Suchoručko podle vlastního svědectví nejen ředitelem svého podniku, ale zároveň i režisérem, střihačem, scenáristou a akvizitérem. Všechny tyto činnosti směřuje v prvních dvou letech existence podniku (1927 a 1928) na výrobu reklamních a propagačních filmů, k nimž později přibývají ještě filmy průmyslové a kulturní. Od roku 1929 existovalo v rámci Merkurfilmu oddělení, zabývající se půjčováním filmů do kin.

V tuto dobu už do českého filmového tisku proniklo poměrně mnoho zpráv o vývoji na sovětské Ukrajině.¹⁸ Odbyt ukrajinských filmů nebyl však v českém prostředí dostatečně zajištěn, což vyvolalo snahu části emigrantů o zorganizování této záležitosti. Suchoručko ve své autobiografii píše, že spolu s filmy německé výroby uvedl několik filmů ukrajinské produkce, vyrobené společností VUFKU v Kyjevě, „která tehdy byla ještě samostatná a skutečně ukrajinská“. Podnětem byla Suchoručkovi žádost skupiny pražských Ukrajinců, vedené dr. Jakovem Zozuljou a PhMr. J. Košťukem.

Zde začíná nejdůležitější období činnosti B. Suchoručka-Choslovského, pokud ji hodnotíme z hlediska specifické problematiky česko-(československo)-ukrajinských filmových vztahů. Šlo o poměrně krátkou časovou etapu, která však byla naplněna intenzivním úsilím o propagaci nejnovějších výrobků ukrajinských filmových studií v českém prostředí. Emigrace zde spatřovala významnou možnost, jak upozornit na svébytnost ukrajinské kultury a přispět prostřednictvím filmu k rozšíření znalostí ukrajinské problematiky obecně. V jiných sférách česko-ukrajinských vztahů příslušné pokusy nepřinesly během prvního decenia existence Československa potřebné výsledky. Film se mohl jevit jako médium, které bylo z některých hledisek výhodnější a nadějnější než knižní překlady nebo publicistické diskuse.

Suchoručko charakterizuje situaci, která ho přiměla k angažování se ve věci propagace ukrajinských filmů, následujícími slovy: „Byla to doba největší ukrajinizace na území okupované Ukrajiny [autor má na mysli okupaci sovětským režimem – pozn. B. Z.]. Kyjevská VUFKU měla tehdy svoji samostatnou, na Moskvě nezávislou organizaci, své filmové ateliéry v Kyjevě, Oděse a na Krymu, zatímco v Oděse byla založena snad první filmová univerzita na světě, určená pro přípravu režisérů, scenáristů,

17) Státní ústřední archiv Praha, III. oddělení, fond RUESO, karton 33. Autobiografie nese v češtině název *Dějiny podniku Merkurfilm v Praze a jeho zakladatele a vedoucího – podplukovníka dr. Boryse Suchoručka-Choslovského* (dále následují údaje o autorově zařazení v rámci ukrajinské armády).

18) Jen nevelká část příslušných ohlasů je evidována v bibliografii *Sto padesát let česko-ukrajinských literárních styků 1814 – 1964*, Praha 1968, s. 230 – 231.

herců a filmových techniků. Byl to čas, kdy se ruský sovětský film začal prosazovat v zahraničí. Šlo však právě jen o ruský, nikoli o ukrajinský film.“

Důvody takovéto skutečnosti vysvětlil zakladatel Merkurfilmu ve své autobiografii takto: „Také v Praze, stejně jako v ostatních západních státech, vedli filmová oddělení obchodních zastupitelstev SSSR Rusové nebo poruštění Židé, kteří neposkytovali ukrajinským filmům možnost uplatnění v zahraničí. Na početné dotazy Kyjeva, který byl zainteresován na tom, aby se v Praze promítaly také ukrajinské filmy, zejména filmy národního směru, odpovídalo obchodní zastupitelstvo SSSR v Praze stereotypně: 'Nět intěresa.' Takový zájem však někteří činitelé VUFKU dokázali vzbudit u zmíněné skupiny pražských Ukrajinců, která na sebe vzala úkol prosadit tyto filmy na zahraniční půdě.“

Realizace příslušného záměru narážela od počátku na nemalé obtíže. Suchoručko se zmiňuje o překážkách ze strany českého podniku, který zajišťoval půjčování ruských sovětských filmů; nepříliš naklonění jeho úsilí byli však také někteří činitelé sovětského obchodního zastupitelstva v Praze, „kteří se stavěli nepřátelsky ke všemu ukrajinskému“. Přesto se postupně podařilo předvést českým zájemcům řadu ukrajinských němých filmů. Suchoručkova autobiografie se konkrétně zmiňuje pouze o třech z nich. Podle vlastních slov uvedl Suchoručko se značným úspěchem dva filmy. Zatímco *Rozmary Kateřiny* měly v českém prostředí popularizovat boj ukrajinských kozáků s moskevským carátem, byl *Taras Ševčenko* dílem biografickým. Podle Suchoručkova tvrzení vykonalo toto dílo propagandisticky více než miliony tištěných publikací – „o silném dojmu, soucitu a nadšení, které film vyvolal u mnoha diváků, svědčila písemná i osobní poděkování, která ve velkém množství docházela od českých a slovenských provinčních kin“.

Další Suchoručkova pozornost je v rámci autobiografie upřena už na díla Dovženkova, jejichž uvedení znamenalo vyvrcholení práce pro ukrajinský film, realizované na přelomu dvacátých a třicátých let v českém prostředí. Suchoručko se jmenovitě zmiňuje pouze o *Zemi*, jejíž přijetí ličí následujícími slovy: „Film 'Země' režiséra Dovženka, který byl na sovětské půdě zakázán pro údajný 'biologismus', ale ve skutečnosti pro opěvování a idealizaci ukrajinské země, její přírody a venkova, vzbudil v Čechách a v zahraničí nadšení jak svou krásou, tak i obsahem a tendencí. Získal si zejména inteligenci, tj. umělecké a literární kruhy. Kritika se zalykala nadšením a nešetřila superlativy; nazývala film 'pohádkou o zemi' a věnovala mu v časopisech celé stránky. Ještě ani dnes,“ pokračuje Suchoručko v roce 1943, „nedokázal nikdo přes velký rozvoj filmové techniky ukázat ve filmu s takovou krásou pšeničné pole nebo plody Země.“

Zde je třeba připomenout, že míra aktivity ředitele Merkurfilmu ve věci popularizace Dovženkova díla v Čechách musí být v budoucnu zhodnocena důkladněji na základě dalších pramenů. Právě rok 1930, pozoruhodný krátkou Dovženkovou návštěvou Prahy, znamenal pro Suchoručka počátek nového nástupu. Na konci července 1930 oznamoval časopis *Filmové listy*, že „Merkurfilm přestěhoval své místnosti do Prahy II, Vodičkova 34, palác U Nováků, a jeho ředitel vrátil se tyto dny z Berlína“.¹⁹ Nešlo o cestu bezvýznamnou, jak plyne z další části informace. Suchoručko totiž v Berlíně jednal

19) „Filmové listy“ 2, 1930, č. 19 (30. 7.), s. 137. V průběhu předcházejících čtyř let Suchoručko vícekrát změnil bydliště a sídlo firmy.

o značně neobvyklém a překvapujícím tématu. Byla zde řešena otázka výroby česko-ukrajinských filmů a uskutečněna zásadní dohoda v této věci. Definitivní smlouva měla být záležitostí nejbližší doby a konkrétní spolupráce Merkurfilmu s továrnami VUFKU na Ukrajině se měla stát skutečností.

Je velmi pozoruhodné, že k uzavření této dohody mohlo vůbec dojít v době citelného přitvrzování represí na sovětské Ukrajině, jejichž výrazem byl např. proces s příslušníky vykonstruovaného Spolku pro osvobození Ukrajiny, konaný v březnu a dubnu 1930 v Charkově. Jeho hlavním cílem bylo zastrašit ukrajinskou inteligenci a naznačit, že doba určitého liberalismu na Ukrajině včetně tzv. ukrajinizace končí. Velmi rychle se tyto skutečnosti odrazily v tamní kultuře, přičemž ani film nemohl zůstat stranou.

Pozadí berlínských jednání zůstává utajené. Je však pravděpodobné, že do něj zasáhl i Oleksandr Dovženko, pobývající právě v tomto roce po řadu měsíců v několika západoevropských zemích. Tato etapa jeho života je zatím slabě dokumentována, známe pouze pět blíže nedatovaných Dovženkových dopisů z roku 1930.²⁰ Tři z nich byly psány z Berlína, Dovženko se zde však o cestě do Prahy ani o kontaktech s představitelem Merkurfilmu nezmiňuje.

V tomtéž čísle Filmových listů, které referuje o Suchoručkově návratu z německého hlavního města, je umístěna také zpráva o promítání *Arzenálu* a *Země* v Berlíně s tím, že díla nebyla nijak postižena tamní cenzurou.²¹ V následujícím čísle časopisu zaujímá ukrajinská problematika ještě dominantnější místo nejen díky Dovženkově *Zemi*,²² ale také v důsledku zveřejnění podrobností o uvažovaném projektu česko-ukrajinské spolupráce ve filmové oblasti. Hlavním cílem uvažované akce se měla stát výroba česko-ukrajinských zvukových filmů, protože „naše republika svým územím není tak velká, aby zaplatila náklad do filmu investovaný“.

Článek Filmových listů hodnotí předložený projekt s důvěrou jako cestu, kterou může být dosaženo vytčeného cíle. Co více, mělo zde jít o posílení slovanského živlu ve filmové výrobě, zvláště pokud by se v budoucnu podařilo napojit na česko-ukrajinskou spolupráci ještě kinematografii polskou, jugoslávskou a bulharskou.

Definitivní upřesnění zásad uvažovaného spojení české a ukrajinské strany při tvorbě filmů přinesly Filmové listy koncem srpna 1930.²³ Paritní měl být podíl obou stran co se týče místa natáčení i výběru herců. Dále se předpokládalo, že režiséři společných filmů budou zabezpečeni z Ukrajiny, kdežto česká strana zajistí „spolurežii“. Za relativně nejkomplikovanější byla považována otázka scénářů (libret), které měly vyhovovat poměrům, resp. divácké úrovni, i zájmům v ČSR i na sovětské Ukrajině.

Není možno činit si iluze o možné kvalitě filmů, které měly na základě takto dojednané spolupráce vzniknout. Máme totiž k dispozici předlohu uvažovaného společného filmu, pro který byl vybrán „napínavý a sensační román moderní dívky, svého druhu jedinečný v naší literatuře“, totiž dílo dr. Jiřího Hübsche *Když láska zavelí...!*

20) Srov.: Oleksandr Dovženko, *Tvory v pjaty tomach. Tom 5 (Zapysni knyžky – ščodennyk – lysty)*. Kyjiv 1985, s. 292 – 300.

21) „Filmové listy“ 2, 1930, s. 140.

22) Tamtéž, s. 143, 148 a 150.

23) Tamtéž, s. 154. O příslušných plánech se zmínila už Zina Berezovská, *Česká diskuse o Dovženkovi*, „Československá rusistika“ 27, 1982, s. 126.

Četba knižní varianty díla, vydaného tiskem roku 1931,²⁴ nemůže být zařazena mezi povzbuzující kulturní zážitky. Nelze si zároveň představit, že filmové „společenské drama“, které mělo vzniknout na základě tohoto textu, by mohlo být promítáno v podmínkách stalinského SSSR, resp. Ukrajiny. Právě reálné ukrajinské poměry velmi rychle zhatily realizaci záměrů ředitele Merkurfilmu rozvíjet česko-ukrajinskou výrobní a tvůrčí spolupráci.

Stejně jako tyto plány, o kterých se Suchoručkova autobiografie kupodivu vůbec nezmiňuje, se však dočkaly neúspěšného konce také jeho snahy o uvedení velkého množství filmů z produkce sovětské Ukrajiny v průběhu sezóny 1930 – 1931. Na podzim roku 1930 byla sice ukrajinská produkce inzerována prostřednictvím filmového tisku, ale poměrně malé množství ohlasů na většinu nabízených filmů nás přesvědčuje o neúspěchu Suchoručkova úsilí.

Pokus prorazit právě v době počátků nástupu západního zvukového filmu s němými filmy prakticky neznámé produkce přišel v naprosto nešťastnou dobu a byl svého druhu anachronismem. Toto hodnocení nevychází jen z hlediska rychle se zmenšující obliby němých filmů, ale také z hlediska situace na Ukrajině, kde prakticky v tutéž dobu byly likvidovány podmínky pro další rozvoj svébytné filmové produkce, která by mohla konkurovat s produkcí ruskou.

Dejme však znovu slovo Suchoručkovým autobiografickým poznámkám, kde jsou příčiny jeho neúspěchu po více než deseti letech vysvětleny následovně: „S příchodem zvukového filmu ztratila VUFKU svou samostatnost a současně Merkurfilm ztratil zájem o filmy z Ukrajiny. Po tomto mezníku, tj. po období let 1930 – 1931, však už vlastně ukrajinské filmy neexistovaly. Byly sice natáčeny na Ukrajině a ukrajinskými silami, nevykazovaly však žádné ukrajinské rysy. Tyto události, ke kterým došlo v době ukončení ukrajinizačního kursu Sovětů, znamenaly zároveň téměř konec Merkurfilmu. (...) Uvedené (ukrajinské) filmy se líbily na venkově, nepřišly však k chuti městskému obyvatelstvu a tamnímu rozmanitému, náladovému filmovému publiku, rozmazlenému kýčovými operetami a revolverovými filmy.

„Hlavní příjem z filmů dávají bohužel pouze Praha a ostatní velká města,“ pokračuje Suchoručko. „Příjem z venkova pokrývá sotva běžnou režii podniku – a což teprve investice do filmů? Na ty musel Merkurfilm doplácet ze svých finančních rezerv, získaných v předcházejících letech, a nakonec se nevyhnul dluhům. Bez důsledku nezůstala ani nedbalost a špatná organizační úroveň partnera, který filmy dodával. Určitou měrou se projevila také sabotáž ze strany 'přátel' ukrajinské kultury přímo na Ukrajině a také v pražském obchodním zastupitelstvu SSSR. Filmy byly dodávány s dvanáctiměsíčním i větším zpožděním právě v době, kdy zahájil svůj úspěšný pochod zvukový film, který rychle dobyl rozhodujícího vítězství nad filmem němým. Podnik Merkurfilm měl sice filmy, ale neměl už kde je hrát. Némé filmy ztratily svou cenu a s nimi bylo ztraceno přes půl milionu Kč investic.“²⁵ Ukrajinská kapitola Mer-

24) O Hübschovu dílu se zmínily „Filmové listy“ 2, 1930, s. 154 a 178, resp. 3, 1931, s. 10. Knižní verzi tohoto „románku moderní ženy“ vydal autor vlastním nákladem roku 1931. Kniha obsahuje Suchoručkovu předmluvu a také konstatování, že „tento román bude zfilmován česko-ukrajinskou filmovou společností Merkurfilm v Praze“.

25) Podrobnější výklad o pokusech Merkurfilmu uvést ukrajinské filmy na československý filmový trh v sezóně 1930 – 1931 bude podán na jiném místě.

kurfilmu tak skončila ještě roku 1931. Jen s velkými potížemi se Suchoručkovi podařilo po určité době postavit podnik znovu na nohy a zahájit novou fázi jeho existence. Ta už však byla spjata se zvukovými filmy různých západoevropských produkcí. Jen tak mohl Merkurfilm udržet krok s konkurencí, dostává se tím však již mimo zorné pole našeho tématu.

Ve své autobiografii Suchoručko ovšem zdůrazňuje, že i v období obnovené stability Merkurfilmu v letech 1933 – 1938 zůstal činitelem, podporujícím ukrajinské emigrační hnutí a neskrývajícím své národní přesvědčení, byť to mohl učinit jen vnějškově, pomocí žluto-modré emblematicky svého podniku. Svě styky se západními partnery se pokusil využít ve prospěch propagování myšlenky o možném využití ukrajinské historické tematiky ve filmu. Šlo mu o realizaci „několika velkofilmů, které by popularizovaly na celém světě tradici ukrajinské státnosti a kozáckého rytířstva“. Usiloval podle vlastních slov ze všech sil o to, aby přesvědčil zahraniční filmové magnáty o rentabilitě takového díla, jakým by byl např. film o hetmanu Ivanovi Mazepovi. Po nezdaru tohoto úmyslu dosáhl alespoň natočení filmu *Taras Bulba* v Paříži.²⁶

Suchoručkova spoluúčast při vzniku tohoto francouzského zpracování byla vedena snahou přispět k popularizaci ukrajinské historie prostřednictvím filmu. Výsledek však nebyl přesvědčivý, což tehdejší ředitel Merkurfilmu vysvětlil v autobiografii následujícími důvody: „Je pravda, že ne všem Ukrajincům se tento film líbil, ale málokomu z těch, kteří jej shlédli a kritizovali, bylo známo zákulisí a podmínky, za jakých byl natáčen. Došlo k tomu ve Francii, tedy ve spojenecké zemi Polska, film proto nemohl být protipolský. Jak mohl vypadat *Taras Bulba*, kterému byla vzata jeho gogolovská, protipolská tendence?“ Suchoručko si přesto přičetl za zásluhu, že díky jeho vlivu na režiséra Granowského film byl „přece jen kozácký a ukrajinský duchem“. Základní propagačně-informační účel prý tento francouzský snímek splnil a „sotva by jakýkoli román o kozácké době mohl v tomto směru vykonat více“.

Suchoručkovy úvahy o významu, který mělo mít natočení filmu o ukrajinské kozácké době a o jeho následujícím ohlasu ve světě jsou v mnohém souzvučné s takřka křečovitou snahou, se kterou byla v českém prostředí po dlouhá léta propagována myšlenka o nezbytnosti vytvoření husitského velkofilmu.²⁷ Z filmové oblasti tak získáváme další doklad o souběžnosti české husitské a ukrajinské kozácké tradice, popř. mýtu, a o jejich využívání a interpretacích v průběhu 20. století.²⁸

Suchoručkovo dlouholeté úsilí o propagování ukrajinských státotvorných snah prostřednictvím filmu odpovídalo představám většiny tehdejší ukrajinské emigrace o tom, co a jak by mohlo a mělo být v této oblasti učiněno. Je jistě pozoruhodné, že na přelomu dvacátých a třicátých let byli emigranti ochotni akceptovat Dovženkova díla nebo jiné filmy ze sovětské Ukrajiny nehledě na ty jejich ideové aspekty, které se obracely proti nim, resp. proti jejich minulé účasti v zápasu o formu ukrajinské státnosti.

Ve třicátých letech, když byl samostatný rozvoj ukrajinské kinematografie přerušen

26) O filmu informoval např. pražský ukrajinský týdeník „Ukrajinskij tyžden“ 4, 1936, č. 8 (17. 2.), s. 3, a č. 17 (20. 4.), s. 2 – 3.

27) Srov.: Ivan Klimeš – Jiří Rak, „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. Filmový sborník historický 3, Praha 1992, s. 69 – 135.

28) Srov.: Bohdan Zilynskij, *Ukrajinský kozácký mýtus a jeho hlasy v českém prostředí*. „Historické listy“ 3, 1993, s. 21 – 25.

a znemožněn, nezbylo emigrantům nic jiného nežli soustředit se na ojedinělé filmy jiných národních produkcí, týkající se ukrajinských reálií. Jejich komentování, upozorňování na přednosti či nedostatky a úvahy o potřebě vytvoření jiných analogických snímků – takové byly jediné možnosti ukrajinské emigrace v českých zemích, pokud se týče jejího vztahu k filmu. Nemuselo jít pouze o filmy historické; v podmínkách ČSR poskytovaly takovou možnost také ojedinělé snímky, týkající se tehdejší Podkarpatské Rusi. Jen výjimečně šlo však nikoli o snímky reportážní či poučné, ale o skutečné pokusy umělecké. Zmínit zde lze pouze proslulou *Marijku nevěrnici*, natočenou a uvedenou v letech 1933 a 1934.

Diváci z řad ukrajinských emigrantů, kteří bez jakýchkoli pochybností považovali Podkarpatskou Rus a jádro jejího obyvatelstva za ukrajinské, se k tematice filmu i jejímu zpracování vyjádřili v dobovém tisku. Ohlasy toto dílo vzbudilo i přímo na Podkarpatské Rusi. Hodnocení příslušných kritik je však třeba ponechat stranou až do doby celkového zpracování tématu „meziválečná Podkarpatská Rus a film“, které je o mnoho obsažnější a vyžaduje zvláštní pozornost.²⁹ Zde se zmíníme jen o skutečnosti, že v době několikaměsíční existence Karpatské Ukrajiny jako autonomní součásti ČSR na přelomu let 1938 a 1939, kdy zájem ukrajinské emigrace o toto území výrazně vzrostl, se stala otázka budoucího vytváření ukrajinského nesovětského filmu právě zde velmi aktuální. Rychlý spád událostí a maďarská okupace tohoto území však znemožnily realizaci všech příslušných plánů.

Může se to zdát paradoxní, ale teprve okupace českých zemí hitlerovským Německem a s ní spojené změny poskytly ukrajinské emigraci poslední možnost pokusit se o aktivní práci ve filmové oblasti. Příslušné pokusy však už nebyly spojeny s činností Boryse Suchoručka-Choslovského. Jeho pozice v rámci Merkurfilmu byla na konci roku 1938 silně otřesena; o charakteru tehdejších událostí kolem půjčovny ovšem jeho autobiografie neposkytuje jednoznačné a jasné svědectví. V letech 1940 a 1941 se Suchoručko pokusil přeorientovat svou pozornost a obchodní zájmy z kinematografie francouzské na italskou a strávil přes půl druhého roku v Římě. Neměl tedy bezprostřední vztah k dalším aktivitám ukrajinské emigrace v českých zemích, které se týkaly filmu.

Prvním z dokladů, jimiž disponujeme v krátkém období od konce roku 1940 do léta roku následujícího, je ukrajinsky psaný, v Praze vzniklý filmový scénář nazvaný *Mazeppa* a vytvořený nejvýznamnějším ukrajinským emigračním básníkem starší generace Oleksandrem Olesem. Rukopisný text libreta, doplněného jeho krátkým německým obsahem, vznikl ve dnech 24. – 27. prosince 1940. Toto donedávna neznámé a v praxi nerealizované Olesovo dílo podrobila obšírnému výkladu pražská ukrajinistka Zina Genyk-Berezovská.³⁰ Vzhledem k tomu, že český překlad její studie by si zasluhoval dodatečného vydání, upouštíme zde od podrobností. Snad lze vyslovit hypotézu, že uvedený scénář mohl být připravován k realizaci nikoli v českém, ale spíše v německém prostředí. Příslušné období spisovatelova života je ovšem zatím nedostatečně probádáno, a proto bližší závěry o tomto ukrajinském filmovém scénáři, by byly předčasné.

29) Publikace *Marijka nevěrnice* (Olbracht – Nový – Vančura), Praha 1982, ohlasům z těchto diváckých sfér nevěnovala bohužel pozornost.

30) Srov.: Zina Genyk-Berezovská, *Neznámé libreto O. Olese* (text přednesený na 1. mezinárodním kongresu ukrajinistů v Kyjevě roku 1990), strojopis.

Druhý doklad zájmu ukrajinských emigrantů o film souvisí se jménem brněnského Ukrajince MVDr. Romana Miškevycě, reprezentujícího zájmy společnosti Terrafilm. K Miškevycově činnosti nemáme v rukou pramen, analogický autobiografii B. Sucho-ručka-Choslovského, a proto se zmíníme jen o jeho činnosti v letech 1939 a 1941. V březnu 1939, těsně před rozbitím československé druhé republiky, přijel dr. Miškevyc do hlavního města tehdejší autonomní Karpatské Ukrajiny – Chustu. Jeho úmyslem bylo zaznamenat na filmový pás první zasedání sněmu Karpatské Ukrajiny, zároveň však uvažoval o natočení filmu ze života jejího obyvatelstva.³¹ Záměry R. Miškevycě, kterého místní tisk prezentoval jako „filmového producenta z Brna, který natočil známé české filmy Vojnarka a Lucerna“, však znemožnila maďarská okupace území Karpatské Ukrajiny ve dnech, následujících po 15. březnu 1939.

O dva roky později Miškevycovo jméno zaznělo i v Praze ve spojení s promítáním ukrajinského filmu *Marusia*, natočeného v USA režisérem L. Bulgakovem. Pražská premiéra filmu proběhla v kinu Lucerna 13. června 1941, tedy tesně před počátkem německého úderu proti SSSR. Reklamní text, doporučující tento film, vzniklý podle divadelní hry ukrajinského spisovatele-klasika M. Staryckého, upozorňoval zejména na „slovanské lidové zvyky, zpěvy a tance“ – sázel tedy především na etnografismus. Dílo, které bylo v Praze předváděno pouze týden, však česká kritika posoudila střizlivě, jak co se týče scénáře, tak i co do předvedené hry. To, co mohlo sklidit úspěch v prostředí ukrajinské emigrace v Americe i jinde, na českého diváka stejnou měrou nezapůsobilo.³²

Posledním projevem aktivního zájmu ukrajinské emigrace v českých zemích o film se stal pokus o založení ukrajinského filmového studia právě v Praze. Po německém útoku na SSSR a poměrně rychlém obsazení velké části ukrajinského území wehrmachtem podlehlo mnoho emigrantů iluzím o tom, že jde o počátek obratu k lepšímu. Zprvu se skutečně mohlo zdát, že v podmínkách německé okupace bude možno obnovit normální kulturní život ukrajinského národa, ve třicátých letech brutálně ničený stalinismem. Tyto naděje se týkaly i filmu – ukrajinské časopisy vycházející v Berlíně a Praze uveřejňovaly mj. zprávy z této sféry, např. o obnovení činnosti kin v Kyjevě a jiných městech, o řízení filmové distribuce na územích, obsazených Němci, či o natáčení dokumentárního filmu, který měl být věnován Kyjevu.³³ V každém případě se v létě roku 1941 zdálo, že nic nebrání založení a činnosti ukrajinského filmového studia v Praze, jehož nejzazším cílem byla výroba filmů, které by mohly být promítány přímo na Ukrajině.

Duší tohoto projektu se stal MUDr. Mychajlo Hončarenko, absolvent pražské Karlovy University a profesí zubní lékař (1894 – 1968).³⁴ V polovině srpna 1941 byla v ukrajinském pražském týdeníku *Nastup* zveřejněna jeho výzva všem zájemcům o otázky filmu. Ti byli vyzváni ke spolupráci ve věci založení filmové sekce Ukrajinské národní

31) V tutéž dobu zde působil a rozhodující události kolem 15. března filmoval ukrajinský veřejný činitel a mecenáš z USA Hryhorij Lysjuk-Kalenyk.

32) Srov. negativní ohlas *Marusji* ve „Filmovém kurýru“ 15, 1941, č. 25 (20. 6.), s. 2.

33) Větší množství krátkých informací tohoto typu přinesl např. 3. ročník časopisu „Ukrajinska dijsnist“ ve svých číslech z r. 1942.

34) Soubor hlavních životopisných údajů o M. Hončarenkovi obsahuje *Biografický slovník pražské lékařské fakulty (1348 – 1939)*, díl 1, Praha 1988, s. 204 (příjmení je uvedeno v podobě Gončarenko).

jednoty – jedné z nemnoha ukrajinských organizací, jejichž činnost byla po drastické redukci spolkového života v roce 1939 v Protektorátu povolena.³⁵

O tři týdny později byla otištěna v tomtéž periodiku podrobnější Hončarenkova informace.³⁶ Autor, vystupující zde jako vedoucí ukrajinského filmového studia, konstatoval zahájení jeho činnosti. Podle jeho sdělení mělo být hlavním úkolem studia vytvoření série historických filmů, zobrazujících události ukrajinských dějin. Dalším sledovaným cílem měla být příprava ukrajinských filmových odborníků. Byl vypsán konkurs, který měl vést k výběru historických témat vhodných k filmovému zpracování. Základní kapitál studia činil podle Hončarenkova sdělení 650 000 protektorátních korun a chystal se statut studia, řešící především otázku členských vkladů spolupracovníků a podporovatelů této instituce.

Šťastnou náhodou se dochoval také osobní dopis M. Hončarenka ukrajinskému emigrantu-právníkovi dr. Ivanu Popelovi, působícím v Kolíně. V dopisu, datovaném ve stejný den jako výše uvedená Hončarenkova novinová informace (28. 8. 1941), je vítáno adresátovo přistoupení za člena studia. Hončarenko doufá, že věc ukrajinského filmu je na dobré cestě, „takže do 5 – 6 měsíců budeme už možná mít první náš film“. Zároveň pisatel označuje výše uvedený základní kapitál za malý, vyjadřuje však naději, že přistoupením dalších Ukrajinců se částka výrazně zvýší. V závěru Hončarenkova dopisu je ohlášeno brzké konání schůze členů studia, kde bude řešena řada aktuálních otázek týkajících se budoucího přenesení příslušných aktivit, resp. jejich výsledku, přímo na Ukrajinu.³⁷

Takovéto představy se však brzy projeví jako nereálné. Další zprávy o osudu studia nemáme k dispozici a lze předpokládat, že příslušné snahy zmrazilo jak nepřekonatelné finanční překážky, tak i faktická situace na Ukrajině. Tamní německá okupační správa by rozhodně příslušný projekt nepřijala s pochopením, neboť osvěta obyvatelstva ve směru zvyšování jeho národního vědomí nebyla cílem okupantů ani v nejmenším. Ostatně, jak je patrné, úsilí ukrajinských emigrantů ve věci založení studia nepokročilo od vytvoření okruhu osob, zainteresovaných celou věcí a podílejících se na ni finančně, ani směrem k řešení uměleckých otázek, ani ve směru základního technického zabezpečení plánovaného projektu.

Je pravděpodobné, že tehdejší české filmové kruhy nebyly o ukrajinské akci výrazněji informovány a že by je příslušná iniciativa sotva mohla zaujmout. Zvrat ve vývoji války odváděl pozornost ukrajinských emigrantů k otázkám zcela jiného charakteru, neboť blížící se příchod Rudé armády ohrožoval existenci emigrace jako celku, vedle toho pak zcela konkrétně řadu jejich čelných představitelů.

Mezi postiženými byl i dr. Borys Suchoručko-Choslovskyj, jemuž jsme v tomto příspěvku věnovali nejvíce pozornosti. Důvodem jeho perzekuce nebyla podle všeho přednostně práce ve filmové oblasti, ale spíše jiné aktivity, které vyvíjel v průběhu válečných let a jež se týkaly zvýraznění tradic ukrajinského ozbrojeného boje za nezávislost po roce 1917.

35) „Nastup“ (Praha) 4, 1941, č. 34 (16. 8.), s. 6.

36) Tamtéž, č. 37, (6. 9.), s. 6.

37) Uvedený dopis je v držení autora článku.

Suchoručko byl zatčen v Praze 19. května 1945 a později deportován na území SSSR. Zpět se mohl vrátit až po více než deseti letech, v srpnu roku 1955.³⁸ Zbytek jeho života byl spojen s Mariánskými Lázněmi, kde také v sedmdesátých letech zemřel. Není třeba zdůrazňovat, že k práci ve filmové oblasti se už vrátit nemohl.

Pokusy ukrajinské emigrace v českých zemích o nalezení aktivního vztahu k filmu a jeho využití nejen ve vlastním zájmu, ale také ve prospěch propagace Ukrajiny v českém prostředí, nevedl k trvalému úspěchu. Žádného z cílů, které si kladli protagonisté tohoto úsilí, nemohlo být v úplnosti dosaženo. Přesto by bylo chybné považovat příslušné pokusy za zcela zbytečné a nesmyslné. Jejich existence zůstává trvalým svědectvím o úsilí českých Ukrajinců o zachování kulturní identity a poskytnutí pomoci zemi, ze které vzešli a která se stala zejména ve třicátých letech tohoto století dějištěm opravdové kulturní genocidy.

PhDr. Bohdan Zilynskyj (1954)

Po studiích archivnictví a pomocných věd historických na FF UK v Praze (abs. 1979) pracoval až do roku 1991 v Archivu hl. m. Prahy, poté přešel do Ústavu dějin střední a východní Evropy ČSAV a od roku 1993 pracuje v oddělení obecných dějin Historického ústavu AV ČR. Specializuje se především na dějiny Ukrajiny a česko-ukrajinských styků. Na toto téma publikoval řadu článků (z nich články s filmovou problematikou v *Iluminaci* a ve *Filmovém sborníku historickém*.)

Citované filmy:

Arsenál (Arsenal; Oleksandr Dovženko, 1929), *Černá panthera* (Die schwarze Pantherin; Johannes Guter, 1921), *Koryatovič* (Jan Just-Rozvoda, 1922), *Marijka nevěrnice* (Vladislav Vančura, 1933 – 1934), *Marusia* (Marusia; Leon Bulgakov, 1938), *Napoleon* (Napoléon vu par Abel Gance; Abel Gance, 1925 – 1927), *Rozmary Kateřiny* (Kapriz Jekatěrin; Pjotr I. Čardynin, 1927), *Taras Bulba* (Tarass Boulba; Alexis Granowski, 1936), *Taras Ševčenko* (Taras Ševčenko; Pjotr I. Čardynin, 1926), *Země* (Zemlja; Oleksandr Dovženko, 1930).

38) Údaje o osudu B. Suchoručka-Choslovského jsou čerpany z *Částečného orientačního soupisu osob ruské a ukrajinské národnosti i příslušníků jiných národů (...) odvlečených v letech 1945 – 46 Rudou armádou z Československa do SSSR* (2. doplněná verze), Praha 1993, s. 35, č. 209.

SUMMARY

FILM ACTIVITIES OF UKRAINIAN ÉMIGRÉS IN CZECHOSLOVAKIA

Bohdan Zilynskyj

In this work, the author discusses the issue of Ukrainian émigrés and film in the period between the beginning of the 20s and the end of World War II. The participation of Ukrainian émigré writers (V. Vinichenko, V. Pachovskiy) as authors of film scripts is mentioned. The greater part of the paper is dedicated to the activities of Ukrainian reserve officer Dr Boris Sukhoruchko-Khoslovskiy and the Merkurfilm company set up by him. Sukhoruchko's autobiography, written in 1943, is the source for the characterization of his effort to promote Ukrainian film created in the U. S. S. R. and exported in the Czechoslovakia of those days by the VUFKU company. Sukhoruchko, who took over the VUFKU production agency in the Czechoslovak Republic, tried to promote, especially, the films of Oleksander Dovzhenko, which drew a lot of attention in Europe at the turn of the 20s and 30s.

The outcome of Sukhoruchko's effort was not proportionate to the endeavour exerted and was an obvious failure from the commercial point of view. Since the beginning of the 30s the activity of Sukhoruchko's Merkurfilm company was linked to Ukrainian film production. In 1945, B. Sukhoruchko-Khoslovskiy was deported forcefully from Prague to the U. S. S. R. for his activities in the preceding period and spent ten years in Stalinist punitive camps.

The final part of the article follows the activities of other Ukrainian émigrés linked to film after the year 1938. These were e. g. efforts to use the Transcarpathian environment for Ukrainian film, to show the Ukrainian émigré film *Marusia* in Prague or to prepare a film libretto with themes from Ukrainian history of the Cossack period (the poet O. Oles) in Prague. These disparate efforts culminated in August 1941 in the attempt to establish a Ukrainian film studio in Prague. The studio which, as perceived by the émigrés, was to prepare conditions for the creation of Ukrainian historical films never materialized. The German occupational administration in the Ukraine was not interested in similar ventures since its intentions, as far as the Ukraine was concerned, were completely different from those of the émigrés.

Translated by Nada Abdallaová

Články

SOUČASNÝ ČESKÝ HRANÝ FILM: POD DIKTÁTEM PENĚZ

Jan Lukeš

1. „Hlavně ne umění!“

Ve spíše bezděčně vzniklém seriálu o současném českém filmu¹ dospíváme k jeho třetí části. V té první jsem se ještě před listopadem 1989 pokusil na příkladě snímků *Proč?* (1987) a *Bony a klid* (1987) doložit, jak se česká kinematografie druhé poloviny osmdesátých let snažila alespoň občasnými otázkami atakovat vymezené ideologické hranice, jak ale současně tím, co si na ní cenila i většina skrytě opoziční kritiky, zůstávala vlastně stále v mezích zvnějšku vnuceného řádu tvorby, bez patrnější schopnosti nahradit jej autonomním řádem uměleckým. V té druhé jsem na produkci let 1990, 1991 a první poloviny roku 1992 naznačil, jak po pádu předlistopadového cenzurního ne-řádu a po překonání přechodného období chaosu hrozí naší kinematografii – a nejen jí² – nová podřízenost: tentokrát zase řádu peněz, pragmaticky odkazujícího do říše blouznivých iluzí takřka jakékoli vztažení se k vyšším duchovním horizontům. Že se tato podřízenost stala od té doby alespoň zčásti už reálným faktem, na to chci ukázat v této části třetí, a zároveň upozornit na příčiny, které k tomu mimo obecných zákonů společenské transformace také vedly.

„Hlavně ne umění,“ dostalo se scenáristovi Josefu Klímovi a režisérovi Vítu Olmerovi upozornění hned na první schůzce s producentem jejich budoucího filmu *Nahota na prodej*³ a tento výrok jako by nejlépe vyjadřoval stav, v němž se valná část české filmové tvorby po listopadu 1989 ocitla. Pozoruhodně koresponduje s takřka totožnou výzvou, jaké se prý dostalo „zkraje sedmdesátých let“ Pavlovi Juráčkovi, když po nástupu normalizace odešel pracovat do SRN: „Jen žádné umění, pane Juráčku, řekl mu německý televizní producent, když sjednávali smlouvu,“ vzpomíná podle vyprávění Antonína Máši Eva Kantůrková.⁴ Co se zdálo leckomu po zkušenostech zlatého filmového věku šedesátých let u nás v budoucnu nemožné, dostavilo se s železnou nutností nejpozději v roce 1992: jestliže o produkci roku 1991 bylo možné hovořit jako o kuriózním prolnutí myšlení ještě nevymaněného z utilitárního vztahu k bývalé moci

-
- 1) Srov.: Jan Lukeš, *Otázky bez odpovědí*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 78 – 94; týž, *Odpovědi bez otázek*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 45 – 55. Oba články obsahuje též má kniha *Orgie střídmosti*, Praha, Národní filmový archiv 1993, s. 45 – 56 a 86 – 95.
 - 2) Srov. též: Jan Lukeš, *Obrana cenzury. Od ne-řádu k chaosu a od chaosu k řádu*. „Zápisník o Šaldovi“ (K 80. výročí knihy *Duše a dílo* 21. 2. 1993), s. 3 – 5, též in: „Tvar“ 4, 1993, č. 18 (6. 5.), s. 6 – 7.
 - 3) Josef Klíma a v doslovu své knihy *Nahota na prodej*, která je literárním zpracováním stejnojmenného filmu, Praha, Cinéma a Mht 1993, s. 106.
 - 4) Eva Kantůrková, *Památník*. Praha, Český spisovatel 1994, s. 41.

a současně už modelovaného stejně utilitárními vztahy tržními,⁵ rok 1992 znamená zřejmý a nedvojsmyslný přeliv k pólu druhému.

Proč, to na příkladě své spolupráce s režisérem Zdenkem Sirovým a dramaturgyní Věrou Kalábovou také ukazuje Kantůrková: „Federální vláda převedla státní podnik Barrandov na českou vládu, takže filmová studia zcela vypadla ze státního rozpočtu a nový ředitel Václav Marhoul nemohl než rozpustit tvůrčí skupiny, nedávno nově zrekonstruované, dát výpovědi všem režisérům a dramaturgům, taky Věře Kalábové, a zastavit práce na většině roztočených filmů. To poslední by patrně udělal, i kdyby se neocitl ve finančních potížích, těžko by chtěl přebrat většinou dost nekvalitní dědictví. Zdenek Sirový jako jeden z mála na Barrandově točil i za tohoto přelomu, byli to *Černí baroni*, a tento skluz v tématu je pro dobu charakteristický: jen žádné velké umění!“⁶

Tedy do třetice: žádná Černá hvězda,⁷ ale *Černí baroni*, šikovně ještě slučující svou látkou jakýs takýs mravní odkaz k tíživé minulosti padesátých let s téměř jistým komerčním úspěchem, založeným na popularitě Švandrlíkovy předlohy jako lidového čti-va opravdu nejširších vrstev. Sirový bez skrupulí odložil ambice proskribovaného a „trezorového“ režiséra, tak jako se rok předtím rozhodl Vít Olmer točit místo *Obecné školy Tankový prapor*, a jeho kalkul vyšel dokonale: v žebříčku nejnavštěvovanějších filmů za léta 1991 – 1992 se *Černí baroni* umístili na druhém místě (vidělo je 1 631 021 diváků a tržby činily 29 293 774 korun), hned právě za *Tankovým praporem* (2 430 276 diváků, 31 084 934 korun tržeb).⁸ A umění? To zůstalo kdesi u cesty, dokonce i té krafoučké, která dělí film Sirového od Olmerova: v něm ještě najdeme alespoň náznaky snahy o obrazovou atmosféru, specifiku filmové řeči, kdežto *Černí baroni* jsou už jen nudnou a těžkopádnou ilustrací.

Jenže „číslo hovoří“, říkávalo se na vojně, a čísla začala neúprosně hovořit i ve filmové tvorbě. *Černí baroni*, na nichž koprodukčně participovalo Filmové studio Barrandov, měli premiéru 4. 6. 1992 a přesně o dvacet dní později schválila česká vláda projekt a. s. Cinepont na privatizaci FSB, stal se tedy tento snímek vlastně labutí písni státně-monopolní kinematografie. Její faktický rozpad začal ovšem už prvním filmem natočeným v soukromé produkci, *Tankovým praporem*, k zákonnému stvrzení vzniklé situace došlo však až schválením zákona č. 273/1993 Sbírky zákonů ze dne 15. října 1993 „o některých podmínkách výroby, šíření a archivování audiovizuálních děl, o změně a doplnění některých zákonů a některých dalších předpisů“. Teprve jím byly zrušeny paragrafy dekretu prezidenta republiky č. 50/1945 Sb. o opatřeních v oblasti filmu, v nichž se mimo jiné pravilo, že „k provozu filmových ateliérů, k výrobě osvětlených filmů kinematografických [...], k laboratornímu zpracování filmu, k půjčování filmů, jakož i k jejich veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát“. Už předtím klesla však role státu ve finanční podpoře výroby a distribuce na minimum a pro možná desítky okamžitě vzniklých soukromých výrobních a distribučních

5) Srov.: J. Lukeš, *Odpovědi bez otázek*, s. 53. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 93.)

6) E. Kantůrková, c. d., s. 54.

7) Na scénáři filmové adaptace tohoto svého románu z roku 1974 začala Kantůrková spolu se Sirovým a Kalábovou pracovat zřejmě hned po uvedení *Smuteční slavnosti* (1969) v roce 1990 – srov.: J. Lukeš, *Orgie střídmosti*, s. 156 a E. Kantůrková, c. d., s. 47.

8) TOP 100 – ČSFR 1991/1992, „Filmový přehled“ 1993, č. 5, s. 45. V první desítce se vedle čtyř amerických filmů umístily už jen samé české: 1. *Tankový prapor*, 2. *Černí baroni*, 3. *Sám doma* (USA), 4. *Slunce, seno, erotika*, 5. *Discopříběh* č. 2, 6. *Tanec s vlky* (USA), 7. *Ježíš* (USA), 8. *Mlčení jehňátek* (USA), 8. *Obecná škola*, 10. *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu*.

společností se zisk či alespoň rovnováha mezi výdaji a zisky stala hlavním kritériem činnosti.

Akcelerovaný vývoj nových ekonomických podmínek dolehl tíživě na celou kinematografii a na všechny tvůrce, přece však se začalo ukazovat, že zejména zástupci starší generace nedovedou a nechtějí svou představu o budoucnosti českého filmu odpoutat od různé míry účasti státu, zatímco tvůrci mladší a nejmladší se s novým podnikatelským rámcem svého úsilí hodlají vyrovnat mnohem praktičtěji, bez nároků i komplexů z minula.⁹ Rozhořelému sporu ekonomickému se přitom dostalo i vyhrčeně hodnotícího aspektu tvůrčího a etického, a to jak ve vztahu k úrovni celé poválečné éry naší kinematografie, tak zejména ve vztahu k její vrcholné etapě, šedesátým létům.¹⁰ Role se při tom pozoruhodně proměnily: ti, kteří v šedesátých letech platili za uměleckou opozici vůči režimu (za jehož peníze však svá díla natáčeli) a i v dalším dvacetiletí prosluli jako věční kverulanti, Jiří Krejčík či Věra Chytilová, stali se teď nejvášnivějšími obhájci privilegovaného postavení filmové tvorby, odsuzující šmahem všechny, kteří by si dovolili zpochybnit mesiášské poslání umělcovo a přiřadit jeho práci demokraticky na roveň jiným profesím. Tvůrci mladší a nejmladší, spolu se svými kritickými soupeřníky, ocitli se pod touto optikou v pozici jednoduchých pragmatiků, navíc nezdárných synů nevážících si otcovského dědictví a bezohledně jej zaprodávajících, ne-li přímo rozprodávajících.

Nejjasněji vzplanul v tomto směru spor obou koncepcí – dostávající často až příděch sporu generačního – v případě privatizace barrandovského studia. Jeho příští osud pod nově přejmenovaným majitelem, a. s. AB Barrandov (od 1. 1. 1993), jako by se leckomu stal osudem českého filmu vůbec, bez ochoty připustit, „že (v našich podmínkách zřejmě opravdu nezbytná!) péče o hodnotnou kinematografickou tvorbu neznamena monopol na fabriku, kde se filmy vyrábějí“.¹¹ Poté, co a. s. AB Barrandov představila své plány, prohlásil Jiří Krejčík, v té době předseda Unie Českého filmového svazu a Českého televizního svazu (FITES), český film nejprve rovnou za mrtvý,¹² nedlouho nato, v hysterické televizní diskusi věnované budoucnosti české kinematografie, rozloučil se s ním pak vůbec ironickým pozdravem „Na shledanou v horších časech!“¹³ Poslední zoufalý pokus ovlivnit ještě nějak v předvečer schválení

9) Pěkně to ukázal např. televizní Klub Netopýr z 22. 8. 1992, v němž o přítomnosti a budoucnosti českého filmu s Antonínem Přídalem debatovali režiséři Jiří Krejčík, Ladislav Smoljak, Fero Fenič, Zdeněk Tyc a Jan Hřebejk. Krejčík, legenda předlistopadové české kinematografie, zůstal tu se svými abstraktně moralistními apely vlastně zcela osamocen. Srov. o tom: Jan Lukeš, *Obrácená znaménka*. „Lidové noviny“ 5, 27. 8. 1992, č. 201, příloha „Národní 9“, č. 35, s. 4.

10) Názorně to ukázala nekoherentní debata na toto téma 5. 10. 1992 v Divadle Na zábradlí, jejíž sestřih se pak 13. 10. 1992 objevil na televizních obrazovkách. Srov. k tomu: Jan Foll, *Kino '60*. „Lidové noviny“ 5, 10. 10. 1992, č. 239, s. 5; Jiří Cieslar, *Čekání na Koperníka (Nad debatou o českém filmu v Divadle Na zábradlí)*. „Literární noviny“ 3, 12. – 18. 11. 1992, č. 45, s. 6 (též in: Jiří Cieslar, *Filmové zápisky 90 – 93*. Praha, Gryf 1993, s. 57 – 61).

11) Jan Foll, *Syndrom zmizelého nepřítele*. „Lidové noviny“ 6, 4. 10. 1993, č. 230, s. 2.

12) Srov.: Jan Lukeš, *Postmodernisticky o postmoderně*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 146. Srov. též rozhovor Jana Folla s ředitelem AB Barrandov: *Doba osvícenství skončila. S Václavem Marhoulem o Barrandovu v příštích deseti letech*. „Lidové noviny“ 6, 8. 7. 1993, č. 155, příloha „Národní 9“, č. 27, s. 1 a 4.

13) Šlo o pravidelný nedělní pořad Debata, vysílaný 3. 10. 1993 – srov. Jan Foll, cit. v pozn. 11. Parafrázi Krejčíkovy výroky vtiskl si pak režisér Tomáš Petráň do titulu svého anketního filmu *Vítejte v horších časech. Zpráva o stavu české kinematografie* (Česká televize 1993), zachycujícího dobře celou škálu názorů jednotlivých tvůrců, producentů i představitelů státu.

zákona o kinematografii další vývoj nevyšel, stejně jako předchozí snaha Věry Chytilové vnutit tisku pochyby o zákonnosti privatizace Barrandova poukazem na trvající právní platnost Benešova dekretu. Za hranice legality byla by tak totiž uvržena veškerá dosavadní polistopadová soukromá filmová produkce, paradoxně včetně vlastního Chytilové filmu *Dědictví aneb Kurvahošigutntag*. Neargumentované, zaujaté a emocionálně přepjaté televizní vystoupení Krejčíkovo a Chytilové, které zřejmě mělo vyburcovat také širší veřejnost, mělo pak dopad spíše opačný: obnažilo nepřenositelnost starých vzorců chování do nových podmínek a vcelku mizivý ohlas odpůrců komercializace českého filmu i u jejich vlastních kolegů.

Na druhé straně nelze přehlížet, že k této komercializaci v reálu skutečně došlo, a to nejen co do hluboké proměny výrobních a distribučních vztahů, ale také co do ducha souběžně vznikající filmové tvorby. Nový zákon legalizoval vlastně faktický stav, jenom tím však, že z něj na poslední chvíli vypadl korunový příplatek k ceně nebo půjčovnému videokazet, přišel například Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie o 35 miliónů Kč, tj. téměř o polovinu veškerých svých příjmů na rok 1994. Státní podpora kinematografie se tak při výrobních cenách celovečerních filmů, které se v letech 1993 a 1994 vyšplhaly už nad 40 milionů korun, může omezit jen na vskutku nepatrný podíl, zatímco od soukromých výrobců lze zejména v této fázi „prvotní akumulace kapitálu“ jen stěží očekávat, že by své peníze vkládali do projektů ziskově předem nejistých, umělecky náročných a experimentálních, určených spíše menšinovému publiku.

Příznačné pro současnou kulturně-politickou situaci ovšem je, že při schvalování zákona o audiovizí se proti předkladateli, tehdejšímu ministrovi kultury Jindřichu Kabátovi (KDU-ČSL), postavili v Parlamentu v otázce korunových příplatků k videokazetám i koaliční partneři z ODS. Ten na to pak reagoval výhrůžným výrokem: „Tato skutečnost mě povede bohužel k jisté radikalizaci požadavků v oblastech, kde jsem se doposud smířil s částkou, která mi připadala rozumná.“¹⁴ Jenže to už jen sám vyslovil, co si cvrlikali snad i vrabci na střeše: totiž že ve vládě vzešlé z voleb v červnu 1992 nezaujala kultura příliš respektovanou, natož podporovanou pozici. „Ministr se může profilovat jako extrémní zastánce dotací, nebo jako extrémní zastánce neúčasti státu. Já vidím svou cestu někde mezi těmito extrémy,“ definoval Kabát svůj přístup hned po nástupu do funkce.¹⁵ Jeho střední cesta nevedla však k úspěchu ani ve vládě, ani u veřejnosti, a když se pak začal nejpozději od poloviny roku 1993 dopouštět i konkrétních chybných rozhodnutí, začalo se pod ním jeho křeslo povážlivě kymáčet. Snaha o radikálnější intervenci ve prospěch kultury, manifestovaná právě nad zákonem o audiovizí, přišla pozdě¹⁶ a možná nakonec i ona vedla v lednu 1994 ke Kabátově demisi.¹⁷

Pokud se někdo domníval, že Pavel Tigrid, kterého KDU-ČSL obsadila na uvolněné místo, svou přítomností ve vládě její vztah ke kultuře nějak radikálně změní, bohužel se zmylil. Po vyžádané stovce dnů hájení nepřišel Tigrid s vizí inspirovanou nemalou

14) (rk) [Roman Krasnický], *Filmový fond přišel o peníze. Poslanci po několikahodinovém jednání odmítli příplatek k ceně videokazet*. „Lidové noviny“ 6, 16. 10. 1993, č. 241, s. 3.

15) Jan Lukeš – Pavel Janáček, *Volím střední cestu. Jindřich Kabát (KDU-ČSL) o svém putování mezi kulturou a vněm*. „Lidové noviny“ 5, 4. 7. 1992, č. 156, s. 1 a 8, cit. místo s. 1.

16) Srov.: Jan Lukeš, *Pozdě bycha honiti*. „Lidové noviny“ 6, 18. 10. 1993, č. 242, s. 2.

17) Srov.: Jan Lukeš, *Konec Kabátovy střední cesty*. „Lidové noviny“ 7, 18. 1. 1994, č. 14, s. 1.

státní podporou kultury ve Francii, kde strávil dlouhá léta v emigraci, nýbrž spíše se sebelikvidačním programem, podle něhož „role ministerstva se bude cílevědomě zmenšovat, subvence budou ve stále menší míře proudit ze státních zdrojů a cílem je, aby se starost o kulturu přenesla do samosprávy, do sféry veřejnoprávní či občanské, na sponzory, mecenáše, donátory.“¹⁸ Pokud jde o kinematografii, avizoval toto stanovisko už předtím Tigrídův náměstek Michal Prokop, když při televizní besedě o přítomnosti a budoucnosti českého filmu, uspořádané při příležitosti prvního ročníku ankety Český lev,¹⁹ striktně vymezil jediné dva zdroje financování filmové výroby, které nemusejí podléhat tlaku trhu: televizi a Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie. I z nich by se ale prý neměl financovat takový film, u něhož se rovnou předpokládá prodělek veřejných peněz.

Český film se tak po rozpadu federace, v druhém roce samostatnosti, ocitá v jakémsi začarovaném kruhu. Výrobní krize roku 1992 byla zjevně zažehnána,²⁰ stát tím, že nelpěl dogmaticky na liteře stávajícího zákona, umožnil nástup soukromých výrobců a distributorů a počet filmů začal znovu stoupat.²¹ Jenže pokud si český film dosud udržel zájem publika²² a dokázal tak úspěšně čelit přívalu zahraniční produkce, zejména americké, nemusí tomu tak být i v budoucnu. Producenti se děsí teprve nadcházející privatizace kin:²³ ta jsou většinou ve značně zanedbaném stavu, jejich rekonstrukce a provoz bude vyžadovat velké investice a může se stát, že se ocitnou v rukou zahraničního kapitálu, který bude dávat přednost cizí produkci, případně se zcela změni jejich využití.²⁴ Pak se naskytá otázka, pro koho se budou české filmy

18) Jiří Peňás, *Kultura se na stát musí spoléhat stále méně. Ministr kultury Tigríd začíná pracovat na pomalém zániku svého ministerstva*. „Mladá fronta Dnes“ 5, 18. 4. 1994, č. 90, s. 11.

19) Anketu podobnou americkým Oscarům pořádala Vachler Art Company, soutěžily snímky, které měly v Čechách premiéru v roce 1993, a ceny udělovali diváci (nejúspěšnější film podle návštěvnosti v kinech za první měsíc promítání podle údajů Unie filmových distributorů), odborná porota (nejlepší český film roku 1993, režie, scénář, kamera, hudba, výtvarné zpracování, střih, nejlepší ženský a mužský herecký výkon, nejslabší český film, nejlepší zahraniční film, dlouholetý umělecký přínos české kinematografii) a čtenáři časopisu Cinema (nejlepší film). Slavnostní vyhlášení proběhlo 25. 2. 1994 v pražské Lucerně, záznam z něho vysílala 26. 2. Česká televize a po něm následovala zmíněná beseda za přítomnosti Pavla Taussiga jako moderátora a dále Josefa Abraháma, Jiřího Ježka, Čestmíra Kopeckého, Václava Marhoul, Michala Prokopa, Aleše Danielise, Theodora Pištěka a Jaroslava Brabce.

20) V letech 1990 a 1991 se počet hraných celovečerních filmů pohyboval zhruba na úrovni posledních let předlistopadových, tedy kolem pětadvaceti až třiceti, v roce 1992 poklesl k jedné desítky. Údaje dosti kusých pramenů zejména pro první dvě popřevratová léta se liší podle toho, zda vycházejí z roku výroby, či uvedení snímku, zda počítají také filmy televizní, v kinech třeba ani neuvedené, apod., pro další rok je už k dispozici *Filmová ročenka 1992*, Praha, Národní filmový archiv 1993. Přesto v textu uvádím pro snadnější orientaci důsledně u každého filmu nejen jeho výrobce a rok výroby, nýbrž také datum premiéry, a to podle údajů časopisu *Filmový přehled*.

21) Např. v Českém lvu se hodnotilo čtrnáct celovečerních snímků roku 1993, z toho byl ovšem jeden animovaný (*Tisíc a jedna noc*, r. Garik Seko, KF a. s. – Studio Jiřího Trnky / Südwestfunk Baden Baden / Gold Film Pforzheim 1993), Polákovy filmy *Kačenka a strašidla* a *Kačenka a zase ta strašidla* patří zase výrobně do roku 1992, stranou zůstala Kachyňova televizní *Kráva* apod.

22) V Českém lvu se mezi deseti nejnavštěvovanějšími filmy roku 1993 podle údajů Unie distributorů objevily hned čtyři české: 1. *Jurský park* (USA), 2. *Konec básníků v Čechách...*, 3. *Žhavé výstřely II* (USA), 4. *Nahota na prodej*, 5. *Osobní strážce* (USA), 6. *Nesmrtelná teta*, 7. *Sestra v akci* (USA), 8. *Šakalí léta*, 9. *Přepadení v Pacifiku* (USA), 10. *Dracula* (USA).

23) Při besedě cit. v pozn. 19 na to důrazně upozorňoval zejména ředitel společnosti Space Films Jiří Ježek.

24) Na příkladě nadcházející privatizace Filmového podniku Praha a už reálné privatizace kin v některých pražských obvodech na tuto skutečnost poukázala Mirka Spáčilová, *Privatizace pražských kin: dvě varianty*, „Mladá fronta Dnes“ 5, 1. 3. 1994, č. 50, s. 11: z kina Arbes se stala herna, z Majáku tržiště, jiná kina byla uzavřena.

vyrábět, když je nebude kde promítat, aby se tak alespoň dostaly zpět náklady na jejich výrobu. Ty ostatně dostoupily u některých titulů (*Nesmrtelná teta*, *Akumulátor 1*) tak astronomických částek, že je nemůže pokrýt ani jejich případný prodej do zahraničí. Soutěžit přitom zejména s hollywoodskou produkcí výpravnou nákladností nebo dokonce nápodobou jejich žánrových klišé prostě není možné, vracet se k prvorepublikové praxi filmů co nejlevnějších, spíchnutých za pár natáčecích dnů, je však dnes už také vyloučeno.

Podivně dvojsmyslnou roli za této nejasné situace sehrává aktuální hodnotová reflexe současného českého filmu, filmová kritika. Část jejich předlistopadových představitelů jako by se o český film přestala z těchto hledisek vůbec zajímat, další část na něj pohlíží jen s despektem, z výšin „kultovně“ postmoderních a nezávislých, a tak hlavní tón udává často to nej povrchnější kritikaření novinové, zhlédnuvší se ve „zběsilosti srdce“ západní pátrací žurnalistiky, přitom však namnoze zcela postrádající její smysl pro kontext i etiku soudu. Právě pro tuto odnož filmové kritiky se čísla stala vším: miliony nákladů, miliony diváků, miliony tržeb jsou jí fetišem, o němž se domnívá, že je svou exaktní měřitelností tím nejlepším sudidlem nejen komerční úspěšnosti filmu, ale také jeho umělecké úrovně.²⁵ Abstraktní apely starých jsou jí namnoze právem směšné, rozpoznat však za nimi reálné obavy o ducha českého filmu a kultury, to nedovede. Náhle se ukazuje, že i ti, kteří uměli vzdorovat předlistopadovému diktátu ideologie, rádi se ztotožní s polistopadovým fátlem trhu, jehož praktickému fungování se podle nich může vzpírat jenom snílek nebo naiva.

Jenže právě na naivech a snílících, ochotných překračovat bariéry, vždycky umění, včetně filmového, stálo, zatímco role těchto „hlídacích psů demokracie“, jak si rádi teď říkají, se vyjevuje nakonec jen jako tristně služebná. Místo toho, aby to byli oni, kdo budou vládní kulturní ne-politice²⁶ konstruktivním oponentem, jsou začasť jenom její hlásnou troubou, neboť na rozdíl od většiny tvůrčích kulturních aktivit staví je jejich účinkování v téže oblasti jako žurnalisty právě díky dnešnímu politickému systému do privilegovaného postavení. Z jeho výšin, navíc při denním spěchu za informací, komentářem, recenzí a při zvyšujícím se tlaku konkurence, nutícím být stále rychlejší, razantnější, čtivější, bulvárnější, se ovšem věci musí jevit prostě a srozumitelně, a tak se někdy může i zdát, jako by se dnes role výrobců filmů a jejich kritiků dokonce navzájem proměňovaly. Zatímco ti první, pokud jsou jen trochu osvětlení, si už uvědomují, že nemůže jít jen o okamžitý profit, nýbrž také o zachování určitého hodnotového a mravního klimatu české kinematografie,²⁷ ti druhí se opájejí nejrozumnějšími žebříčky a anketními názory z lidu, jako by prostřednost byla tím nejhlavnějším kritériem a tedy i poslední metou umění.

A nenechme se mýlit ani skutečností, že to byla právě žurnalistika, která přivedla k pádu ministra Kabáta: nehledě na to, že byl dosti snadným cílem, nešlo při jeho

25) Např. „skromné náklady – patnáct milionů“ jsou pro Mirku Spáčilovou v recenzi *Žiletky – pocity, obrazy, miliony*, „Mladá fronta Dnes“ 5. 18. 2. 1994, č. 41, s. 11, patrně hned jedním ze základních handicapů Tycova filmu, pochopitelně vedle toho poklesku, že režisér při něm myslel více na své sebevyjádření než na diváka.

26) Charakteristicky se k této věci vyslovil Pavel Tigrid 13. 4. 1994 v televizním diskusním pořadu *Ve středu...*: že kdyby tato vláda vůbec používala zprofanovaný termín kulturní politika, nemohl by v ní být.

27) Tak se na besedě cit. v pozn. 19 vyjadřovali téměř všichni přítomní.

kritice nikdy o podstatné otázky vládního pojetí přístupu ke kulturní sféře jako takové, nýbrž o vlastně marginální problémy úředního provozu. Právě při schvalování zákona o audiovizí bylo však možné dohlédnout až na dno filozofie vládní politiky: nemá-li stát zájem vydávat finance na cokoli dříve, než si na to příslušná sféra vydělá, zakládá do vědomí budoucích generací namnoze přizemní kritéria toho, na co peníze zbyly, přesvědčen zřejmě, že tvrdé lokty jsou víc než uvážlivé pěstění kontinuity tradic a hodnot, i kulturní solidarity.

2. „Kult blbosti“

Ale abych zase kritiku nezatratil se vším všudy: na rozpoznání asi nejhoršího filmu období, které tu sleduji, se shodla zcela jednoznačně a i její zásluhou obržela *Kanárská spojka* (JAM Media, pro sdružení JAM Media, KAREA, Air Columbus, 1993, premiéra 8. 9. 1993) režiséra Ivo Trajkova (nar. 1965) v anketě Český lev „ocenění“ za nejslabší film roku: *Lva plyšového*. „Tenhle film je blbost a je natočen jako blbost, ale doufám, že se budete bavit,“ řekl při premiéře jeho tvůrce, sebevědomě však současně označil *Kanárskou spojku* za „nejhorší film, který uvidí co nejvíc lidí“. Módně postmoderní „kult blbosti“,²⁸ který se tu manifestoval tak nezastřeně, bylo by možné odbýt mávnutím ruky, kdyby se v něm ovšem nezračily právě i širší souvislosti situace českého filmu, do níž kromě všech zmíněných limitů vstupuje také programový kalkul a vědomá manipulace s nevkusem. Opravdu se domnívám, že v této crazy detektivce zaplacené několika firmami jako v podstatě jejich celovečerní reklama (scénář napsal Trajkov spolu Aleksandarem Kolevskim na námět Vladislava Kučíka), máme i my už co do činění s vlivem těch, které Milan Kundera nazval ve svém románu-eseji *Nesmrtelnost imagology*²⁹ a kteří dnes právě prostřednictvím reklamy a stále bulvárněji zaměřených médií vytvářejí jako by jediný a jediné přijatelný životní styl a *de facto* tak formují i povědomí o tom, co je kultura. Celodenní práci unavený manažer či podnikatel chce hlavně klid, nenáročnou duševní stravu a zábavu a ani si nevšimne, že tak jako předtím co řadový občanek zdvihl stádně ruku na schůzích a při volbách, teď má třeba stejně stádně chodit v košili, co „krásně voní, jako citróny“, anebo relaxovat na Kanárských ostrovech. „Ideologie patřily historii, kdežto vláda imagologie začíná tam, kde historie končí,“ napsal Kundera³⁰ a *Kanárská spojka* je právě takovým jedním slepým koncem historie českého filmu, byť by se sebevíc vydávala za postmoderně sofistikovaný útvar. Čekají nás těžké časy, necháme-li si vnutit tento kult blbosti, který ve skutečnosti není ničím jiným než snobismem slabých a nevzdělaných...

Jen slabou útěchou může být srovnání *Kanárské spojky* s koprodukčním výtvozem česko-italským, který pod názvem *Zkouška paměti* (Česká pojišťovna / Altafilm / Movie-tone of Italy / Rai 2, 1993, premiéra 7. 10. 1993) natočil v Čechách Ital Marcello Aliprandi. Obskurní příběh melodramatického pátrání po osudech dávné lásky (scénář

28) Srov.: Jan Lukeš, *Kult blbosti*. „Lidové noviny“ 6, 11. 9. 1993, č. 211, s. 5.

29) Milan Kundera, *Nesmrtelnost*. Brno, Atlantis 1993, s. 117 – 121.

30) Tamtéž, s. 119.



Zkouška paměti (1993, Marcelo Aliprandi)

Někdejší hvězda italských mafiánských filmů Franco Nero v poněkud skurilní roli spisovatele a scenáristy Paula Herzoga, pronikajícího do tajů pražského podsvětí.

Foto Bruno Sbrighi

napsal Aliprandi spolu s Vivianou Giraniovou) přenesl tu hlavního hrdinu, ztělesněného Frankem Nerem, ze současnosti do patnáct let staré disidentské historie a nechá jej rozplétat estébácké nitky tak dlouho, až se mu nakonec zadrhnou kolem krku. Motivická i vyprávěcí klišé italských mafiánských příběhů, umístěná do české reality, jsou tu na rozdíl od *Kanárské spojky* prezentována se smrtelnou vážností, dokonce se snahou o kafkovsky existenciální přesah, bloudění po starých hřbitovech a márnících „magické Prahy“ vyznívá však jen jako romantická, bezděčně směšná veteš.

V poetice amerických akčních filmů a otrlé ležérnosti jejich hrdinů se zase zhlédl *Nahotou na prodej* (Heureka Film, 1993, premiéra 28. 1. 1993) Vít Olmer (nar. 1942). Na sestupné dráze, vymezené jeho předchozími tituly *Bony a klid* (1987) – *Ta naše písnička česká II* (1990) – *Tankový prapor* (1991)³¹ ocitl se tak zase o stupeň níže, tentokrát ovšem už bez svého předchozího scenáristy Radka Johna. Námět z prostředí rozmáhajících se bílých i romských mafií a obchodníků s prostitucí dodal nový spoluscenárista, novinář Josef Klíma, a je příznačné, že látku, jejíž autenticita a „žhavost“ se ověřuje v reálu vlastně až s odstupem,³² považoval režisér za potřebné

31) Srov.: J. Lukeš, *Odpovědi bez otázek*, s. 54. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 94.)

32) Dokonce do těch detailů, jakou byla vražda manželky Ivana Jonáka, ve filmu představitele bosse „bílé mafie“, 7. 4. 1994 na pražském sídlišti Petrovice. Jonák, majitel diskotéky Discoland, byl Olmerem do filmu angažován právě jako člověk, „který má v podsvětí opravdu jakési jméno. Ať už v jakémkoli smyslu.“ Tak to alespoň napsal Josef Klíma v reportážním doslovu o natáčení filmu v kn. cit. v pozn. 3, s. 116.



Nahota na prodej (1993, Vít Olmer)

*Naturalistické finále: smrt cikánského psychopata Fuka (Julij Timofějev)
při mastrubaci do výfuku auta.*

Foto Heureka Film

„vyšperkovat“ takovými samúčelnými motivy, jako je pouliční bitva Romů se skiny či závěrečná scéna, připomínající bezmála boj na frontové linii. Producentské „Hlavně ne umění“ předcházelo právě tomuto snímku, nepochopitelné však je, proč objednaný a nezapíraný tah za zábavností musel být poznamenán tolika stereotypy, když se jinak sami autoři snaží své postavy divákovi přiblížit právě jejich explicitní skepsí vůči jakýmkoli srovnáním reality u nás a jinde.

Naopak na rádobyhumorné konfrontaci turismu propadlých zahraničních hejlů s podnikavými číčky ranného polistopadového kapitalismu je postaven další z odstrašujících produktů času, bez skrupulí namnoze střídajícího normalizačně loajální opusy za křečovitě výjevy z našich návratů ke světovosti. Jeho tvůrce, Milan Růžička (nar. 1937), má za sebou právě takovou dráhu, a tak snad možná i proto s typickou švejkovskou ne-sebeúctou přivedl na svět opus s názvem *Trhala fialky dynamitem* (Hošna Film Brno, 1992, premiéra 19. 11. 1992). Nevadilo by snad ani, že v ní scenáristé, herci Helena a Jiří Růžičkovi, Mirko Halm a sám režisér, v podstatě jen naruby obrátili zápletku filmu Zdeňka Trošky *Slunce, seno, erotika* (1991), v němž matka a syn Růžičkovi ostatně také hráli, ale spíše to, že od něj převzali i jeho hrubozrnnou poetiku, umrtvenou ovšem ještě nebyvalou primitivností technickou. Navzdory časovému námětu vrátil se tímto snímkem český film kamsi hluboko do let sedmdesátých a otevřel doširoka prostor bulvární lacinosti a neumětelských, připomínajícím pionýrské krůčky české kinematografie.

Bohužel ne zrovna lichotivého srovnání nejen s Troškou, ale právě i s Růžičkou dosta-



*Dědictví aneb Kurvahošigutntag (1992, Věra Chytilová)
Bolek Polívka jako dědictvím, ale nikoli rozumem navštívený Bohuš Stejskal
a Karel Gott jako Karel Gott v jedné z mnoha sekvencí filmu
vypočtených na humor vpravdě lidový.
Foto Space films*

lo se také novému filmu Věry Chytilové (nar. 1929) *Dědictví aneb Kurvahošigutntag* (Space Films / Polytechna, 1992, premiéra 14. 12. 1992).³³ Čelná představitelka nové vlny šedesátých let, tvořící s nesporným uměleckým a etickým patosem i v následujících desetiletích, ale také tolerantní diskusi málo přístupná obhájkyně státní podpory filmové tvorby natočila paradoxně svůj snímek v soukromé produkci a navíc jako by zcela bez své obvyklé schopnosti metaforického přesahu a obrazové sugesce. Scénář o vesnickém křupanovi v restituci omylem zbohatlém a vzápětí zchudlém napsala společně s Bolkem Polívkou, ten také vytvořil hlavní roli a to se zřejmě stalo filmu osudným. Režijně nekorigované exhibiční Polívkovy kreace nasměrovaly film jen k dílčím povrchnostem, k výjevům až slabomyslné naivity, pro postavu jeho prošťáčka, který si v závěru, kdy konečně dědí doopravdy, chce koupit i samého Boha, však nezískaly ani sympatie, ani odpor. „Dnes je doba stejně bohatá na složitost mravů jako dříve, jen je těžké najít v čem,“ konstatovala později Chytilová skepticky³⁴ a jako by tím postihla výchozí limit nejen *Dědictví*, ale vlastně takřka všech těchto snímků,

33) Např. okamžitě po premiéře Petr Sládeček, *Dědictví aneb Troška dynamitu. Nad filmovou prohrou Věry Chytilové*, „Lidové noviny“ 5, 17. 12. 1992, č. 296, příloha „Národní 9“, č. 51, s. 4.

34) Jan Lukeš, *Polívka filmový i divadelní* [zpráva z Filmového smíchu Bolka Polívky v Rychnově nad Kněžnou 1. – 3. 10. 1993], „Lidové noviny“ 6, 4. 10. 1993, č. 230, s. 6.



Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý (1992, Juraj Jakubisko).
*Dášu Veškrnovou (na snímku) a Deanu Horváthovou doplnil na obvyklou Jakubiskovu trojici
 ústředních postav Juraj Kukura, který jako hvězda německých televizních seriálů
 vnesl do své role emigranta i sebou samým závan velkého světa.*

Foto Mirofilm

kteří se třeba i v dobrém úmyslu, nejen z bulvárního příživnictví, snaží postihnout směšné, tragické a paradoxní projevy překotně se proměňující společenské skutečnosti. Překotnost prchajících událostí vede přitom ke stejné překotnosti i v samotné práci filmařů, k nahrazování svébytné filmové poetiky reportážním pseudodokumentarismem (který se ovšem ani stínem nemůže vyrovnat práci dnešních dokumentaristů skutečných) a v neposlední řadě přímo k vytrácení základního filmového řemesla.

A tak nakonec v této skupině filmů podle původních scénářů a na náměty ze současnosti, jimž se často blbost stala nejen předmětem zesměšnění, nýbrž bohužel i údělem, zůstávají pouze tři, které opravdu stojí za pozornost, z toho však jen jeden můžeme sem počítat na sto procent. *Městem chodí Mikuláš* (Česká televize, 1992, premiéra v ČST 25. 12. 1992) Karla Kachyni (nar. 1924), citlivý snímek z dětského prostředí, byl totiž uveden pouze na televizních obrazovkách, ačkoli by svým poselstvím lidství i svou obrazovou řečí mohl sloužit bezmála jako učebnice. *Všetko čo mám rád* (Charlie's / Slovenská televízia. S finanční podporou fondu Pro Slovakia a MK SR, 1992.) Martina Šulíka (nar. 1962) je zase filmem slovenským, i když ještě vznikl za společného státu, jako jeden z mála od listopadu 1989 se promítal i v Čechách a hlavně celou svou hanákovskou poetikou se po svém hlásí k odkazu nové vlny šedesátých let.

Ostatně Slovensko: už v roce 1992, v poslední rok společného státu, tam filmová výroba klesla na pouhé tři celovečerní snímky, v roce 1993 vznikly také tři, z toho ovšem dva v koprodukcii s Českou republikou, takže se k nim ještě dostaneme. Spíše asi bezděčným než vědomým rozloučením se společnou cestou Čechů a Slováků se stal autorský opus Juraje Jakubiska (nar. 1938), označený jako federální (ČSFR), *Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý* (Mirofilm Praha, 1992, premiéra 11. 9. 1992). Také Jakubisko se nechal inspirovat zvichřenou dobou od převratu, dokonce jejími konkrétními politickými zákrutami a přímo či nepřímo i osudy některých jejích protagonistů. V návaznosti na předchozí dvě části spontánně vzniklé „trilogie o osudu a štěstí“ (*Vtáčkovia, siroty a blázni*, 1969; *Sedím na konári*, 1989) dovedl však toto balábile, zasazené do přitažlivého rámce jakéhosi road movie, se dvěma ženskými hrdinkami v popředí, pozdvihnout zároveň znovu i do roviny obrazného podobenství o věčném kolotání času, o hledání smyslu lidského života, o hodnotách toho, za čím se denně pachtíme, i toho, co nás přesahuje. Vzhledem k tomu, že film byl dokončen už v prosinci 1991, zní v něm jaksi nenáležitě, ale jak se ukázalo, dosti prorocky, i úvaha o tom, že možná „teď přichází doba, kdy je třeba emigrovat“. Jakubisko se svou ženou, Deanou Horváthovou, která ztvárnila jednu ze dvou hlavních postav (druhou hraje Dáša Veškrnová), vskutku po vzniku samostatného Slovenska odešel do Čech, jako mnozí jiní, jeho film zvažuje však i odvrácenou stranu takového aktu: totiž že „před neštěstím se nedá emigrovat“. Prohlubující se rozdíly ve vývoji České a Slovenské republiky dnes tento akcent možná ještě umocňují, současně však dávají ještě intenzivněji vnímat umělcovu víru, že „všechno má svůj čas“ a že se nakonec všichni, včetně jeho samého, sejdou v „očistci všech hříšných Slováků“. Vize takového očistce v bývalé disidentské kotelně patří v Jakubiskově filmu k nejbizarnějším, i ona je však přes svůj ironický podtext součástí tvůrčova úsilí nebýt jen rezonérem dobového blbství a chaosu, nýbrž také nositelem štafetového kolíku tradice a řádu (a to i co do výrazových prostředků).

3. „Dvojky“

Už v české předlistopadové kinematografii bylo možné zaznamenat několik pokusů o to, využít komerční úspěšnosti určitého titulu ještě v jeho pokračování, které buď sleduje další osudy stejných hrdinů, anebo prostě variuje vyzkoušené téma.³⁵ Obrovský příval zahraniční produkce po převratu, v níž nejnovější „dvojky“ a „trojky“ často předcházely starší a téměř vždy kvalitnější „jedničky“, učinil tuto cestu za co největší „vyždímatelností“ příslušné látky pro naše filmaře ještě zjevnější a přitažlivější. Samozřejmě, i ve světové kinematografii by se našly případy, kdy další díly nemusely být nutně spojeny s primárním zaměřením k zábavnému žánru,³⁶ v zásadě však lze říci, že samotný princip pokračování je přímo podmíněn návštěvnickým efektem a nadějí na jeho opakování, a to obojí bývá zase spojeno s lehčími žánry, kriminálkou, komedií, filmem hudebním či erotickým apod. Svůj vliv tu jistě uplatňuje i televizní seriál

35) Mám na mysli např. snímky Václava Matějky (*Anděl s ďáblem v těle*, 1983; *Anděl svádí ďábla*, 1988) a zejména pak Zdeňka Trošky (*Slunce, seno, jahody*, 1983; *Slunce, seno a pár facek*, 1989; *Slunce, seno, erotika*, 1991) a Dušana Kleina (*Jak svět přichází o básníky*, 1982; *Jak básníci přicházejí o iluze*, 1984; *Jak básníkům chutná život*, 1987; *Konec básníků v Čechách...*, 1993 – o něm viz v textu).

36) Srov. např. *Kmotra I* (1972), *II* (1974) a *III* (1990) Francise Forda Coppoly.

a vůbec případné uplatnění filmu právě v televizi: nezřídka se dokonce točí současně dvojí verze toho kterého titulu, jedna určená pro obrazovku v podobě vícedílného seriálu, druhá po sestřihu jako film (či filmy) pro kina. Jaké s sebou tato praxe přináší důsledky ve stírání filmové specifičnosti, nemusím snad podotýkat.

Pro českou kinematografii je typické, že snímky, které bychom mohli označit jako „dvojky“ a které se tak většinou také samy deklarují, by stejně snadno mohly figurovat v předchozí kapitole. Tedy mezi filmy, které usilují i o nemalý společenský přesah a dokonce si nezřídka kladou za cíl i určité moralistní poslání. V tom se stále zračí jistá úcta před vychovatelskými a intelektuálními tradicemi našeho filmu, jež může být brzdou před pádem až na dno, ale také balvanem na cestě k opravdu osvobodivé zábavě, možná však i pokrytectvím tvůrců, kteří by se rádi zavděčili současně producentům, publiku i kritice.

Nepochybným průkopníkem přiznané komerce v českém filmu je Jaroslav Soukup (nar. 1946), a to právě i co do „nastavování“ už jednou úspěšných titulů. Nedal se nikterak zviklat obavami, že by jeho předlistopadové trháky *Discopříběh* (1987) a *Kamarád do deště* (1988) mohly snad svými pokračováními někomu připomínat jistou jeho režimní konformnost, a po *Discopříběhu* č. 2 (1991) natočil i *Kamaráda do deště II – Příběh z Brooklynu* (Renata film / Riopress / KF a. s. / JS Film, 1992, premiéra 1. 10. 1992). Oba filmy zaznamenaly nesporný divácký úspěch,³⁷ hravě přenesly svá témata přes zdánlivou bariéru společenského převratu, také však zřejmě už definitivně určily Soukupa navzdory jeho ambicióznější minulosti jako režiséra ryze komerčního. A to včetně schopnosti nemluvit, nýbrž konat, sehnat si na film financie, riskovat vložím vlastní kapitál a převzít dokonce i roli výkonného producenta. To se stalo už u dalšího Soukupova snímku, nazvaného *Svatba upírů* (JS Film. Pro KF a. s. / Českou pojišťovnu / SERVEX Plzeň. 1993, premiéra 29. 9. 1993), který sem řadím i proto, že také on je jakousi skrytou „dvojkou“: jednak tím, že vlastně jen obměňuje dosti tuhá schémata žánru upírského filmu, jednak tím, že přímo odkazuje na předchůdce, např. na *Ples upírů* (1967) Romana Polaňského. Pohlédneme-li pak vůbec na dosavadní Soukupovu tvůrčí dráhu, nemůžeme z jistého úhlu pohledu než smeknout obdivem: debut v povídkovém triptychu *Boty plné vody* (1976), pak *Drsná Planina* (1979) a po ní s výjimkou let 1985 a 1990 rok co rok jeden film. V popřevratové době drží Soukup dokonce počtem filmů primát, v návštěvnosti už teď možná také, jen duchovní i umělecká úroveň jeho tvorby jde stále níž a níž. Pravda, proti „řachandám“ a primitivnostem jako *Trhala fialky dynamitem* či *Vekslák* udržuje si Soukup stabilní profesionální filmařskou úroveň, zdá se však, že stále více proniká u něj (i u jeho spoluscenáristů Miroslava Vaice a Jaroslava Vokřála) sklon k sentimentalitě a melodramatu. V *Kamarádovi do deště II* tvoří tak nakonec cukrkandlovou pointu příběhu znovunalezené štěstí polepšené prostitutky s jedním z „kamarádů“ (Lukáš Vaculík), ve *Svatbě upírů* je romantická láska mladé dvojice (Rudolf Hrušínský nejml. a Iveta Bartošová) zase vlastně jediným svorníkem motivické bizarerie bez řádu a logiky, a bohužel i bez humoru a napětí. Nejvíce vadí však asi ono vytrvalé pošilhávání po „velkém světě“ Západu a jeho kinematografie: dříve třeba alespoň pro pubertální publikum působilo jako jistá náhražka zakázaného ovoce, co s ním však

37) Viz jejich umístění v tabulce uv. v pozn. 8.

teď, když hranice jsou otevřené a Soukupovy možnosti např. ve *Svatbě upírů* můžeme bezprostředně srovnávat s výpravností takového Coppolova *Draculy* (1992)?

Pravým opakem Soukupovým je v tomto ohledu Dušan Klein (nar. 1939), třebaže co do polistopadové pracovní píle ho snad ještě předčí. Uplatňuje se především v televizi, kde od roku 1990 režíroval už více než deset inscenací a také celoroční „živý“ seriál podle knihy Josefa Škvoreckého *Hříchy pro pátera Knoxe* (1992). Kromě toho natočil však i dva snímky pro kina, z nichž si na tomto místě všimneme *Konce básníků v Čechách...* (Heureka Film, 1993, premiéra 22. 7. 1993), už čtvrtého(!) pokračování „básnického“ cyklu, psaného společně se scenáristou Ladislavem Pecháčkem. Původně se zdálo, že skončil definitivně třetí částí,³⁸ když po ní v roce 1988 emigroval hlavní mužský představitel, Pavel Kříž, a v zahraničí se herectví zcela přestal věnovat. I sám režisér ještě koncem roku 1991 soudil, že „pochopitelně by čtvrtý díl neměl šanci“, a měl pocit, že by šlo o „nastavovaný film“.³⁹ Básníky 4 však jako by k životu vyvolala příznivá komerční situace sama a také Kříž se nakonec nechal přemluvit. V předchozích dílech sledovali totiž autoři po jednotlivých etapách střetání mladého člověka s životní realitou a za humornou nadsázkou jeho často banálních trablů se jim dařilo občas zahlédnout i zdeformovanou tvář společenské reality. Teď poprvé mohli svůj pohled obrátit – jenže ani oni nedospěli nakonec dál než k řetězci žánrových výjevů o tom, jak se dělá kapitalismus. Z „básníků“ se stávají podnikatelé, zhusta podvodně i zbytečně a marně, předvádí film, ale i z něho samého se vytratilo jisté poetické fluidum předchozích částí, ztěžkl v tónu i hereckých výkonech. Na rozdíl od snímků z předchozí kapitoly nesklouzává ovšem také nikde do nevkusu, neodpuzuje zálibným ulpíváním na „odvážných“ detailech, výrazově zůstává sice realisticky při zemi, nesnaží se soukupovsky imitovat cizinu, udržuje ale také kontinuitu řemesla i mravů. To není v čase přemetů a přeměn zase tak málo...

I když Klein vstupoval svou „básnickou čtyřkou“ do dostihů o filmové zvládnutí tématu chování člověka v čase společenské transformace s téměř ročním zpožděním, mohl se přece nakonec se značnou dávkou jistoty spolehnout na neuhaslou diváckou vzpomínku na předchozí části. Na co se však spoléhal Dušan Rapoš (nar. 1953) svou slovensko-českou koprodukcí *Fontána pre Zuzanu 2* (In Film / Welcomefilm / SFT Koliha / JMS / MMC / Intersonic / Slovnaft, 1993, premiéra 24. 6. 1993)? Na „jedničku“ *Fontána pre Zuzanu* (1985), alespoň v Čechách dávno zapadlý „písničkový film o lásce dospívajících“, i když jen do konce roku 1987 dosáhl v tehdejší ČSSR více než půlmilionové návštěvnosti?⁴⁰ Tady už je označení filmu jako „dvojky“ zjevným reklamním trikem, který má na pozadí divácky opravdu vynucených pokračování konkrétních titulů sugerovat jistotu, že nikdo nebude přece pokračovat v něčem, co nebylo úspěšné a co nezakládá naději na úspěch i teď. Přitom souvislost obou filmů spočívá v jediném záběru „dvojky“ na fontánu na bratislavském sídlišti, který stejně nemá žádnou vypovídací hodnotu, a pak v hlavní ženské postavě (Eva Vejmělková), jejíž nový příběh ale na ten starý zase nijak reálně nenavazuje. Označení v názvu je tedy motivováno především potřebou „světovosti“ a té odpovídá nejen scénář, který Rapoš napsal společně s Jozefem Paštékou, ale i inscenační pojetí: k oběmu se tvůrci inspirovali novo-

38) Srov. pozn. 35.

39) Dita Fuchsová, *Básník filmu, režisér Dušan Klein, tvrdí: Barrandov neznamena český film*. „Rudé právo“ 1, 14. 9. 1991, č. 215, Čtení na sobotu, s. 3.

40) Srov.: *Československé filmy ve filmové distribuci I*. Praha, Ústřední půjčovna filmů 1988, s. 50.



Konec básníků v Čechách . . . (1993, Dušan Klein).

Další navrátilcec do českého filmu, Pavel Kříž, v epizodě dosti konvenčně parodující porevoluční obnovení Sokola. Z bot pomáhá společensky unavenému „básníkovi“ v roli jeho maminky Míla Myslíková.

Foto Heureka Produktion PF - Jaroslav Trousil

dobými americkými westerny z prostředí řidičů nákladáků, jenom Západ vyměnili za Východ a Ameriku za Slovensko a Rusko po rozpadu SSSR. Samozřejmě se stejnou povrchností, ale zároveň opět i s jakýmsi ambicemi společensko-kritickými, takže také jejich „eastern“ o slovenském Švandovi dudákovi (rockový zpěvák Pavol Habera v titulní roli řidiče kamionu, který hledá štěstí v brutálním světě pražské pop music) se zdatně přizívuje na atraktivních, do nedávna zapovězených společenských úkazech, jako je prostituce, organizovaný zločin či sexuální deviace. Je s podivem, že režisér, který v témže roce dokázal natočit tak strážlivý a přitom soustředěný a neretušovaný portrét písničkáře Karla Kryla,⁴¹ nedovede zůstat stejně uměřený i v hraném filmu a znehodnocuje trvale (*F. T. na cestách*, 1988; *Rabaka*, 1989) svůj nesporný filmařský talent na podobných kýčovitých bezduchostech.

Dokonce jakousi „dvojku na druhou“ představují také dva dětské snímky Jindřicha Poláka (nar. 1925) *Kačenka a strašidla* a *Kačenka a zase ta strašidla* (Filmové studio Barrandov. V koprodukcii s BR München / WDR Köln / ORF Wien / SWF Baden-Baden / DRS Zürich. 1992, premiéry 18. 3. 1993 a 1. 4. 1993). Návaznost druhého na první vyznačuje místo číslice drobná obměna názvu, ta však svou stylizací zase odkazuje na jiný podobný Polákův dvojfilm s názvy *Lucie*, *postrach ulice*, ...a zase ta *Lucie*

41) Karel Kryl – *Kdo jsem...?* (1993, r. Dušan Rapoš).



Kačenka a strašidla (1992, Jindřich Polák)

Zleva Helenka Vítovská jako Kačenka, Svatopluk Beneš jako dr. Caligari, Eva Vejmelková jako Elvíra a Jiřina Bohdalová jako čarodějnice Berta – čtyřlístek ústředních postav i druhého dílu pod názvem Kačenka a zase ta strašidla (1992)

Reklamní fotomontáž, foto archiv

(1984). Ten vznikl, stejně jako další Polákovy dětské filmy a televizní seriály, ve scenáristické spolupráci s Otou Hofmanem (1928 – 1989), s obvyklým už zaměřením na celou rodinu, a také na podkladě stejné technologie, počítající jednak s uvedením v podobě televizního seriálu, jednak po sestřihu v kinech. Tentokrát se jako Polákův spoluscenárista uplatnil zkušený Václav Šašek, příběh o tom, co způsobí malé Kačence a jejím rodičům darovaný Dům hrůzy z vídeňského Prátru, zůstal však i tak bez života i poezie, bez spádu i překvapivosti. Polák pokračuje v linii české školy dětského filmu, postavené na vtipu a nevтіravém citu, nechce soutěžit se západními velkoprodukci, jako by se ale bez Hofmana pomalu stával obětí svých vlastních stereotypů a také produkčních zvyklostí, jež sice dovede řemeslně zvládnout jako málokdo, ale za cenu viditelného filmařského zprůměrnění.

4. „Unavené podívané“

Jak se tedy ukazuje, ještě větším, protože hlubinnějším, limitem současné české kinematografie než nedostatek peněz je nedostatek kvalitních námětů, neřkuli scénářů. Stížnosti na předlistopadovou barrandovskou dramaturgii, nucenou často i proti její vlastní vůli do role cenzora, sice jistě měly své oprávnění, ale na druhé straně se ani po jejím pádu ze scenáristických šuplíků žádné stohy skvělých látek nevyvalily. Naopak: po dotočení rozpracovaných předpřevratových projektů v roce 1990 a po do-

končení prvních pokusů o reflexi nové společenské situace v roce 1991 došlo tváří v tvář proměňujícímu se ekonomickému prostředí a společenským náladám nakonec k paradoxnímu deficitu nikoli ve financích, nýbrž v nápadu, myšlence, dobrém scenáristickém řemesle. Potřeba obživy některé od psaní pro film zčásti nebo úplně vyhnala, spěch soukromých produkcí nutí jiné pracovat nekvalitně, přitahuje k filmu autory bez osobitosti, invence, ale také bez skrupulí. Jako omyl pochopili záhy alespoň někteří i ono osvobození scenáristů zpod „jha“ dramaturgů: schází teď totiž odstup, „druhé oči“ ve fázi, kdy by mohl být ještě čas na opravdu strukturní změny látky, nikoli na pouhé kosmetické úpravy přímo na place, které často vedou k ještě horším výsledkům.

Jestliže se za této situace filmaři přesvědčili, že zvládnout i zdánlivě samozřejmě se nabízející náměty z rušné současnosti nemusí vůbec vést k úspěchu,⁴² snadno pochopíme dosti zřetelný tah k alespoň relativním jistotám, jaké skýtá literární (popř. divadelní) předloha. A to nejen pokud jde o její vlastní kvalitu či ohlas u publika, ale také pokud jde o její nepřímocáré, nekonjunkturální vztažení k přítomnosti, o její duchovní a emocionální potence pro současnost a v neposlední řadě i pokud jde o technické a finanční možnosti její zfilmovatelnosti. Patrný je tento trend zvláště u produkčních aktivit České televize, která se také ústy svých představitelů veřejně hlásí k tvorbě nekomerční, neměřitelné jen diváckou návštěvností a finančním profitem, ale i jejími nadčasovými hodnotami a prostorem, poskytnutým svobodné kreativě tvůrců.⁴³

Tato svoboda má ovšem i své mantinely, dané finančním rozpočtem televize, pravidly hospodaření s penězi daňových poplatníků⁴⁴ a nakonec i poetikou televizního média, pro něž je výsledný artefakt také – a někdy výhradně – určen. Polákovy dva dětské filmy konečně ukazují zřetelně, že součástí televizní výroby naší i cizí je i pouhá konfekce, tu však myslím nelze dost dobře směšovat s projekty, o kterých se chci zmínit teď. Přesto právě nad nimi dává kritika ráda najevo svou povýšenost, pohrdlivě je srovnává se zahraničními velkoprodukcemi, ohrnuje nos nad jejich skromností či je rovnou popravuje údaji o tom, kolik stály a kolik na ně přišlo návštěvníků, aniž by si v nejmenším položila alespoň otázku, čím pokračují v tradicích české kinematografie, jak obohacují pocit naší lidské i národní identity, čím jsou třeba až pro budoucnost významné svým duchem, etikou, poetikou.

Tak za „neskloubenou, unavenou a prázdnou podívanou“⁴⁵ byl rovnou označen snímek Jaromila Jireše (nar. 1935) *Helimadoe* (Česká televize / KF a. s., 1993, premiéra 8. 4. 1993). Prý „jako by tvůrci ani neměli představu o tom, na koho se obracejí a proč se na něj obracejí. Jako by ten film točili lidé, kteří nemají co říci a dělají film jen z mechanické setrvačnosti.“⁴⁶ A nedosti na tom: ve stejném časopise byl pak film rovnou pasován na „největší filmový propadák“ roku 1993 – spolu se snímkem *Jedna kočka*

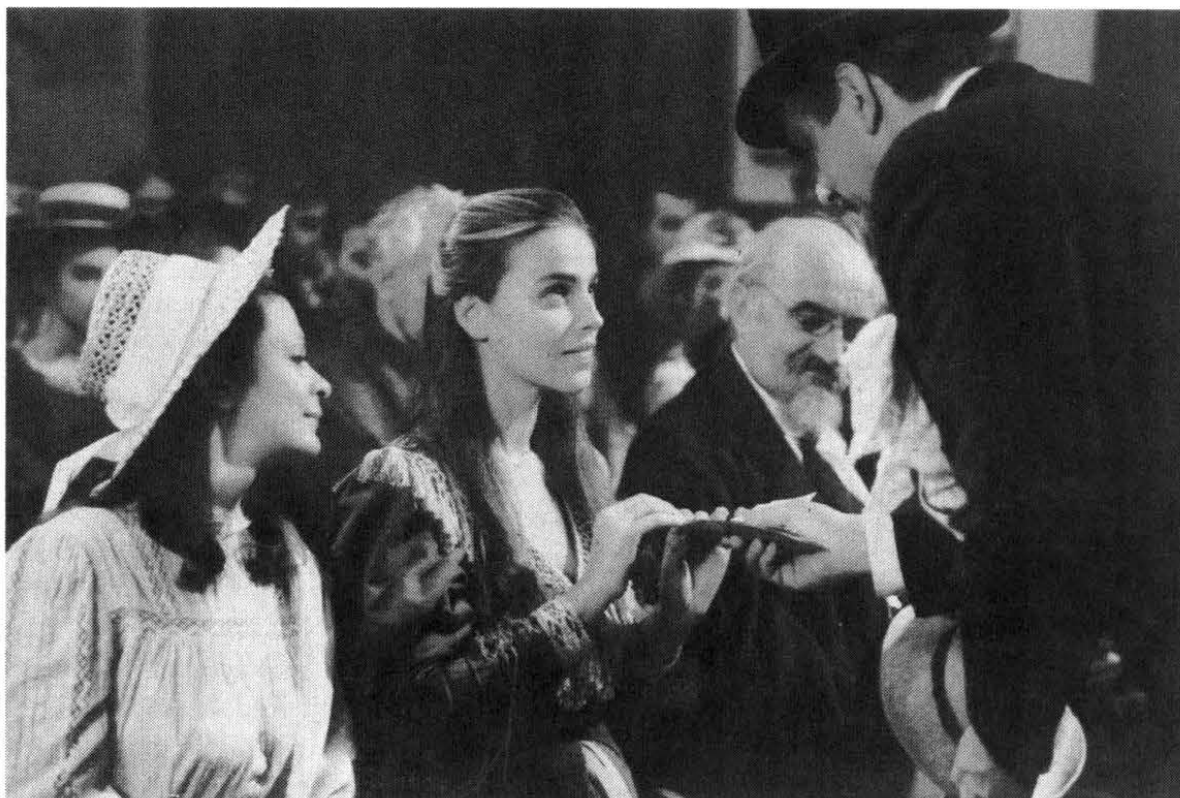
42) Srov. např. názor Věry Chytilové cit. v pozn. 34.

43) Čestmír Kopecký při besedě uv. v pozn. 19.

44) Srov. o tom generální ředitel České televize Ivo Mathé v rozhovoru Pavla Káchy *Nezávislost je vzácná věc. Ivo Mathé o televizi, zvláště pak té veřejnoprávní*, „Lidové noviny“ 7, 23. 4. 1994, č. 95, příloha „Nedělní Lidové noviny“, s. 1 a 3, cit. místo s. 3.

45) Andrej Halada, *Prázdná, nic než prázdná*. „Mladý svět“ 3, č. 16 (16. – 22. 4.), s. 60.

46) Tamtéž.



Helimadoc (1993, Jaromil Jireš)

Ústřední scéna kouzelnické seance. Dora (Lucie Zedníčková) propadá osobní magii Adalberta Baldy (Jiří Bartoška), zvědavě přihlíží sestra Marie (Ljuba Krbová), skeptický otec, doktor Hanzlík (Josef Somr).

Foto KF a. s.

za druhou a *Kanárská spojka*!⁴⁷ Možná by se to dalo přejít jako tristní omyl kritika a legrační silvestrovskou hříčku, není ale právě tohle příznačný způsob, jakým se dnes u nás o filmu píše? Podle stovky odborníků v anketě Český lev byl Jirešův film sice spolu s *Krvavým románem* a *Šakalími léty* dokonce jedním z uchazečů o prvenství, Václav Šašek dostal cenu za nejlepší scénář, v očích široké veřejnosti, sytící se dnes převážně právě jen tiskem, zůstane však *Helimadoc* propadákem možná už navždy... Přitom zdánlivá nečasovost příběhu podle stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka (1896 – 1943) z roku 1940 i Jirešovo neokázalé obrazové ztvárnění skrývají právě dnes živé otázky rozporu mezi tím, co člověk chce a může, mezi svobodou chaosu a tíživostí řádu i naopak, mezi tíživostí chaosu a svobodou řádu.⁴⁸ Nerozpoznat takové zásadní zdroje tvůrčího aktu, poměřovat jej necitlivě jen tím, co právě „letí“, znamená v kri-

47) Petr Bušta, Richard Crha, Andrej Halada, Jan Kašpar, Milan Kruml, *Česká nej '93*. „Mladý svět“ 35, 1993, č. 1 (31. 12.), s. 26 – 31, cit. místo s. 27. Osobní „verdict“ autorů je v tomto případě podepřen návštěvností filmů od jejich premiéry: *Helimadoc*: 35 000, *Jedna kočka za druhou*: 40 000, *Kanárská spojka*: 100 000.

48) Důkladný, byť kritický rozbor filmu ve vztahu k předloze podala Marie Mravcová, *Helimadoc aneb Havlíček opět nepochopený*, „Film a doba“ 39, 1993, č. 2, s. 101 – 105. Tvrdí-li se tu např., že filmu chybí „čas a prostor“ a současně se to hned vysvětluje tím, že „na barvitější oživení minulosti by asi v současné době chyběly peníze“ (s. 104), ocitáme se rázem také uprostřed problému, co možná na jedné straně chce a na druhé straně reálně může i filmový tvůrce.

tické publicistice zasévat mezi filmové diváky apriorní intoleranci, utvrzovat je v přehlíživosti vůči domácí tvorbě a jí samé kopat do budoucna vlastně hrob.

Zkrátka ať chceme nebo nechceme, zejména od té chvíle, co v Čechách zahájila vedle televize veřejnoprávní vysílání i televize privátní, bude to ona, jejímž prostřednictvím bude divák nejen stále více filmů „konzumovat“, ale která (i když u nás asi zatím především ta veřejnoprávní) jich bude zřejmě také stále více vyrábět. Půjde o to, podpořit ji v jejích nekomerčních snahách, rozumět jejím možnostem, přitom ale hlídat, aby i „její“ film opravdu zůstal filmem a nestal se ateliérovou inscenací. Tu bohužel místy trochu připomínají *Andělské oči* (Česká televize, 1993, premiéra 20. 1. 1994), další hrabalovská adaptace (zejména podle povídky *Bambini di Praga* 1947, ze souboru *Pábitelé* vydaného poprvé v roce 1964), dílo scenáristy Václava Nýlta a režiséra Dušana Kleina. Jako na televizní inscenaci se ovšem na látce také původně, a to už od roku 1987, pracovalo, a tak není divu, že i když se ji nakonec alespoň zčásti podařilo přenést do exteriérů, určitý přídech ateliérovosti na ní ulpěl. Ještě více ji však poznamenal Kleinův inscenační styl. Jiří Menzel našel si zejména v osmdesátých letech ke Hrabalovi klíč ve svérázné poetizaci, Klein se teď však znovu vrátil ke starší vrstvě Hrabalovy tvorby, kterou se inspirovala už nastupující nová vlna ve filmech *Perličky na dně* (1965, r. Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš), *Fádní odpoledne* (1964, r. Ivan Passer) a *Sběrné surovosti* (1965, r. Juraj Herz). Surovost jejího pojetí ztratila by dnes ovšem asi svůj smysl: sám Hrabal je někdo docela jiný, zmíněná povídka nemá už pro současnost onen jinotajný smysl posledních, až surreálných zášlehů svobody před nadcházejícím „Únorem“, a také Klein je svým založením spíše realistický rozehrávač herecké akce, se sklonem k neubližujícímu vtipu, než krutý inscenátor naturalistických hrabalovských výjevů a dialogů. Dobře je to vidět na srovnání s *Domem radosti*, Schormovou povídkou z *Perliček na dně*, která se inspirovala částí stejné prózy, jako *Andělské oči*: Klein staví především na hvězdném obsazení (Josef Abrhám, Viktor Preiss, Pavel Zedníček), opět včetně svého hlavního „básnického“ představitele Pavla Kříže, rozehrává plynule humorné situace a snaží se především nad příběhem sklenout přívětivou atmosféru pohody a dobré nálady, v níž by asi jakékoli existenciální tóny opravdu zněly falešně. Hrabal *Pábitelů* to není, nicméně přes veškeré limity jsou *Andělské oči* snímkem alespoň slušného řemesla, i přesvědčení, že život nemusí být jen nuda a tíže, nýbrž také opojná hra.

A přibližně totéž dalo by se říci i o dalším snímku z téže líhně, *Saturninovi* (Česká televize, 1994, premiéra 13. 4. 1994) Jiřího Věřčáka (nar. 1947). Scénář podle stejnojmenného románu Zdeňka Jirotky z roku 1942 napsala s režisérem Magdalena Wagneřová a už to byl nepochybně úkol téměř nadlidský. Na rozdíl od dialogizovaných výjevů hrabalovských je totiž celý Jirotkův román suše komentovaným vyprávěním hlavní postavy, nadto próza nemá vlastně žádnou dramatictější dějovou linku a ještě navíc je proložena několika vedlejšími vyprávěními a literárními parodiemi, z jejichž stylu ostatně zčásti těží i linie vypravěče. Přitom dosavadních třináct vydání románu činí z něj mezi čtenáři takřka kultovní humoristickou prózu, a to i přesto, že jinak je Jirotka autorem pouhých tří nevýznamných knih a v sedmdesátých a osmdesátých letech prakticky nepublikoval. Pro devadesátiminutový film (natáčela se také televizní seriálová verze: čtyři díly po čtyřiceti minutách) bylo nutné zejména vložené příběhy a parodie vypustit – zůstala jediná v závěru a právě ona dokazuje, jak to bylo dobře. Příběhy mladého pána (až ve filmu dostal jméno Jiří Oulický a ztělesnil jej Ondřej



Saturnin (1994, Jiří Věřčák).

Roli vypravěče, až ve scénáři pojmenovaného Jiří Oulický, dostal Ondřej Havelka, jehož image z Originálního pražského synkopického orchestru posílila celkové retroladění snímku.

Foto Zdeněk lhoták – Heureka Production PF

Havelka) a jeho oddaně rafinovaného sluhy Saturnina (skvěle vybraný i hrající Oldřich Vízner) samy o sobě mnoho materiálu k akci neskýtaly, bylo nutné spíše hledat ekvivalent distinguovaného vypravěčova odstupu. Věřčák jej našel v retroatmosféře starých zlatých časů první republiky, ve změkčené kameře Josefa Špeldy a v dixielandových melodiích, což vše dodává snímku značně idylizující tón. Nezapomeňme však, že ten v nemalé míře obsahuje zejména ve vztahu vypravěče a Barbary (Lucie Zedníčková) už sama předloha, oscilující tak mezi svým vlastním sentimentem a jeho humornou perziflází. I filmový Saturnin jeví se tak jako dílo, které sice nebude aspirovat na mimořádný ohlas, které jistě vyvolá i diskuse o míře kongeniálnosti s předlohou, které je však v dnešních našich kinematografických podmínkách právě ještě oním přijatelným kompromisem.

Škoda, že do kin nepřišel film Karla Kachyni *Kráva* (Česká televize, 1993, premiéra v ČT 28. 10. 1993) – kde se v nich totiž objevil na festivalech (Štrasburk, Finále Plzeň '94), tam sklízel ceny. Přitom je to snímek jdoucí takřka proti všem pravidlům současné filmové tvorby, počínaje archaickým námětem podle filmové synopse Jana Procházky z roku 1970 (který se zase inspiroval až u povídky Jindřicha Šimona Baara), přes scénář, který napsal Kachyňa s Karlem Čabrádkem a v němž je proti klipovému vnímání skutečnosti postaven rudimentární rytmus střidy dnů a ročních



Anjel milosrdenstva (1993, Miloslav Luther).

Primitivní a krutý vojín Fero (Peter Šimun) je součástí stylizace mrazivého a nehostinného světa týlového lazaretu, v němž se vinu svého zemřelého manžela snaží odčinit důstojnická vdova Anežka Brunová (Ingrid Timková).

Foto Vlado Vavrek

období, až po inscenační ztvárnění, nahrazující slovo takřka úplně osudovou řecí fascinujících filmových obrazů. Čím je toto „dobrodružství nejobyčejnějšího života“, jak je autoři označili v podtitulu, vzdálenější hektičnosti, nervnosti a vyspekulovanosti naší doby (film se odehrává na horské samotě někdy na počátku tohoto století), tím zásadněji klade otázku po naší sounáležitosti s přirozeným řádem bytí a po naší lidské identitě.

V tom je *Krávě* alespoň tematicky podoben také *Anjel milosrdenstva* (Ars Media / STV / Česká televize, 1993, premiéra 22. 2. 1994), koprodukční slovensko-český snímek, který na motivy novely Vladimíra Körnera *Anděl milosrdenství* (1988) natočil Miloslav Luther (nar. 1945). Už ve scénáři, který napsali Körner a Luther spolu s Marianem Puobišem, došlo sice k jistým významovým redukcím filozofického podtextu prózy a také konečná filmová podoba ještě spíše zdůraznila intimní polohu příběhu vdovy po rakouském oficírovi a haličského zajatce, i v této podobě komorního dramatu si však epizoda z první světové války uchovala svou sílu mravního apelu. Ani obrazově se přitom Luther nesmíruje s prostředností: zimní exteriéry, ve kterých se natáčelo, mají v podání kamery Vladimíra Holloše nespornou výtvarnou krásu a umocňují působivě pocit ztracenectví hlavních postav. Snad jen ve vyústění ústřední love story podlehli autoři až příliš snaze o expresivitu a přexponováním jeho

drásavosti nejen překročili záměrně tlumený tón vyprávění, ale také poněkud zamlžili původní směřování předlohy k myšlence, že člověk musí žít v pravdě a nést odpovědnost za sebe i své bližní, třeba i za cenu vlastního sebezničení.

5. „Hlavalamy pro kritiky“

Za hlavalam pro kritiky jsem sám označil celovečerní hraný debut Petra Kotka (nar. 1963) *Záhada hlavalamu* (AB Barrandov. Koproducenti: MK ČR / Lucernafilm / Petr Kotek. 1993, premiéra 13. 5. 1993), natočený podle stejnojmenného románu Jaroslava Foglara z roku 1941.⁴⁹ Teď pod stejný titul ek zahrnuji i několik snímků dalších, vzniklých jako ty předchozí adaptací z literární předlohy, nikoli však už v televizní produkci, nýbrž v produkci soukromých filmových firem. Proč si nad nimi můžeme lámat hlavu, ukáže se snad u každého zvlášť, dopředu jen souhrnně upozorňuji na to, co vysvitne i z letmého srovnání s filmy televizními: že ty možná při povrchním náhledu působí unaveně, ve skutečnosti však mají k opravdovým propadákům dost daleko, zatímco teprve tady se občas dostaneme na stopu dalšímu šuntu, ať půjde o výběr předlohy, rutinérskou práci a šetření za každou cenu, či naopak o přemršťenou bombastičnost a efekt bez hlubšího smyslu. *Záhadu hlavalamu* zachraňuje před těmito nížinami až dojemná oddanost zvolené předloze a jejímu autorovi (ostatně o něm Kotek natočil dokonce dva dokumentární filmy pod stejným názvem *Cesty za modrým světlem* – jeden ještě za studií na FAMU v roce 1985, druhý v roce 1992). Až příliš pietní přístup scenáristický (scénář napsal Kotek spolu s Ivanem Arsenjevem) a režijní je ovšem současně filmu i na závalu: obraz (kamera Miro Gábor) i hudba (Petr Malásek) zdařile sugerují tajemnou atmosféru dějiště románu, nepřestylizované dialogy znějí však z úst zejména představitelů ústřední pětky Rychlých šípů toporně a víc amatérsky než archaicky, jak bylo asi režisérovým přáním. Vedení herců se vůbec ukázalo jako jeho slabina, i když se tu najdou výkony i velmi dobré (např. Michal Škrabal jako Jan Tleskač ve výborných černobílých retrospektivních sekvencích). Výsledek je tedy vlastně opačný než u devítidílného seriálu Hynka Bočana *Záhada hlavalamu* z roku 1969: tam působili herci i dialogy celkem přirozeně, vadila však zase zjevná kaširovanost ateliérového prostředí. Petr Kotek se po uvedení filmu neubráníl zjevné skepsi,⁵⁰ plynoucí nejen z poznání, do jak zatím zpragmatičtělého světa svou vizi klukovského přátelství a života fair play po dvou letech stvořil, ale asi také z toho, jak ji tento svět přijal: bez zájmu, bez uvědomění si aspoň základních významových souvislostí projektu,⁵¹ který už jen onou zvláštní pozicí Foglarovou v české

49) Jan Lukeš, *Hlavalam pro kritiky*. „Kino revue“ 3, 25. 6. 1993, č. 14, s. 4 – 5. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 257 – 259.)

50) Magdalena Bičíková – Jan Foll, *Doba úletů a iluzí je za námi. Režisér nemusí být autoritativní a sebevědomý, tvrdí Petr Kotek*. „Lidové noviny“ 6, 26. 8. 1993, č. 197, příloha „Národní 9“, č. 34, s. 1 a 4.

51) Světlou výjimku činí porozumivá recenze Aleny Prokopové, *Záhada hlavalamu*, „Film a doba“ 39, 1993, č. 2, s. 105 – 107.

dětské literatuře kladl na adaptátory jeho knihy zcela specifické a zároveň mnohdy zcela protichůdné nároky.⁵²

Kotkův zaujatý přístup vysvitne zvláště nápadně v porovnání s rutinou, s jakou se František Filip (nar. 1930) zhostil úkolu zfilmovat divadelní hru Jiřího Hubače *Dům na nebesích* (1980). Jeho snímek *Jedna kočka za druhou* (Rudolf Mos, 1993, premiéra 1. 8. 1993) se sice může pyšnit „rekordním“ počtem pouhých sedmnácti dnů natáčení, ale ani vpravdě lidová popularita představitelky hlavní role, Jiřiny Bohdalové, na zájem diváků,⁵³ natož ocenění kritiky nestačila. Zarážející je už samotný výběr předlohy: svého času sklízela sice Hubačova hra v Divadle na Vinohradech právě s Bohdalovou nemalé úspěchy, opominout však nelze tehdejší ještě „předpřestavbovou“ dobu, v níž opravdu mohl být příběh ušlápnuté bufetářky Kláry vnímán jako jakýsi vzdorný apel na zachování lidské důstojnosti. Dnes ovšem zejména motiv jejího vztahu k bývalé paní její matky a stále ještě rozmazlené paní domácí (Jiřina Jirásková) působí zvětrale a nepříjemně konformně,⁵⁴ třebaže film, spíše ovšem jen vnějškově, usiluje i o jakousi společensko-kritickou notu. Filip text hry do svého scénáře více méně pouze zkrátil, prakticky zachoval jeho divadelní jednotu místa, času i děje, a aniž by si lámal hlavu s problémem přenosu divadelní fikce na plátno, natočil jej v několika kulisách jako televizní inscenaci, jejíž „filmovost“ má imitovat pohyblivá ruční kamera Antonína Holuba a pár exteriérových dotáček. Kam se poděl účinek aspoň takové Hubačovy a Filipovy televizní spolupráce, jako byly inscenace Ikarův pád (1976) a Tažní ptáci (1984), či profesionalita řady Filipových televizních seriálů? Zůstal jen mechanický sled přepjatých výstupů, nezvládnuté psychologické přechody v jednání postav a dialogy na hranici směšnosti, to všechno ve filmu, který hledačství jako by předem zaměnil za rutinu, maximální účelovost a přiznanou uměleckou chudobu.

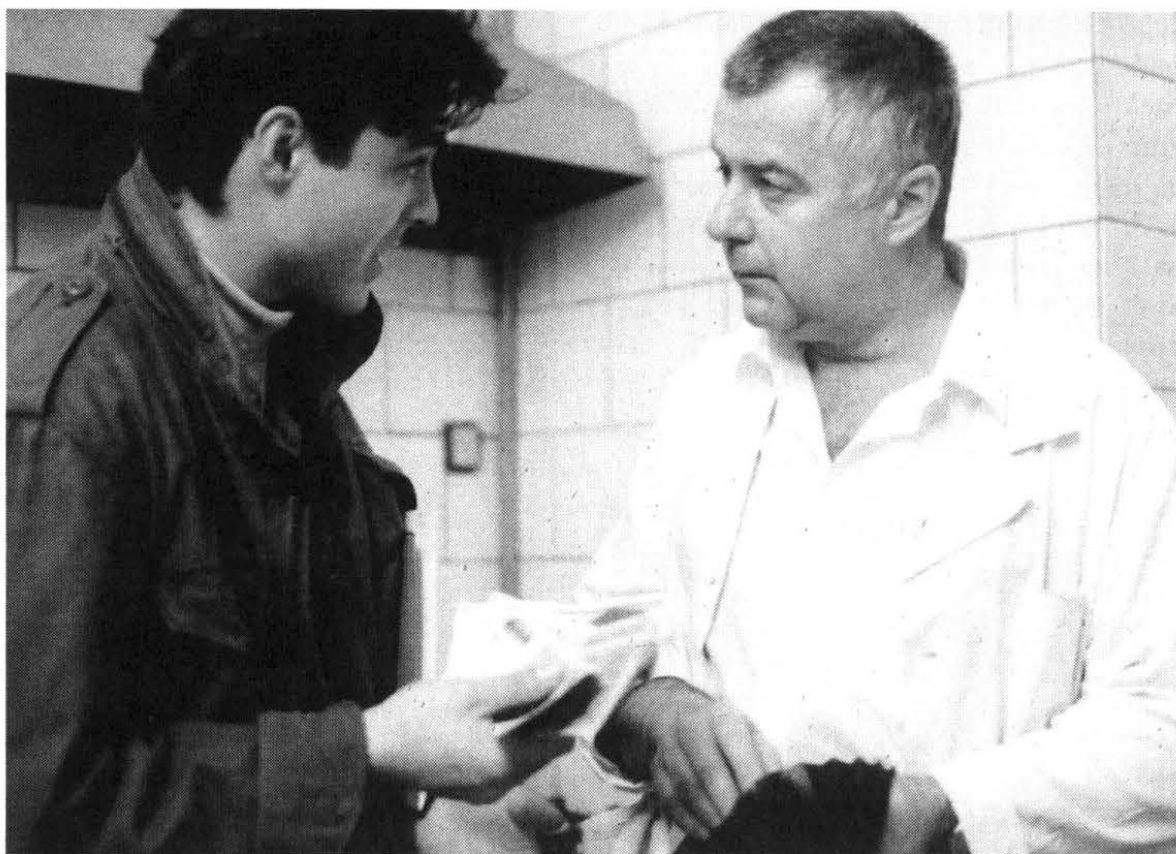
Žel, ani tak zřejmý debakl kasovní a především umělecký Rudolfa Mose od jeho filmového mecenášství neodradil, a tak po *Jedné kočce za druhou* dostavil se *Vekslák* (Rudolf Mos. Spoluproducenti: KF a. s., Centrum českého videa, Jan Beluský. 1994, premiéra 14. 4. 1994). Hubače a jeho hru o vztazích v jedné rodině nahradil pružný publicista a scenárista Pavel Frýbort se svým stejnojmenným, zdánlivě odvážným románem z roku 1988, Filipa zase Jan Prokop (nar. 1953), kterého jsme zatím znali jen jako režiséra jedné z povídek předlistopadového propadáku *Přátelé bermudského trojúhelníku* (1987). Nevadí, že ve Frýbortově próze byl záhy po vydání rozpoznán typický brak,⁵⁵ ani to, že samotnou „profesi“, která jí dala název, zlikvidovaly probíhající ekonomické změny. Rozhodující pro volbu látky zřejmě bylo, že i za současného rozmachu bulvárního čtiva se Frýbortův román neztratil a že dokonce autor napsal jeho pokračování, takže už při přípravě filmové „jedničky“ *Veksláka* myslelo

52) Ostatně stačí si srovnat Kotkův film s tristním výsledkem, k jakému dospěli Jaroslav Papoušek a Vlastimil Venclík svým televizním seriálem *Pomalé šípy* (1994) – a to se Foglarovými knihami a kreslenými seriály o Rychlých šípech pro výslovný zákaz autorův k vlastní důchodcovské parafrázi jenom vzdáleně inspirovali...

53) Srov. pozn. 47.

54) Kuriózní je veletoč, jaký Jiří Hubač s podobnou postavou, dokonce šlechtičnou vypuzenou komunisty (sehrála ji rovněž Jiřina Jirásková), provedl ve svém televizním filmu *Zámek v Čechách* (1993): tam to náhle není superiorní a zhýčkaná „paní“, nýbrž moudrá stará dáma, pro kterou se její bývalé služebnictvo může přetrhnout a která dá na frak i přímočarým komunistickým funkcionářům. Časy se mění...

55) Srov.: Jan Lukeš, *Dvě stě tisíc Veksláků*. „Svobodné slovo“ 45, 13. 6. 1989, č. 137, s. 5



Vekslák (1994; Jan Prokop).

*Hospoda a řeznictví jako hlavní dějiště cesty nahoru:
s hrstí peněz Martin Zounar v titulní roli, s číšnickou harmonikou Ladislav Potměšil,
oblíbený představitel maloměstských hamounů a směšných taťků.*

Foto Planfilm

se i na „dvojku“. Prokop spolu s Frýbortem „očesali“ do scénáře už tak účelový text na holou kostru, přidali pár motivů, které udělaly příběh ještě umělejší a bezděčně fraškovitějším, a co zůstalo, natočil Prokop s primitivní doslovností, bez humoru, bez napětí, bez jakéhokoli přesahu individuálního či společenského, a také zcela bez inscenační invence. *Bony a klid*, film na stejné téma a s obdobným příběhovým půdorysem (vlastně charakterní hrdina, který chce „jen žít“, se stane obětí neblahých okolností), mohl být před sedmi léty pokládán proti této slátanině za veledílo, jediné, v čem Prokop Olmera předčí, je výrazný posun k vulgaritě a trapnosti.⁵⁶ Místo toho tedy, co bychom mohli s uspokojením kvitovat, že nezájem státu o podporu kinematografie je kompenzován soukromou investicí, musíme v případě producerského působení Rudolfa Mose zatím konstatovat jen krajně nebezpečný průnik diletantismu, spojený nepochybně právě se snahou stlačit náklady na nejnižší míru, minimalizovat tak ztráty a co nejrychleji dostat zpět alespoň vložený peněz. Pokud budou ovšem mít takové

56) Při besedě cit. v pozn. 19, která se dotkla také světovosti českého filmu, označil Theodor Pištěk za nesmyslnou představu, že uděláme díru do světa akčním filmem nebo muzikálem. „Budeme vždycky legrační“, řekl, „když jediné Vetchý se může svléknout do půl pasu.“ Martin Zounar v hlavní roli *Veksláka* význam této zdánlivě okrajové poznámky plně potvrzuje.

filmy návštěvnost jako *Jedna kočka za druhou*, nebude jejich umělecká ubohost kompenzována ani těmi penězi...

A teď případ přesně opačný – alespoň co do výpravnosti: pohádka *Nesmrtelná teta* (Bonton / Agrobanka / Česká pojišťovna / Česká televize / Visual Connection / Rencar / GMS, 1993, premiéra 25. 11. 1993), která se oproti Mosovým přibližně deseti milionům na *Veksláka* vyšplhala na náklady až čtyřikrát vyšší. Bonton jako hlavní producent hledal od úspěchu *Tankového praporu*⁵⁷ látku na projekt stejně komerčně zaměřený, neváhal na něj sehnat a vynaložit extrémně vysoké finance, nechtěl však soutěžit s nedostižnými žánry západního filmu. Volba proto překvapivě, ale i logicky padla na pohádku, s přiznanou snahou pustit se dokonce do soutěže s českou pohádkou všech dob, *Pyšnou princeznou* (1952) Bořivoje Zemana, a uplatnit se s výsledným produktem i v zahraničí. Jenže bludným kořenem se zase ukázal scénář: nakonec jej na motivy pohádky Karla Jaromíra Erbena Rozum a Štěstí napsal režisér filmu Zdeněk Zelenka (nar. 1954), ale ve snaze učinit příběh dějově přitažlivým pro děti i myšlenkově jinotajným pro rodiče, zahltl jej příliš mnoha motivy – a také nelogičnostmi – které pak filmu ubírají na klasické pohádkové uměřenosti a rozbíjejí jeho vyznění. Ani po inscenační stránce nevyznívá ale *Nesmrtelná teta* jednotně: sekvence žánrově realistické, byť se standardními hereckými výkony, se nespojují zcela ústrojně se Zelenkovou snahou o obrazovou metaforiku, množství kouzel vytvořených pomocí počítačových triků působí uměle a neobjevně. Nalézt se také nepodařilo herecky přesvědčivé představitele ústřední dvojice, vesnického prostáčka Matěje (Filip Blažek) a královské dcery Pavlinky (Barbora Bobulová) – jejich výkony zůstávají daleko zejména za Jiřinou Bohdalovou v několikeré podobě role Závisti (obdržela za ni také Českého lva za nejlepší ženský herecký výkon) i dalších osvědčených herců. Jako celek zůstal tak pozadu i celý tento dobře míněný projekt, hlásící se otevřeně k dnes už zapomenuté havlovské devize roku 1989 o tom, že „pravda a láska zvítězí nad lží a nenávistí“ – a to nejen za *Pyšnou princeznou*, ale třeba i za Troškovou a Steigerwaldovou pohádkou *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987).

Zbývají *Šakalí léta* (NOVA – Nezávislá televizní společnost / Polytechna / Space Films, 1993, premiéra 9. 12. 1993), film v Českém lvu vyhlášený jako vůbec nejlepší za rok 1993 (stejně hlasovali i čtenáři časopisu Cinema), kromě toho však oceněný i v dalších kategoriích: za režii Jana Hřebejka (nar. 1967), za nejlepší mužský herecký výkon Josefa Abrháma, za hudbu Ivana Hlase. Charakteristické je, že ač tolikrát nejlepší, cenu za scénář *Šakalí léta* nedostala. Východiskem k němu byla totiž už tak dost fragmentární stejnojmenná povídka Petra Šabacha z jeho knihy *Jak potopit Austrálii* (1986), kterou Hřebejk námětově zpracovával nejprve s Hlasem a Petrem Jarchovským a pak do scénáře rozepsal s Jarchovským. Jenže i scénář, místo aby dodal jednotlivým motivům pevnější dějovou páteř, v této fragmentarizaci pokračuje, což lze nepochybně chápat jako odraz dobového životního pocitu dnešní mladé a mladší generace, asi i jako výraz určité autorské poetiky,⁵⁸ obávám se však, že v nemalé míře také jisté

57) Srov. o tom výše v pozn. 8. Výrobní náklady *Tankového praporu* činily kolem 15 milionů Kčs, při uvedení *Nesmrtelné tety* převyšovala jeho návštěvnost už 2,5 milionu diváků.

58) Podobnou koláží je i film Ondřeje Trojana *Pějme píseň dohola* (1990), k němuž scénář napsali rovněž Hřebejk s Jarchovským.



Šakalí léta (1993, Jan Hřebejk).

Sylva Tománková, obsazená do hlavní ženské role konkursem, předvedla při svém debutu kromě bezelstného úsměvu i výrazné pohybové nadání, stejně jako Martin Dejdar v úloze trochu tajemného příchozího do rodiny jejího otce a dejuické rokenrolové legendy zvané Bejby.

Foto Ivan Malý

ležérnosti, nectící dostatečně pravidla řemesla a žánru.⁵⁹ Kupodivu však i z tohoto „chatrného příběhu“⁶⁰ vznikl film, který alespoň svou emocionální atmosférou rozhodně bezzubý není. Hřebejkovu a Jarchovského generaci neváže nic nutkavého ani k létům padesátým, ani k létům šedesátým, mohli si proto do příběhu, který se odehrává právě na jejich rozhraní, vložit bez komplexů spoustu ahistorismů, aniž by to soudnému a poučenému divákovi muselo zrovna vadit. Ten sice ví, že to tak v reálu

59) Podobné rysy jako *Šakalí léta*, jejichž scénář obhajoval Petr Jarchovský jako svou praktickou absolventskou práci na FAMU, nese i jeho teoretická diplomová práce *Pokus o portrét začínajícího filmového režiséra* [Igor Chaun], Filmová a televizní fakulta AMU – katedra scenáristiky a dramaturgie, 1992. I v ní, stejně jako v dílech řady jiných mladých českých postmodernistů se záměrný žánrový synkretismus často nerozeznatelně snoubí s nepřiznaným diletantismem. Dnes je Jarchovský asistentem na katedře scenáristiky FAMU a sám už o svých následovnicích v jejích lavicích soudí: „Kdyby bylo po mém, nejmíň dva roky bych nikoho nepřijal. Chybí hlubší znalosti a elementární zájem.“ – Richard U nruh – Tomáš Baldýnský, *Po slavnosti a hostech*. „Reflex“ 5, 21. 3. 1994, č. 13, s. 30 – 35, cit. místo 31. V téže reportáži o letargické atmosféře na současné FAMU říká Jiří Menzel, bývalý vedoucí katedry režie, kterého z FAMU v roce 1992 vypudila stávka studentů: „Dnešní film existuje jen díky lidem, kteří získali zkušenost v minulé době. Dělat film, to znamená sloužit. Tím studenti současné FAMU pohrdají. Nechtějí dělat film pro lidi. Studentům dnešní FAMU chybí určitá disciplína. Musí se naučit dodržovat termíny a přestat zbytečně utrácet peníze. Natočí nepovedené cvičení, a hned ho vydávají za alternativní umění.“ (s. 34)

60) Josef Chuchma, *Bezzubá Šakalí léta*. „Respekt“ 4, 1993, č. 47 (22. – 28. 11.), s. 15.

nebylo, dá se ale zřejmě rád strhnout energickou vizí o tom, že by to tak třeba bývalo být mohlo. Tuto rovinu *Šakalích let* reprezentují zejména muzikálová hudební, zpěvní a taneční čísla: Hlas napsal hudbu, která je pozoruhodným sloučením dobových rokenrolových inspirací se současným rockem, také jeho texty se dobře strefily do polohy věčné pubertální revolty a i choreografie Josefa Prouzy je nesena podobnou originalitou syntézy dobového se současným. Právě tyto dynamické, strhující sekvence nemají však dostatečnou oporu ve vlastním ději, který místy ztrácí rytmus a rozpadá se do nestylizovaných žánrově realistických epizod. V nich sice skutečně zaujme výkon Josefa Abrháma v roli „příslušníka“, který se pomalu vyvazuje ze služebného myšlení, na výraznější vyostření dramatické linky příběhu však ani to nestačí. *Šakalí léta* trpí tak nejvíce žánrovou víceznačností: přestože zřetelně odkazují na svou poučenost u Rychmanových *Starců na chmelu* (1964) či Formanových *Vlasů* (1979), jejich prolnutí story, hudby a tance nedosahují. Z hlediska klasických dramatických nároků to můžeme považovat za nedostatek, nad spontánními reakcemi zejména nejmladšího publika na film si však musíme alespoň položit otázku, nevychází-li tato metoda útržkovitého, souřadného, klipového řazení jednotlivých dějových fragmentů vlastně vstříc proměňujícímu se vnímání dnešního člověka vůbec.

6. „Pseudomělecké experimenty“

Šakalí léta si, zdá se, získala nejen mladé diváky, ale (až na jednu popravu už takřka čtrnáct dní před premiérou⁶¹⁾ i nemalou část kritiky, a opět nejen té mladé.⁶² Dokonce se pro některé, přes veškeré výhrady, stala jakýmsi vyvažujícím středem dnešní české produkce, jejíž jeden pól tvoří prý „komunální komedie typu *Trhala fialky dynamitem*“ a druhý „ambiciózní pseudomělecké experimenty à la *Don Gio*“.⁶³ Logika předchozích úvah tomu chce, že právě tento film spolu s *Krvavým románem*, *Žiletkami* a *Akumulátorem 1* vyčleňuji nakonec z celé české filmové produkce probíraného období jako skupinu filmů hodných zvláštní pozornosti. Přitom první dva bylo možné zařadit k předchozím filmovým adaptacím divadelních a literárních děl, s odlišnou poetikou podle jejich převažujícího televizního či filmového vzniku, a druhé dva zase ke snímkům usilujícím o uchopení tématu současnosti, u *Žiletek* ještě s převažujícími reminiscencemi na předlistopadové doby, u *Akumulátora 1* spíše na budoucnost, se sebeironickým odkazem k supermanům světových i domácích „dvojek“. Přesto se mi zdá, že každý z nich nese v sobě ještě něco navíc: důkladnější a jasnější myšlenku, rozhodnější konstruktérské úsilí, větší dávku výtvarné imaginace, snahu ukázat svět v jeho složitosti, přitom však neudělat z filmu jenom jeho zrcadlo, nýbrž jím samým stvořit novou, svéprávnou realitu.

V *Kanárské spojce*, kterou jsem své úvahy začal, dostalo se filmu *Don Gio* (Česká tele-

61) Tamtéž.

62) Srov. např. Luboš Ptáček, *Šakalí léta*, „Program“ 3, 6. – 12. 1. 1994, s. 9: „Místo psané recenze *Šakalích let* by bylo lepší zazpívat a zatancovat. (...) Ze *Šakalích let* cítím nejenom generační spřízněnost, je to směs filmařského umu, trochy furiantství a nezbytné drzosti, která je potřebná stejně jako odvaha.“ Zčásti stejně vyznívá na téže stránce i rozhovor Ondřeje Zacha s Janem Hřebejkem *Bejby je jako marťan*.

63) Mirka Spáčilová, *Šakalí písně v hotelu s rudou hvězdou. Nový český retro-muzikál aneb West Side Story z Dejvic*. „Mladá fronta Dnes“ 4, 10. 12. 1993, č. 287, s. 11.



Don Gio (1992, Šimon a Michal Cabanovi).

Výtvarně pojatý výstup Svobody (Chantal Poullain) vedoucí rozkacený lid na barikády.

Foto archiv

vize / Filmové studio Barrandov / Česká pojišťovna, 1992, premiéra 5. 11. 1992) bratrů Šimona (nar. 1963) a Michala (nar. 1961) Cabanových místy monstrózní perzifláže, dokonce i díky tomu, že titulní roli v obou filmech ztělesnil týž Karel Roden. *Kanárské spojce* to k úspěchu nepomohlo, *Donu Gio* neublížilo: jenom se tak v podobě až fraškovitě zviditelnilo neporozumění, na které film narazil hned od počátku. Nejprve museli Cabanové čelit dotazům, zda chtěli točit jakéhosi „Antiamadea“, patrně proto, že si ve Formanově *Amadeovi* (1984) kdysi sami zahráli a že i *Don Gio* se mozartovským tématem inspiroje. „Takhle jsme vůbec neuvažovali,“ zněla odpověď,⁶⁴ a stejné bychom se nepochybně dočkali i na utilitární úvahy o vztahu jejich filmu k mozartovským oslavám v roce 1991, z nichž vzešel film Věry Chytilové *Mí Pražané mi rozumějí* (1991). Cabanové, a jmenovitě Šimon, který je autorem námětu, scénáře i scénografie filmu a který mu také na závěr vetkl své prohlášení „Tento film je výrazem mého zcela subjektivního názoru na věc.“, šli mnohem více dozadu, za pouhé rozehrání série etud „Mozart v Praze“: nejméně k juanovskému mýtu molièrovskému. A také mnohem více dopředu: nejen ke konfrontaci Prahy někdejších a dnešních kulis, ale k hektickému a nečekaně protikladnému popřevratovému životu v těchto kulisách. „Juanismus je pravým postmoderním mýtem,“ musí nakonec přiznat i ten, kdo Cabanům s despektem vyčítá, že jen „nasáli zmatek naší doby celým tělem a chtějí jej

64) Mirka Spáčilová, *Don Gio aneb civilizace. Premiéra českého filmu na téma Mozart* [rozhovor s bratry Cabanovými]. „Mladá fronta Dnes“ 3, 31. 10. 1992, č. 256, s. 11.

prostředkovat a prodávat“.⁶⁵ Jenže oni také srozumitelně konfrontují: jejich kluziště-aréna-divadlo, kde se celý film odehrává, je prostupujícím se světem naším i venkovním, časem minulosti, přítomnosti i budoucnosti, „zápasem dvou a více pravd“, z jehož propastného relativismu je přece východisko – dílo samo. Ono jen nezrcadlí, ale při vši sugesci nekorigovaného chaosu je propracovaným, fungujícím a obrazově (kamera Martin Duba) strhujícím organismem, iritujícím právě tím, jak nutí buď prudce souhlasit, nebo prudce odmítat. Autoři podrobili stejně výsměšné vivisekci nekorigovaný princip absolutní osobní svobody Dona Gio, jako mentorství Režisérovo (Ondřej Cutych) a co pak zbývá, nemusí být vakuum, nýbrž střed: kdyby skutečně vyznávali nihilismus, v jaký ústí ve filmu příběh inscenace Mozartovy opery Don Giovanni, nebyli by přece ani začali točit. Samozřejmě, toto *theatrum mundi*, jež nese s odstupem ještě zřetelnější rysy i současného profánního „divadla“ Čech, není podívanou pro davy: vyjadřuje se stylizovanou řečí obrazů a znaků, které vyžadují porozumění, jisté historické a filozofické zázemí, a už jenom tím vzdoruje bezprostřednímu ztotožnění díla s tím, co prezentuje. Na takových filmech měřítko návštěvnosti ztroskotávají: můžeme se s nimi kriticky vyrovnávat, polemizovat s nimi, očekávat však od nich plná kina je nesmysl.⁶⁶ To bychom mohli např. *O slavnosti a hostech* (1965) Jana Němce rovnou z dějin naší kinematografie odepsat: tenhle zásadní film české nové vlny vidělo totiž od premiéry v prosinci 1966 do jeho stažení v dubnu 1973 „pouhých“ 82 045 diváků...⁶⁷

Ostatně ne o mnoho jinak je tomu i s *Krvavým románem* (AB Barrandov. Koprodukce MK ČR / Česká televize / Filmexport / Mirofilm / Jaroslav Brabec, 1993, premiéra 6. 5. 1993) Jaroslava Brabce (nar. 1954), debutujícího tímto unikátním snímkem v roli režiséra. V Českém lvu dostal *Krvavý román* ocenění za nejlepší kameru a výtvarný počin (obojí Jaroslav Brabec) a také za střih (Jiří Brožek), už předtím zvítězil ve Finále Plzeň '93, v kinech se však příliš neohrál a AB Barrandov na něm prý prodělal čtrnáct milionů.⁶⁸ Asi jako u *Dona Gio* byla to ztráta plánovaná, zdá se ale, jako by jí byl pro leckoho *Krvavý román* alespoň dodatečně přece jenom jaksi diskvalifikován i umělecky. Paradox: scénář napsal Brabec (za literární a dramaturgické spolupráce Jiřího Soukupa, Georgi Ivanova a Jiřího Brožka) podle stejnojmenné „studie kulturně a literárně historické“ Josefa Váchala (1884 – 1969) z roku 1924. Kdysi masová krváková četba stala se v literární parodii, autorem řezané, sázené a tištěné ručně a bez rukopisu v pouhých sedmnácti exemplářích, četbou pro zasvěcené a teď se filmová adaptace Váchalova románu, mezi tím hojně rozšířeného novým vydáním v nakladatelství Paseka (1990, předtím vyšel román už jen v roce 1970), stala zase filmem pro zasvěcené. Pro ty, kteří přijali Brabcův klíč k Váchalově textu, nalezený v kongeniálním využití filmové řeči od jejích němých počátků až takřka po dnešek. Film pro dobře naobědvanou rodinku na nedělní procházce to ovšem asi není, nemusel by to ale být ani film jen pro snoby. Stačí připomenout tradici podobných filmových parodií na literaturu jako *Limonádový Joe* (1964), *Kdo chce zabít Jesii?* (1966) či *Adéla ještě nevečeřela* (1977)... Pravda ovšem je, že oproti parodiím na kovbojky či komiksy se tady

65) Jiří Cieslar, *Nepotrestané nekonečno (nad Donem Gio)*. „Literární noviny“ 3, 1992, č. 49 (10. až 16. 12.), s. 7. (Též J. C., *Filmové zápisky 90 – 93*, s. 62 – 64, cit. místo s. 64.)

66) Tamtéž.

67) Srov. kn. uv. v pozn. 40, s. 139.

68) Uvedl to Václav Marhoul při besedě uv. v pozn. 19.



Krvavý román (1993, Jaroslav Brabec).

Expresionistická stylizace morbidní scény ze sklepení patologického ústavu: nad mrtvolou Elzevíry (Klára Jirsáková) na pitevním stole se radí sluhovská dvojice manželů Kubových (Veronika Freimanová a Rudolf Hrušínský ml.) se zvrhlým páterem Brunou (skvěle namaskovaná Jiřina Jelenská), jak to bude s další dodávkou lidského masa.

Foto Josef Řezáč

paroduje (a ovšem také dílem láskyplně obhajuje) něco, co ve své autentické podobě vypadlo dávno ze čtenářského povědomí, stejně jako z toho diváckého vypadly už zcela znalosti o předzvukové éře filmu. Tu si většina diváků ztotožňuje s televizními pořady starých grotesek, takže Brabcova kouzla s líčením a hrou herců, s proměnlivou obrazovou stylizací či „nedokonalostmi“ právě v ozvučení jim jako způsob přetlumočení váchalovského gesta mohou zůstat cizí. Právě proto ale „po produkční stránce je film malým českým zázrakem“:⁶⁹ protože bez ohledu na zisk a také bez předběžných ohledů na diváka, veden jen vizí svého tvůrce, stal se obnovením paměti kinematografie na sebe sama,⁷⁰ ukázkou jiných možností, osvobodivou hrou nejen svou látkou, ale také svou existencí. To je mi víc než asi oprávněné výtky, že snímek zejména v druhé půlce ztrácí tempo, že se možná opravdu Brabec stal tak trochu „zajatcem své filmařské dovednosti“, či že je to „váchalismus bez Váchala, řemeslně jedinečně vypracovaná a u nás vzácně talentovaná bájná vize – ale bez silnější osobní

69) Tomáš Bartošek, *Krvavý román. Studie kulturně a filmově historická*. „Film a doba“ 39, 1993, č. 2, s. 72 – 77, cit. místo s. 76.

70) „Předloha byla mimo jiné osobitou 'zprávou' o typu literatury na okraji. Film se stal 'zprávou' o spisovateli na okraji i o vývoji jiného uměleckého druhu.“ Tamtéž, s. 77.

zprávy“.⁷¹ Obávám se, že zvláště tato námitka poslední vyvěrá spíše z poněkud módního obdivu k bizarním souvislostem Váchalova života a tvorby než z možností samotného textu a jeho filmového převodu, a také z jakéhosi nervózního „znalectví“, jako by nepřipouštějícího jiný výklad Váchala než svůj vlastní.⁷² Souvisí to ostatně i s výkladem smyslu *Krvavého románu* jako celku, prózy a teď i filmu. Pokud se někdo domnívá, že je filmový Krvavý román jenom hrou, nikoli také „naivisticky krvavým mementem uprostřed nenaivisticky krvavé civilizace konce 20. století“,⁷³ a tvrdí, že „bezděčný černý humor této bizarní recidivy dialekticko-materialistické teorie odrazu v aktuální interpretaci by asi Váchala z ohlasů na zfilmování jeho knihy potěšil nejvíc“,⁷⁴ musel by za takového dialektického materialistu pokládat i Váchala samotného. Ten totiž mimo jiné v jakémsi teoretickém úvodu ke své knize napsal: „Denní události kol nás předstihují svou drastičností, rafinovaností a šeredností ty nejbanálnější psané ubohosti nejvelkolepějších krváků: skutečnost d a l e k o převyšuje nejsmělejší fantazii. [...] Příští generace, seznamíce celou nesmyslnost socialismu a komunismu, podiví se velice, kterak za tuto bláznivou ideu dovedl někdo zemřít a se obětovat, a to namnoze z takového jen důvodu, aby estetický, kulturně a mravně citící jedinec musel spatřovati v každém lajdáku z periferie neb v lidech zločinných, dědičně zatížených a zamořených alkoholem, ze kterých nejvíce bolševiků se rekrutuje, svého bratra a druhá rovnocenného. – Vraždy v krvácích jsou vymyšleny, v socialismu jsou skutečností; vizte Rusko!“⁷⁵ Tedy žádná hra mimo čas a prostor, stejně jako ani Brabcův film se nezrodil nijak mimo současný kinematografický kontext,⁷⁶ třebaže zdánlivě odkazuje k idylickým dobám filmu, literatury i lidského bytí.

„Zlaté staré časy“ si jako podtitulek vetknul i *Vekslák*: snad ironicky, i když co do jeho úrovně by to při srovnání s *Bony a klid* před listopadem 1989 asi opravdu zlaté časy měly být. Jaká byla jejich duchovní atmosféra ve skutečnosti, evokuje koprodukční česko-francouzský film Zdenka Tyce (nar. 1956) *Žiletky* (Ajeto Film 1 / MK ČR / Česká televize / ArtCam International / Fondation GAN / Ministère de la Culture et de la Francophonie / Centre National de la Cinématographie, 1993, premiéra 17. 2. 1994). Činí tak ovšem nikoli metodou zadýchaného filmového kvazidokumentarismu jako filmy v předchozím období, či primitivního naturalismu jako třeba právě *Vekslák*, nýbrž prostřednictvím básnické metafory, ve kterou Tyc celý svůj film „o lásce až za hrob“ usiloval proměnit. Už samotná stylizace jeho reklamního sloganu svědčí o tom, že režisér, který si k němu napsal také scénář a který na něj trpělivě od uvedení svého debutu *Vojtěch, řečený sirotek* (1989) sháněl peníze, rozhodně nepodléhá nějakým dobovým módám a nebojí se vystavit se třeba i podezření z toho, že nejde dostatečně s dobou, že není dost „free“, dost pragmatický, tedy i dost úspěšný. A tak zatímco nejmladší příznivci postmoderny neváhají posílat odkaz šedesátých let v polemickém

71) Jiří Cieslar, *Krvavý román*. „Literární noviny“ 4, 1993, č. 21 (27. 5.), s. 10. (Též J. C., *Filmové zápisky 90 – 93*, s. 69 – 71, cit. místa s. 70 a 71.)

72) Tak zejména Andrej Stankovič, *Krvavý román, bezkrevný film. Poznámky ke kritickým ohlasům zfilmovaného Váchala*. „Respekt“ 4, 1993, č. 21 (31. 5. – 6. 6.), s. 22.

73) Jan Lukeš, *Pocta krvákům, Josefu Váchalovi a kinematografii*. „Kino revue“ 3, 1993, č. 11 (21. 5.), s. 4 – 5. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 248 – 251).

74) Andrej Stankovič, čl. cit. v pozn. 72.

75) Josef Váchal, *Krvavý román, jeho vymezení a povaha*. In: Týž, *Krvavý román*. Paseka 1990, s. 25 a 27. Druhý citát byl ve vydání z roku 1970 vypuštěn.

76) To ukazuje pěkně Tomáš Bartošek v čl. cit. v pozn. 69, s. 76, srovnáním stylizované a naturalistické brutality *Krvavého románu* a soudobých filmových krváků.

zápalu rovnou do staré veteše,⁷⁷ Tyc pracuje na snímku, který nejen že není odklonem od poetiky předchůdců (za což byl kritikou tak chválen při debutu), ale ještě ji dál rozvíjí. Jestliže ovšem dříve byl mu inspirací Vlácil a Kachyňa, teď je to jednoznačně Pavel Juráček. On je tím, kdo jako by stál v pozadí Tycovy drtivé i magické vize města, v němž se v rozmezí let 1984 a 1994 rozvíjí mučivá hrdinova láska, a kdo jako vůbec snad jediný v české kinematografii mohl mu být vzorem pro vytvoření jeho vize světa, stejně reálného jako jen možného. Právě tato obrazová, hudební a zvuková sugesce prostředí, proti němuž se Andrej (Filip Topol) neustále vzpírá, k němuž je však připoután ještě osudověji než ke Kristýně (Markéta Hruběšová), je tím, co pro smysl filmu považuji za důležitější než samo vyznění příběhu. „Významovým stropem“ *Žiletek* není láska,⁷⁸ a to i přes vlastní Tycovy jistě upřímně míněné proklamace.⁷⁹ Kdyby tomu tak bylo, museli bychom opravdu vztah Andreje a Kristýny cítit jako zásadní deficit už od samotného výběru herců: vedle Andrejova rozervanectví, umocněného ještě pro českého diváka automaticky Topolovou vůdčí skladatelskou, pěveckou i hráčskou rolí v „rebelské“ skupině Psí vojáci (ostatně od nich pochází také nervní hudba filmu, včetně závěrečné písně *Žiletky*), působí Kristýna v podání Hruběšové zcela ducha-prázdně a kromě své strnulé krásy jako by nedisponovala ničím, pro co by ji introvertní Andrej měl milovat. Jenže tak jako láska přichází bez motivu, tak je bez motivu i puzení ke svobodě, od země do výšin, k absolutnu, k nedefinovatelnému smyslu bytí. Andrej je nejprve drcen bludností své marné existence i lásky uprostřed lhostejného labyrintu města bez lidí. Když je z ní vytržen, je odlidštěností a zupáctvím vojny přišlápnut k samé zemi, i tady ale katedrála a tovární komín nad kasárnami jsou mu znovu výzvou, které nakonec uposlechně. Po demonstračním výstupu na komín skončí na vojenské psychiatrii, vrací se domů a po večírku s Kristýnou a jejím milencem padá ze střechy. A pak, už v roce 1994, prý „ve chvíli, kdy Andrej 'osvícen' odchází pást ovce, číst si okázale Jakuba Demla a ve snově travoltovské scéně křísit k životu svou hříšnou milou (...), mění se umění v banalitu“.⁸⁰ Takto nepochopit ironický význam oné údajně „nesnesitelné sekvence Andrejova 'návratu k prostotě'“⁸¹ je ovšem tristní, protože to svědčí o základní nevnímavosti pro Tycovu ryze filmovou řeč vůbec. Ta záměrně bukolická scéna končí totiž výjezdem kamery nad střechu venkovské chalupy, za níž se náhle, jako zjevení, objevuje obraz Prahy. Utéci do idylly nelze, město je prostorem Andrejova bytí, úběžníkem jeho lidské existence, tak jako ve *Vojtěchovi*, řečeném *sírotek* jím byla jeho hrdinovi rybničná krajina jižních Čech. Město je tu symbolem života vůbec, proto pro Tyce zůstává stejné jako předtím – jenom se mezitím jeho podoba z chmurně černobílé, modře virážované, kde jen občas, ve chvílích štěstí, probleskovala barva, mění v trvale barevnou. Nemění se však existenciálně ducha, platné v jakékoli době, bez ohledu na střídající se režimy, stejně jako platí neměnná osudovost běhu času, kterou symbolizuje ve filmu monotónní oběh kabin páternosteru, tvořícího tajemnou páteř labyrintálního domu, v jehož výšinách nakonec

77) Např. při debatě uv. v pozn. 10.

78) Tak soudí Jan Štolba v recenzi *Žiletky o Žiletkách*, „Literární noviny“ 5, 1994, č. 15 (14. 4.), s. 11.

79) Např. v rozhovoru Jana Folla *Žiletky, páternoster a div lásky. Zajímají mě lidé, kteří navenek prohrávají, tvrdí režisér Zdeněk Tyc*, „Lidové noviny“ 7, 17. 2. 1994, č. 40, příloha „Národní 9“, č. 7, s. 1 a 4, nebo v rozhovoru Jiřího Houdka *Otázky bez odpovědí. S filmovým režisérem Zdeňkem Tycem o jeho novém filmu Žiletky*, „Denní telegraf“ 3, 17. 2. 1994, č. 40, s. 16.

80) M. Spáčilová v čl. cit. v pozn. 25.

81) J. Štolba v čl. cit. v pozn. 77.



Žiletky (1993, Zdeněk Tyc).

Člověk v labyrintu uliček, průchodů a domů města-světa: rockerský rebel a „psí voják“ Filip Topol jako herecký debutant v mlčenlivé roli, nesoucí na svých bedrech prakticky celé vyznění filmu.

Foto Heureka Produktion PF - O. Svoboda

Andrej Kristýnu nalezne v jakémsi splynutí s věčností. Film, „který se v dobrém úmyslu opájí autorskou sebevzhlíživostí na úkor publika“?⁸² Jakého – vychovaného klipovým televizním vnímáním? Ale vždyť ničím jiným než odmítnutím této redukce života na desítky mrkajících televizních obrazovek jsou přece právě *Žiletky*...

Zajímavé: v *Donu Gio* je televizní obrazovka médiem jako by nekonečně zrcadlícím a ještě zmnožujícím už tak iritující pluralitu postojů, v *Žiletkách* je chladným a odosobněným projektorem dějů, do kterých nelze vstoupit, v *Akumulátorovi 1* (Heureka Production PF / Luxor. Pro Heureka Film, 1994, premiéra 24. 3. 1994) Jana Svěráka (nar. 1965) je naopak branou do světů, kde lze dokonce reálně žít, ale ne beztravně: jedině za cenu ztráty vlastní životní energie. Obrazovka televizního přístroje dnes skutečně leckomu může suplovat autentický život: což jsme např. při válce v Perském zálivu v roce 1991 neměli možnost prostřednictvím CNN sledovat smrt opravdu takřka v přímém přenosu a nemůžeme si i dnes drama těch dnů znova a znova, třeba do ne-

82) M. Spáčilová v čl. cit. v pozn. 25.



Akumulátor 1 (1994, Jan Svěrák).

„Učitel“ (Zdeněk Svěrák) a „žák“ (Petr Forman) se blíží rozřešení záhady: patolog jim právě prozradil, že Mikulík (Jiří Kodet) před smrtí nikam neukazoval, ale svíral v ruce dálkový televizní ovladač.

Foto Heureka Produktion PF

konečna, opakovat?⁸³ Aniž by se člověk musel zvednout z pohodlného křesla, může být přepnutím ovladače svědkem souběžných dějů na opačných koncích světa, konfrontován často s výjevy, relativizujícími ty nejzákladnější hodnoty alespoň evropské civilizace. (A to nemluvíme o obrazovce napojené na počítač, jehož prostřednictvím může účastník computerových her vstupovat „osobně“ do nejfantastičtějších dějů, od závodů formule 1 až po hvězdné války.) V audiovizuálním čase konce 20. století není to zkrátka film, který by byl po leninsku „ze všech umění nejdůležitější“, ale televize, „nejdůležitější“ ze všech médií, jakési vševědoucí oko boží, ale také nejúčinnější nástroj manipulace s lidským vědomím i svědomím, určující dnes vědomě i podvědomě normy chování, vkusu i morálky a vytvářející také zcela nové návyky vnímání a prožívání světa i umění. Civilizační posun k „audiovizualizaci“ můžeme asi právem považovat za cestu k obecnému duchovnímu zprůměrnění a zpovrchnění, nezbyvá však, než jej vzít alespoň na vědomí. Ostatně dobře onu ambivalentnost vztahu vzdělaného a současně moderního člověka k televizi vystihl právě Jan Svěrák:

83) Na dvou kazetách Davay Home Video a Lidových novin pod názvem Pouštní bouře – Válka začíná a Pouštní bouře – Vítězství (1993). Když tu jeden z členů Special Reports přirovnává svou práci při bombardování Bagdádu k „popisování nějaké vnější příhody“, např. ohňostroje o státním svátku, zápasu Davis Cupu, či utkání v kopané, musíme se nutně ptát, zda je to projev absolutní profesionality, či právě už jen totální záměny reálného světa za svět médií.



Akumulátor 1 (1994, Jan Svěrák).

Postmoderní balábile uvnitř televize: v popředí šťastný učitel Zima (Marián Labuda) za ním jako „bílý a rudý bratr“ rokeři David Koller a Robert Kodym, zcela vpravo skleslý Olda (Petr Forman), jemuž ubírá energii jeho v reálu se už uzdravující dvojník.

Foto Heureka Produktion PF

„Nemám televizi rád. Je pro mne drogou, které, bohužel, podléhám. Když kolem ní jdu, ať je v ní cokoli, zůstanu na ni koukat.“⁸⁴ Z dětsky pohádkové představy o tom, že svět za televizní obrazovkou je stejně skutečný jako ten před ní, vznikl také původní námět *Akumulátor 1*, který do první verze scénáře rozepsal Svěrák s Janem Slovákem.⁸⁵ Teprve později přistoupil jako scenárista také Zdeněk Svěrák a nakonec byl ke spolupráci přizván ještě i Václav Šašek, patrně u vědomí potřeby dodat prvotním, spíše vizuálním představám jednotící příběhovou linku. Nedá se říci, že by se to povedlo na sto procent: na rozdíl od *Obecné školy* (1991), k níž Zdeněk Svěrák dodal svému synovi scénář takřikajíc „na klíč“ a ten jej „jenom“ ještě umocnil svou spektakulární poetikou, tady zůstaly patrně určité švy mezi vlastní realisticky vyprávěnou story zeměměřiče Oldy (Petr Forman), postupně osvobozovaného z jeho životní letargie léčitelem Fišárkem (Zdeněk Svěrák), a obrazovou složkou, pracující s dramatickou zkratkou akčních filmů, klipovým zrychlením, zcizujícími parodickými odkazy a šokujícími vizuálními metaforami (makrodetails lidských orgánů, záběry z vnitřku tělních dutin namáhaného organismu, pohled do pracující automobilové

84) Ivana Bachoríková, *Jan Svěrák televizi nesnáší. Kina začne okupovat Akumulátor 1*. „Blesk“ 3, 23. 3. 1994, č. 69, s. 13.

85) Jan Slovák je také autorem literárního přepisu filmu, který pod stejným názvem *Akumulátor 1* vydalo v Praze nakladatelství Mht (1994).

převodovky, maxizáběry malých zvířat). Zejména fraškovitě loutkovité scény z autonomního televizního světa, tedy právě zřejmě původní námětová vrstva látky, mohou se zdát nekoherentní s prvním plánem filmu, třebaže nepostrádají svou vlastní stylizaci, vtip i působivé technické provedení. Právě ony rytmuji však celek a hlavně mu dodávají rys oné zpochybňující plurality, pod jejímž nápoem zprvu hlavní hrdina zcela rezignuje. *Akumulátor 1* není totiž jen pohádkovou komedií o zhoubném vlivu televize na životní aktivitu člověka a o tajemných zdrojích její obnovy: je také vážně míněnou metaforou o člověku současné přetechnizované civilizace, činící z něj namnoze zajatce vlastních vynálezů, i o člověku země, která se po půlstoletí redukováného bytí ocitla skokem jako by ve zcela jiném světě. To k jeho akčním hrdinům odkazuje parodický název *Akumulátor 1*:⁸⁶ nikoli v kopírování jeho etiky i estetiky, nýbrž v poučeném rozvíjení vlastní duchovní i umělecké potence tkví svěrákovské gesto. „Všechno je jen slovo a myšlenka.“ a „Cokoli zneužiji, bude mi vráceno.“, to jsou základní životní devizy, které tatíkovsky komický a současně conneryovsky velebný „učitel“ Fišárek vtiskuje do hlavy svému „žáku“ Oldovi.⁸⁷ Tedy premisy, které stojí v přímém protikladu k myšlení, jež jako by dnes ve volné soutěži individuálních zájmů zahánělo do kouta méně dravé a bezohledné. Člověk ale nemusí být zase jen loutkou ve hře, která je mu cizí, dokáže-li v sobě obnovit dost vůle; nežije však na světě sám a jeho svoboda je neodmyslitelná od svobody jiných, tedy i od vzájemné solidarity. Je dobře, že po „*Obecné škole – škole obce*“⁸⁸ pokračují Svěrákové v dalších lekcích lidského soužití, a to znovu způsobem, který činí jejich mravní poselství přirozenou součástí řádu díla, jež je v první řadě dobrou zábavou, napínavým příběhem i velkou podívanou.

7. „Čistá kultura“ versus „cynická komerce“

„Kam se poděl onen intelektuál s vytahanými nohavicemi,“ zatesknul krátce před svým odstoupením ministr kultury Jindřich Kabát na setkání s představiteli české kultury a umění.⁸⁹ Jeho poněkud podbízivý povzdech má své lidsky pochopitelné jádro: uhlazení pragmatičtí manažeři nové doby vytěsňují z kultury nejen předlistopadové „staré struktury“ (pokud se nerekrutují právě z nich), ale i nositele nesporných mravních hodnot, věčné kverulanty jako Krejčíka a Chytilovou, či opozičníky z disentu jako Kantůrkovou. „Kampak zmizely všechny ty rozesmáté tváře z listopadu 1989,

86) Podobně ironický smysl měl i název filmu Víta Olmera *Ta naše písnička česká II* (1990), kontrapunkticky dopředu odlišující své téma od idylicky hašlerovské atmosféry filmu Zdeňka Podskalského *Ta naše písnička česká* (1967).

87) Zdeněk Svěrák v předmluvě ke kn. cit. v pozn. 85 napsal: „Když jsem léčiteli Fišárka před kamerou hrál, chtěl jsem, aby to byla postava komediální, ale nikoli satira na přírodní léčitele. Neboť tento zanícený hledač není odsouzeníhodný, nýbrž obdivuhodný. A často říká z plátna i z řádků této knížky moudra, jež nejsou určena k zasmání. Kdybyste zadali počítači úkol, aby vám vyhledal v textu větu, která je nejdůležitější z hlediska mravního, bezradně by zapípal. Etika není jeho obor, v této disciplíně budeme muset vždycky pátrat sami. Byl bych rád, kdyby vám při hledání neunikla věta 'Cokoli zneužiji, bude mi vráceno.'“ (s. 6).

88) Srov.: Jan Lukeš, *Obecná škola – škola obce*. In: J. L., *Orgie střídmosti*, s. 72 – 85.

89) 14. 12. 1993 ve Valdštejnském paláci v Praze. Srov. k tomu poznámku Jana Lukeše, *Hledání ideálu*. „Lidové noviny“ 6. 12. 1993, č. 292, s. 2.

odkud se vyrojilo tolik arogantních a zpupných ksichtů,“ stěžuje si však třeba i Petr Kotek⁹⁰ a v jeho slovech se zračí zklamání také některých nejmladších, netoužících nijak po „zlatých starých časech“, ani vážně, ani ironicky, přece jenom však zřejmě zaskočených akcelerovanějším vývojem událostí, než čekali, a s tím spojenou proměnou společenské morálky. Peníze se staly uznávanou mírou podnikatelské úspěšnosti, mají ale být také jedinou mírou hodnot lidských a uměleckých?

I pro český film jsou ovšem dnes peníze – a stále větší peníze – *conditio sine qua non*. „Jako by někdo mezi českými filmaři odstartoval závod a řídil se přitom úvahou, že čím dražší film, tím bude lepší,“ komentoval současný stav Zdeněk Zelenka, sám tvůrce jednoho ze dvou zatím vůbec nejdražších filmů v dějinách české kinematografie, *Nesmrtelné tetý*.⁹¹ Od výrobního propadu roku 1992, kdy se zdálo, že bez končící podpory státu se nenatočí nic a nebo jen vysloveně komerční „rejžovačky“, a po etapě laciných produkcí a sázek na divácké jistoty v roce 1993 dospěla soukromá filmová výroba na přelomu let 1993 a 1994 paradoxně až k velkoprodukcím, které už se doma prakticky nemohou ani zaplatit.⁹² Protože představy o průniku českého filmu do zahraničí se ukázaly – alespoň zatím – jako utopie a protože i sponzoři začínají po neúspěchu některých filmů zavírat dlaň,⁹³ nezbyvají kromě prodeje filmů na videokazetách a do televize než tři cesty k dalšímu udržení překvapivě kontinuálního vývoje. První je státní podpora. Dostat by ji měly projekty nekomerční, předem bez naděje na masovou odezvu, přesto však zaručující například pokračování tvorby zajímavého tvůrce, dotvářející obraz národní kultury i o pomeznější a sofistikovanější polohy, či přitahující k projektu státní účastí i další donátory. Bohužel Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie je tak nepatrný, že při rozdrobení peněz do více projektů, a to nejen dlouhých a hraných, se může zatím opravdu jednat vlastně jen o symbolické částky. Přesto však nelze než znovu a znovu opakovat, že na rozdíl od některých jiných umění je u filmu realizace tvůrčího záměru natolik závislá na finančním zázemí, že by stát neměl nechat toto břemeno ležet jen na bedrech soukromníků, nemluvě už o příležitosti podpořit konkrétními projekty zcela záměrně určitého ducha společnosti. Klima toho kterého společenství lidí nemohou přece tvořit jen užitkové vztahy ekonomické, ale také jisté společné ideály nemateriální povahy. Kdyby tomu tak nebylo, sotva by došlo i k listopadu 1989, a je smutné, že ti, které převrat postupně k řízení společnosti přivedl, na tuto ideální roli kultury dnes namnoze zapomínají.

Druhou cestu podpory filmu představuje televizní výroba a konkrétní rozbory snad ukázaly, nakolik se jí tato role daří a kde jsou zatím její limity. Její aktivita, která by měla vést k realizaci projektů nevýdělečných a neustupujících zásadně od specificky filmové poetiky, souvisí ovšem s cestou třetí, a tou je potřeba obecného směřování

90) V rozhovoru cit. v pozn. 50, s. 1.

91) V rozhovoru Michala Bartůška, *Nesmrtelná (a nejdražší) tetá. Filip Blažek a Barbora Bobulová hrají hlavní role v novém českém filmu režiséra Zdeňka Zelenky*, „Mladá fronta Dnes“ 4, 20. 11. 1993, č. 270, příloha „Víkend“, s. 3.

92) Pokud by v celých Čechách platila pražská cena lístku na tyto filmy, tj. 40,- Kč, muselo by na ně přijít milion diváků – a tolik jich nepřišlo ani na veletrhák roku 1993, Spielbergův *Jurský park* (USA). Podle údajů Unie filmových distributorů vidělo tento film od premiéry 14. 10. 1993 do konce roku 998 074 diváků a tržby činily 28 546 295,- Kč. S nižší cenou lístků mimo Prahu se samozřejmě tržby úměrně snižují, cena 80 – 120,- Kč za lístek, která by byla obecně pro producenty přijatelná, by zase většinu diváků z kin při dnešních platech vyhnala.

93) Na obojím se shodli prakticky všichni účastníci besedy cit. v pozn. 19.

k menší náročnosti, k větší finanční skromnosti všech tvůrců⁹⁴ a především k nadřazení nosné myšlenky nad vnějším efektem. Ne náhodou jsme u tolika snímků konstatovali nedostatky spočívající už v literární přípravě – film by totiž neměl být také, ale především umění.⁹⁵

Na český film se chodí, to potvrzují v návaznosti na statistiku návštěvnosti za léta 1991 – 1992⁹⁶ i údaje Unie filmových distributorů za rok 1993: podle nich se v osmdesátce nejnavštěvovanějších filmů v České republice ocitlo vedle 58 snímků amerických jen 22 evropských, z toho však 12 českých a české filmy obsadily také čtyři z deseti prvních míst.⁹⁷ Čísla návštěvnosti a tržeb, stejně jako výrobních nákladů neměla by se však stát zaklínací formulí ani tvůrcům, ani kritice: těm prvním by neměla svazovat dopředu ruce v jejich představách, neboť i tady platí svěrákovské „Všechno je jen slovo a myšlenka.“, ti druhí neměli by zase ať vědomě, či podvědomě přejímat roli pouhých tlampačů, manipulujících veřejným míněním podle přání imago-logů, jedno zda státních či soukromých. Ani v konkrétních uměleckých projevech, natož v realitě nenajdeme dnes oblíbenou antinonii těchto kritiků „čistá kultura“ versus „cynická komerce“⁹⁸ – jednotlivé sféry a přístupy se prostupují a i tam, kde se setkáme s vyhraněným postojem, neměli bychom zapomínat na potřebnou koexistenci uměleckých projevů, která teprve zaručuje kultuře plnost a bohatost. Film je průmysl, obchod, umění i lidová zábava: někdy vystupuje do popředí více jedna složka, jindy druhá, umělecká kritika musí však být schopna citlivě sledovat celou škálu a rozeznat, kdy jde vskutku jenom o kšeft, kdy o standardní spotřební zboží a kdy o hledání nového, navzdory svazujícím okolnostem a skromným podmínkám. Honba za senzacími, povrchnost, cynismus loužičky vyvolených, ale nepovolaných, to jsou bohužel průvodní jevy českého denního žurnalistu i v této oblasti.

94) Varovné je např. prohlášení Iva Mathé v rozhovoru cit. v pozn. 44, s. 3: „Já tvrdím, že pokud někdo popraví audiovizuální tvorbu a český film, pak to budou sami jejich tvůrci. Ceny se vyšponovaly do naprosto nesmyslných výšek. Film za čtyřicet milionů je nesmysl. To se nejen nevrátí, to se nevrátí ani z malé části. Důsledkem kinematografických produkcí za 18 a 20 milionů korun je, že všechny práce jsou předraženy. Klapka pracuje za patnáct set či dva tisíce denně, režisér chce milion nebo půldruhého milionu. Ti lidé se zbláznili. Oni sami si pod sebou podřezávají větev. Později se jen malá část z nich za stejných podmínek bude živit na reklamách. Tam se postupně celý jejich tvůrčí potenciál sesype.“

95) V rozsáhlém materiálu Andreje Halady a Milana Krumla o současném stavu české kinematografie *Český film ležící, spící, žijící...?* „Mladý svět“ 4 (39), 1993, č. 49 (3. 12.), s. 29 – 34, zaujímá kapitola s příznačným názvem Film je (také) umění a rozebírající uměleckou úroveň jednotlivých snímků neméně příznačně necelou poslední stranu...

96) Srov. pozn. 8.

97) TOP 80 ČR 1/93 – 12/93 (Pramen UFD, copyright Gemini Film; první číslo počet diváků, druhé tržby v korunách): 1. *Jurský park* (USA; 998 074; 28 546 295), 2. *Konec básníků v Čechách...* (955 230; 21 238 367), 3. *Nahota na prodej* (864 367; 17 457 745), 4. *Osobní strážce* (USA; 666 519; 13 548 087), 5. *Dědictví aneb Kurvahösigutntag* (652 834; 12 507 791), 6. *Sám doma 2* (USA; 626 173; 10 908 426), 7. *Žhavé výstřely 2* (USA; 541 607; 14 120 155), 8. *Sestra v akci* (USA; 462 420; 10 655 144), 9. *Sněhurka a sedm trpaslíků* (USA; 405 889; 7 554 069), 10. *Fontána pre Zuzanu 2* (SR – ČR; 383 533; 8 328 732). Umístění dalších českých filmů: 13. *Nemrtelná teta*, 14. *Trhala fialky dynamitem*, 18. *Svatba upírů*, 34. *Šakalí léta*, 40. *Kamarád do deště II*, 42. *Kanárská spojka*, 56. *Záhada hlavolamu*, 72. *Krvavý román*.

98) Mirka Spáčilová, *Hříchy světa (a Mozart). Premiéra filmového experimentu* [recenze filmu Don Gio]. „Mladá fronta Dnes“ 3, 6. 11. 1992, č. 261, s. 11.

Vyslovil jsem loni přesvědčení, že pokud po listopadu 1989 přinesla česká filmová tvorba alespoň jeden či dva kvalitní, náročné filmy ročně, je to při našich možnostech přijatelné procento, udržující potřebné napětí mezi přirozeným sklonem tvorby ke stereotypu a oživující inovací.⁹⁹ Také letošek v *Akumulátorovi 1* už takový má a další jsou zřejmě na cestě. Potěšitelné je, že i pod egidou peněz, řádu vnucovaného umění opět zvnějšíšku, nezaniká hledání řádu vlastního, spojeného, jak jinak, i s viditelným akcentem na základní principy mravní. Je dobře, že právě nejlepší současní čeští filmoví tvůrci nedají si namluvit, že by to byly principy zvetšelé. Svěrákovské „Cokoli zneužiji, bude mi vráceno.“ platí totiž i v umění, nejen v životě.

8. 5. 1994

PhDr. Jan Lukeš (1950)

Literární a filmový kritik; studoval na FF UK v Praze obor čeština – dějepis (1969 – 1976), řadu let se živil jako čistič oken a věnoval se přitom literární kritice, v letech 1987 – 1989 byl zaměstnán v odboru výzkumu Čs. filmového ústavu, odtud přešel do kulturní rubriky čerstvě legalizovaných Lidových novin. V současné době je redaktorem v oddělení teorie a dějin filmu NFA. V roce 1982 vydal literárně kritickou monografii o mladé generaci 70. let *Prozaická skutečnost* (Mladá fronta) a v roce 1993 knihu *Orgie střídmosti* (NFA), která shrnuje jeho studie a filmové kritiky z let 1987 – 1993.

99) Jan Lukeš, 3 1/2. „Literární noviny“ 4, 1993, č. 26 (1. 7.), s. 10 – 11. (Též J. L., *Orgie střídmosti*, s. 260 – 265, cit. místo s. 262.)

SUMMARY

CONTEMPORARY CZECH FEATURE FILM: UNDER THE DICTATE OF MONEY

Jan Lukeš

The study links up with earlier articles by the author published in „Illuminace“ No. 1/1989 and No. 2/1992 and dealing with the situation in Czech cinematography just before November 1989 and in the two years that followed. It covers the period from the beginning of 1992 to the beginning of May 1994 and aims at placing the development in cinematography into a wider, not only artistic, but also cultural and political context.

To cover this span is the aim of the first part which, on the background of the disintegrating state monopoly, follows the effort to preserve the continuity of film production through private producers. The state did not insist on compliance with the wording of the law as stipulated in the so-called Beneš Decrees (not abolished until the adoption of law No. 273 of 1993, which came into effect on 15th October 1993) and at the same time the state did not accede to the requirements for more considerable subsidies to film production. Since cinema houses are only just starting to be privatized, some producers are concerned these may fall into the hands of foreign capital and there will be nowhere to show their films. In circumstances when critical reflection on film production is not an adequate opponent to the factual lack of interest in film on the part of the state, it is money, cost and audience figures that become almost the sole criterion for the success of a film in the judgement of not only the producer but also most publicists. This, generally, creates an unfavourable environment for more demanding, non-utilitarian and non-pragmatic work. The following parts of the study contain an attempt at a typological definition of the individual groups of films that appeared in response to the newly-forming conditions for creation, starting with clearly commercial ventures and ending with films belonging to the most discriminating category. The second part sums up works that are a reflection of the transient period of social transformation, points out their superficiality, perfunctoriness and frequently also professional dilettantism, where the only bright exception is Juraj Jakubisko's farewell to the common state in *Better to be Rich and Healthy than Ill and Poor* (Lepšie byť bohatý a zdravý ako chudobný a chorý). The effort of epigones to copy western blockbusters are discussed in the third part which analyzes several features copying western hits and placing their lot on sequels to once-successful thematic schemes, including the film with the largest audiences in 1993, Dušan Klein's *The End of Poets in Bohemia* (Konec básníků v Čechách). The fourth part focuses on the activities of Czech Television as a producer that is not financially dependent on the market and offering, at least occasionally, an opportunity for the materialization of purely non-commercial projects (e. g. Karel Kachyňa's *Cow* [Kráva] or the Slovak-Czech co-production *Angel of Mercy* [Anjel milosrdenstva] made by Miloslav Luther. The fifth part sorts out films based on literary themes and produced privately and for the cinemas: from the artistic point of view these are mediocre or even sub-average works. On the one hand the need to economize as much as possible leads to the production of dilettantist kitsch (Jan Prokop's *The Moneychanger* [Vekslák]), on the other hand the striving to succeed abroad breeds exorbitantly expensive films (Zdeněk Zelenka's *Immortal Aunt* [Nesmrtelná teta]). An acceptable average is Jan Hřebejk's musical *The Years of the Jackal* [Šakalí léta] that received the Czech Lion '93 Award for best film. The last part is devoted to films that could have been included in some of the preceding chapters, which, however, were noteworthy works in the period in question due to their subject and especially to the pure form of film image. Besides the post-modernist collage *Don Gio* by brothers Michal and Šimon Caban, there is also Jaroslav Brabec's parody based on Josef Váchal's book *Bloody Story* (Krvavý román), the sensational mystery *Razor Blades* (Žiletky) and the modern fairy-tale action film *Accumulator 1* (Akumulátor 1). These are works of the current youngest generation of film-makers. By the individual re-evaluation of the sixties (Tyc), of American cinematography (Svěrák), of the tradition of Czech animated film and persiflage (Brabec), as well as contemporary set design and choreography (the Caban brothers), they are beginning to create a new image of Czech film which, however, does not lack the traditional Czech moral pathos.

These works are thus a challenge to the final reflection on the future of Czech film. As a form of art which is very expensive to make it is in dire need of money. That, however, should not be its only horizon. And the state should not limit itself to modest contributions like that provided by the State Fund of the Czech Republic for the Support and Development of Czech Cinematography; the spiritual environment within the society cannot be governed by utilitarian economic relations alone but also by certain bonds of a non-material nature. Czech film lives in spite of the onslaught of American produce; the view-

ers evidently give preference to the former. As an excellent component of national culture, it should not lose this continuity in the future, too. For the time being, in spite of unfavourable circumstances, it is holding on by own force and in its best works is trying not to submit, artistically or morally, to the dictate of money; it is trying to live according to its own rules.

Translated by Naďa Abdallaová



Edice a materiály

**První právní předpisy
pro kinematografii na území Čech, Moravy a Slezska
(1896 – 1918)**

První kinematografická představení na území rakousko-uherské monarchie v průběhu roku 1896 vyvolaly pochybnosti tehdejší administrativy a státní správy v rovině jejich právního postavení ve vztahu k ostatním veřejným produkcím. Vzhledem k příznivé zeměpisné poloze i bohaté kulturní tradici habsburské monarchie měla větší města Rakouska-Uherska možnost seznámit se s kinematografem mezi prvními v Evropě a řada podnikavců také poměrně brzo různé kinematografické přístroje vlastnila. Toto dění ovšem nebylo provázeno odpovídajícími právními normami, které by kodifikovaly všechny aspekty kinematografických projekcí.

Na samém počátku měla ve všech rakouských zemích první kinematografická představení statut jedné z „veřejných produkcí“, podobně jako hudební a pěvecká vystoupení, cirkus a další zábavní podniky. Tyto činnosti byly právně regulovány nejvyšším nařízením císaře Ferdinanda I. z 5. prosince 1835 vyhlášeným veřejně dekretem dvorské kanceláře z 6. ledna 1836. Podle něho vydávání povolení ke všem veřejným produkcím bylo v kompetenci nejvyššího zemského správního úřadu, místodržitelství, s výjimkou hlavního města Vídně, v němž podobná představení povolovalo vídeňské policejní ředitelství.¹ Dekret byl později doplněn společným nařízením rakouských ministrů vnitra, spravedlnosti a financí z 19. ledna 1853, podle něhož okresní úřady povolovaly veřejná vystoupení na území svých okresů pouze osobám, které vlastnily místodržitelské povolení platné pro celou zemi.² Kromě předpisů souvisejících s vydáváním nezbytných povolení, všichni organizátoři veřejných produkcí museli splnit i své daňové povinnosti ve shodě s císařským patentem o daních z příjmů z 31. prosince 1812³ a dekretem dvorské kanceláře z 22. března 1827⁴ platným do konce roku 1897, respektive podle zákona o přímých daních osobních z 25. října 1896⁵ a prováděcího předpisu k tomuto zákonu z 28. ledna 1897,⁶ které vstoupily v platnost 1. ledna 1898. Z ostatních předpisů souvisejících s touto činností je třeba ještě zmínit zákon o poplatcích z 13. prosince 1862, z něhož vyplývalo, že každá žádost o povolení jakékoli produkce musí být řádně okolkována ve výši jednoho zlatého,⁷ dále nařízení ministerstev obrany zemské, vyučování a vnitra z 15. července 1868 o zákazu provozování jakýchkoli hudebních a dalších veřejných zábav během tří posledních dnů velikonočního týdne, jakož i 24. prosince,⁸ stejně tak i předpisy o prodeji, šíření a schraňování předmětů z celuloi-

- 1) *Sr. k. k. Majestät Ferdinand des Ersten politische Gesetze und Verordnungen für sämtliche Provinzen des Oesterreichischen Kaiserstaates, mit Ausnahme von Ungarn und Siebenbürgen.* 64. Band (1836), s. 8 až 12.
- 2) *Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich* 1853, č. 10, s. 76.
- 3) *Sr. k. k. Majestät Franz des Ersten politische Gesetze und Verordnungen für die Oesterreichischen, Böhmischen und Galizischen Erbländer.* 39. Band (1812), s. 131 – 146.
- 4) *Seiner k. k. Majestät Franz des Ersten politische Gesetze und Verordnungen für sämtliche Provinzen des Oesterreichischen Kaiserstaates, mit Ausnahme von Ungarn und Siebenbürgen.* 55. Band (1827), s. 64 až 67.
- 5) *Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené* 1896, č. 220, s. 690.
- 6) *Tamtéž* 1897, č. 35, s. 188 – 193.
- 7) *Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich* 1862, č. 89, s. 262 – 263; Překlad zákoníku říšského, vydaný pro království České 1862, č. 68, s. 241.
- 8) *Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Oesterreich* 1868, č. 98, s. 284.

du.⁹ Kromě všech zmíněných platných předpisů pro oblast Předlitavska existovaly i četné zemské předpisy vztahující se na oblast kinematografie. V Čechách měla platnost místodržitelství nařízení ve formě podrobných návodů pro nižší instance, například o postupu při vydávání povolení pro všechny druhy produkcí,¹⁰ o správném způsobu kolkování písemné žádosti,¹¹ o způsobu úhrady předepsané daně,¹² o nemocenském pojištění personálu zaměstnaného u kočovných společností.¹³ Podrobné návody pro regulaci produkční činnosti se zachovaly i pro oblast Moravy ve formě zvláštního nařízení moravského místodržitelství ze dne 21. října 1903¹⁴ pro Slezsko ve formě podrobného nařízení zemského slezského prezidenta ze dne 7. července 1904.¹⁵ Hlavním účelem všech těchto předpisů bylo důkladně seznámit úředníky okresních hejtmánství a městských úřadů s platnými zákony a ministerskými nařízeními.

Brzy se ukázalo, že stávající předpisy nepostihují všechny aspekty specifických kinematografických představení, především otázky bezpečnosti, a bylo proto zapotřebí tuto problematiku regulovat prostřednictvím zvláštních místodržitelství nařízení. Otázka bezpečnosti kinematografických projekcí byla aktuální již od prosince 1896, kdy poprvé vzplanul celuloidový filmový pás při představení v hotelu Valdek v Plzni v neděli 13. prosince 1896. Při požáru utrpěl lehčí popáleniny promítač a několik diváků omdlelo. Pražské místodržitelství přistoupilo poté velmi vážně k řešení tohoto problému. Požadovalo, aby kompetentní okresní úřady v Plzni pravidelně informovaly místodržitelství o jednotlivých projekcích a zároveň oslovilo odborníky zabývající se technickou stránkou věci.¹⁶ Nakonec bylo schváleno zvláštní nařízení (číslo 170040/1898 ze dne 4. prosince 1899)¹⁷ o kinematografických produkcích, které seznamovalo nižší instance, komu, jak a za jakých podmínek lze povolit uspořádání takové produkce.

Zvláštní problém v právní regulaci kinematografických produkcí představovaly první formy záka- zu určitých „škodlivých filmů“¹⁸ a posléze i vznik organizované filmové distribuce a prvních stálých kin. Ke kinematografii se již nepřístupovalo jako k jedné ze součástí veřejných produkcí, ale jako k činnosti, jejíž obchodní stránka vystupuje stále více do popředí. Z uvedených důvodů se po dobu několika let vedla v habsburské monarchii diskuse o tom, zda se má kinematografické podnikání řídit podle živnostenského řádu, nebo má i nadále spadat pod zmíněné císařské nařízení z roku 1836. O tomto problému se v letech 1911 – 1912 vážně uvažovalo i na ministertsvu vnitra ve Vídni formou konzultací s ostatními ministerstvy a všemi zemskými správami.¹⁹ Výsledkem bylo vypracování a schválení rozsáhlého nařízení ministerstva vnitra ve

9) Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené 1882, č. 28, s. 53 – 54; tamtéž 1887, č. 25, s. 172; tamtéž 1901, č. 217, s. 663; tamtéž 1908, č. 163, s. 585 – 593.

10) Státní ústřední archiv (dále SÚA), Normalien-Sammlung der k. k. Statthaltereien in Böhmen (Sbírka normalii císař. král. místodržitelství pro království České, dále Normalien-Sammlung) 70/1869, 480/1875, 16/1881, 98/ 1881, 395/1884, 136/1900, 121/1901, 128/1902, 137/1902, 124/1903, 151/1911.

11) Tamtéž 479/1875, 279/1879, 158/1886, 103/1891, 58/1897, 140/1913.

12) Tamtéž 80/1886, 714/1890.

13) Tamtéž 776/1890, 24/1897, 36/1899, 97/1902.

14) Zákony a Nařízení zemská pro Markrabství Moravské 1903, č. 69, s. 108 – 109.

15) Zákony a nařízení pro vévodství Horní a Dolní Slezsko 1904, č. 36, s. 163 – 164.

16) SÚA, fond C. k. české místodržitelství (K. k. Statthaltereien in Böhmen), 207149/1896, 7605/1897, 71455/1897, 141424/1897, 151595/1897, 194634/1897, 170040/1898 (Registratura 32 1/2 kinematograf).

17) SÚA, Normalien-Sammlung 133/1899.

18) Tamtéž 127/1911.

19) Österreichisches Staatsarchiv – Allgemeines Verwaltungsarchiv, Archiv des k. k. Ministeriums des Innern, 25959/1911, 33302/1911, 38941/1911, 560/1912, 4096/1912, 8287/1912, 9464/1912, 9974/1912, 11615/1912, 11841/1912, 13226/1912, 19167/1912, 20783/1912 (Registratur 20a/6 in genere).

shodě s ministerstvem veřejných prací (číslo 20 783) z 18. září 1912,²⁰ které detailně stanovovalo postup při kinematografických produkcích (viz edice). Ve zvláštní příloze tohoto nařízení byly vyjmenovány všechny podmínky, které musí splnit majitel kinematografu, aby zajistil bezpečnost diváků a dodržel určité standardy v osvětlení, větrání, topení, lékařské péči²¹ a pod. (viz edice). Záhy po tomto nařízení vstoupily v platnost ve všech rakouských zemích, a tedy i v Čechách,²² na Moravě²³ a ve Slezsku²⁴ další směrnice týkající se jmenování členů zkušební komise pro promítače.

Profesionalizace filmových projekcí a zdokonalení distribuce filmů před první světovou válkou vedly k novým právním úpravám. Zpřísnily se podmínky pro udělování licencí a byla zavedena nová praxe ve vybírání daní, neboť kočovná kina byla stále častěji nahrazována kiny stálými, která vykazovala větší zisky. Z tohoto důvodu byly vydány zvláštní předpisy o dodatečných daních. Na Moravě byla zavedena podle zákona ze dne 5. 7. 1914 zemská a obecní dávka ze vstupného na kinematografická představení, která činila celých 20% z ceny vstupného.²⁵ Stejný předpis platil od května 1915 i na území Horního a Dolního Slezska²⁶ a koncem roku 1915 byla na základě císařského patentu z 29. prosince 1915 zavedena povinnost vybírání zemské dávky ze všech veřejných zábav (včetně kinematografických projekcí) i v Čechách.²⁷ Do rozpadu monarchie pak byl vydán již pouze jeden kratší předpis ve formě nařízení ministra vnitra a ministra veřejných prací dne 8. června 1916, který pozměnil jeden článek nařízení z roku 1912 týkající se podmínek zkoušky pro promítače.²⁸

Srđan Knežević

(Přeložila Ana Adamovičová)

20) Nařízení ministerstva vnitra a ministerstva veřejných prací z 18. září 1912 č. 191 ř. z. „o pořádání veřejných představení kinematografických“ mělo povahu prozatímní právní úpravy, která měla být později nahrazena definitivní úpravou zákonnou. K tomu nedošlo a nařízení zůstalo základním právním předpisem pro kinematografii v monarchii do roku 1918 i po celou dobu existence první Československé republiky.

21) Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené 1912, č. 191, s. 1089 – 1103.

22) Zákoník zemský pro království České (Landes-Gesetzblatt für das Königreich Böhmen) 1912, č. 79, s. 109 – 110; tamtéž 1914, č. 2, s. 2; tamtéž 1914, č. 54, s. 76 – 77.

23) Zákony a Nařízení zemská pro Markrabství Moravské 1913, č. 4, s. 13 – 14.

24) Zákony a nařízení pro vévodství Horní a Dolní Slezsko 1913, č. 30, s. 41.

25) Zákony a Nařízení zemská pro Markrabství Moravské 1915, č. 6 – 7, s. 27 – 34.

26) Zákony a nařízení pro vévodství Horní a Dolní Slezsko 1915, č. 36 – 37, s. 121 – 126.

27) Zákoník zemský pro království České (Landes-Gesetzblatt für das Königreich Böhmen) 1915, č. 83, s. 155 – 185.

28) Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené 1916, č. 172, s. 377.

Literatura:

- Leo GELLER, *Österreichische Verwaltungsgesetze*. I – V. Wien 1883 – 1897.
- Josef ULBRICH, *Grundzüge des österreichischen Verwaltungsrechtes*. Prag – Leipzig 1884.
- Gustav FREIBERGER, *Handbuch der österreichischen directen Steuern in systematischer Darstellung*. Wien 1887 (Zweite Auflage 1899).
- Anton von GLOBOČNIK, *Index der älteren und neuen österreichischen Gesetze und Verordnungen aus allen Fächern*. Wien 1893.
- Ernst Mayrhofer's *Handbuch für den politischen Verwaltungsdienst in den im Reichsrathe vertretenen Königreichen und Ländern*. I – VII. Wien 1895 – 1901.
- Karl MERFORT – Michael HOFER, *Alphabetisches Nachschlage-Register zu den österr. Reichsgesetzen, Landesgesetzen und Verordnungen*. Wien – Leipzig 1908.
- Heinrich von MAURIZIO, *Index zum Reichsgesetzblatte für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder (1848 – 1908)*. Wien 1908.
- Richard CHARMATZ, *Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907*. Leipzig 1909.
- Karl MERFORT – Michael HOFER, *Ergänzungsband zum alphabetischen Nachschlage-register zu den österr. Reichsgesetzen, Landesgesetzen und Verordnungen*. Wien – Leipzig 1911.
- Systematisches Register zum Landesgesetzblatte des Königreiches Böhmen für die Jahre 1848 – 1910*. Prag 1911.

Edice a materiály

**NEJSTARŠÍ
FILMOVÉ PRÁVNÍ PŘEDPISY**

1.

4. prosince 1899, Praha

Nariadení českého místodržitelství v Praze okresním úřadům o podmínkách bezpečnostního zajištění filmových představení.

Pane c. k. okresní hejtmane!

Jelikož počet žádostí za povolení produkcí s kinematografem stále ještě vzrůstá, zkušenost však častěji ukázala, že při takových představeních vzniká nebezpečí pro osobní bezpečnost obecnstva neznalostí nebo neopatrností osob, zaměstnaných při přístroji, po případě také nedostatky, jimiž stíženy jsou přístroje samotny, nebo jinakými příhodami, jeví se nutným, aby při takovýchto povoleních jednáno bylo s obzvláštní opatrností a nařizuje se ohledně toho následující:

1. Povolení k takovým produkcím smějí býti udělena pouze úplně spolehlivým a důvěry hodným osobám, jimž jest se vykázáti přiměřeným vzděláním vůbec a žádoucí zručností v zacházení s přístrojem zvláště.

2. Podnikatel takových představení prokážíž žádoucí odbornou způsobilost vysvědčením, vydaným příslušným odborným učebním ústavem nebo učitelskou silou tamže působící.

3. Podnikatel smí, jestliže sám přístroje nepředvádí, použití k tomu pouze takových osob, které stejně jak on jsou s to přinést vysvědčení, jaké žádá v bodu 2. od podnikatele.

4. Podnikatel povinen jest pečovati o to, aby jak jeho osobou, tak i jeho služebníky zachováány byly co nejprísněji veškeré předpisy vztahující se k představení, v opačném případě – nehledě k případně nastupujícímu soukromoprávnímu nebo trestně právnímu ručení – sluší při vyskytujících se závadách beze všeho zastaviti představení a odníti povolení.

5. Pro konání představení sluší podnikatelem vždy jmenovati určitou místnost.

6. Před udělením povolení má se konati komisionelní místní ohledání za příčinou zjištění, že vytčená místnost se hodí k provozování. Za výkon jeho má uchazeč žádati zvláštní žádostí u okresního hejtmanství, v jehož úředním okrese dotyčná místnost jest položena, pokud se týče v Praze u c. k. policejního ředitelství a v Liberci u tamního magistrátu, a současně předložiti dva stejnopisy polohopisného plánu. Příslušná místní ohledací komise má k tomu přihlížeti, aby provozovací místnost přesně vyhovovala všem požadavkům, v následujícím (bod 8.) určeným a má na to buď ex commissione anebo po provedení žádoucí snad dodatečné kolaudace vysloviti, že místnost hodí se pro dotyčné provozování. Na to má výše zmíněný úřad meritorně vyříditi žádost o povolení.

7. Před započítím představení má podnikatel vykonati před úředními orgány zkoušku s přístrojem, při čemž ohledně obrazů chrániti jest také mravně policejní stanovisko, dle toho sluší obrazy, které jsou s to porušiti veřejnou slušnost, vyloučiti.

8. Ohledně provozovací místnosti stanoví se následující požadavky:

- a) Při představeních s kinematografem musí býti přístroj postaven na místě obecnstvu nepřístupném. Při samostatných boudách sluší hlediště úplně odloučiti od místnosti manipulační.
- b) Lampu sluší uzavřítí v komoře (lucerně), zhotovené ze silného železného plechu, vyložené azbestem a komínem opatřené, a táž nesmí během představení býti otvírána.

Mezi lampu a čočkový systém sluší vložití skleněnou kuvettu s 10% roztokem kamencovým za účelem pohlcování paprsků tepelných. Zařízení osvětlovací musí býti od pohybovacího přístroje úplně odděleno. Během představení není vůbec dovolena žádná manipulace na svítilně.

- c) Celluloidní seriové obrazy sluší uschovati v plechových krabicích.
- d) Pro odvinující se během představení celluloidní pásy sluší v dotýčné místnosti postaviti plechové skříně, kdež po upotřebení ihned je uložiti dlužno.
- e) Místnost, ve které přístroje a obrazy jsou uschovány nesmí býti otevřeným světlem ani osvětlena, aniž smí se do ní s takovým světlem vstoupiti a nesmí se tam kouřiti.

Naplňování lampy v místnosti představení jest rozhodně zakázáno, rovněž uschovávání tamže pro oheň nebezpečných nebo výbušných zásob látek naplňovacích. Kdyby k provozování použito bylo zhuštěných plynů, sluší je uschovati v masivních železných cylindrech s automatickým řidičem tlaku. Používání gumových balonků, kožených míšků a pod. jakožto řidičů není dovoleno.

- f) Upevňovati snadno zápalné látky, dekorační předměty a pod. v blízkosti projekčního přístroje jest zakázáno.
- g) V manipulační prostora sluší vždy míti připraveno zařízení hasící (vodovod s nasazenou hadicí stříkací, naplněné džbery vodní s konvemi atd.)
- h) V ostatním sluší přiměřeně použití ustanovení obsažených v nařízeních ministerstva vnitra v souhlasu s ministerstvem obchodu ze dne 28. února 1882 a 9. března 1887, č. 28, pokud se týče č. 25 ř. z.

Ohledně ochranných opatření, jež sluší učiniti vzhledem k místnosti představení a hlediště, platí kromě toho přiměřeně také ustanovení zákona ze dne 27. března 1887, čís. 27 z. z., týkajícího se zařízení a provozování divadel (§ 40. uvedeného zák.).

Ve smyslu výše řečeného bude dlužno jednati v konkrétních případech a sluší před udělením povolení žádati obzvláště také zmíněná v bodech 2. a 3. vysvědčení.

Při tom se podotýká, že pro představení s kinematografem platí ustanovení platná vůbec pro uspořádání veřejných produkcí a bude tudíž dlužno udělití povolení k takovým produkcím v úředním okrese pouze oněm osobám, které prokáží osobní způsobilost k tomu licenci udělenou místodržitelstvím.

Konečně se podotýká, že uspořadatelem pro představení vůbec zvolený anebo případně změněný název přístroje, jenž má se předvésti, jest samozřejmě neroz-

hodným a podobná představení dle podstaty věci bude dlužno posuzovati ve smyslu výše řečeného.

V Praze, dne 4. prosince 1899.

Za c. k. místodržitele:
C. k. místodržitelský vicepresident:
Dörfl

Státní ústřední archiv (dále SÚA), fond C. k. české místodržitelství, Normalia.

2.

21. října 1903

Nařízení moravského místodržitele o podmínkách povolení pořádat výdělečná veřejná představení a atrakce.

Nařízení c. k. místodržitele na Moravě

ze dne 21. října 1903,

jež se týče představení a vystavování zvláštností, provozovaných za výdělkem.

Stran přípustnosti představení a vystavování zvláštností, provozovaných za výdělkem, v markrabství Moravském, jakož stran dohledu nad mini stanoví se na základě stávajících předpisů následující:

1. Osoby, jež hledají buď samy, nebo ve společnosti osob jiných za svého řízení výživy představeními jakéhokoliv druhu, jako v oboru mnemotechniky, počtářství, hádání myšlenek a pod., přednáškami, zpěvem a hraním na hudební nástroje, kejklářstvím, gymnastikou, zápasnictvím, vzduchoplavbou, ekvilibristikou, uměním ta-nečním a t. d., pak umělou jízdou na koni, představeními s nacvičenými zvířaty a pod. anebo vystavováním neb předváděním věcí zvláštních a neobyčejných, zvěřinců, výtvorů přírodních neb uměleckých (museí, panoram, panoptik a pod.), mechanických, optických a akustických přístrojů všeho druhu (loutkových divadel, stínových obrazů, stereoskopů, kinematografů, fonografů, gramofonů a t. d.) neb konečně postavením střelnic, houpaček, skluzavek, kolotočů, přístrojů ku měření síly a j., pokud tato představení nepodléhají předpisům divadelním neb živnostenským, musejí míti k tomu zvláštní povolení (licenci), jež udělití přísluší c. k. místodržitelství. Pokud licence nebyla doručena, nesmí se počítí s představením.

2. Licence vydá se teprve, až se vyhoví ustanovením § 78., po případě § 82. zák.

ze dne 25. října 1896, ř. z. č. 220, zaplacením daně, aneb tím, že první instance berní uzná daň vyměřenou v jiné korunní zemi.

3. Než majitel licence počne této používati, musí si vyžádati, podav průkaz o tom, že se podrobil bernímu úřednímu jednání, od c. k. policejního neb polit. okresního úřadu, v jehož obvodu míní představení konati, povolení k produkcím v dotyčném okrese.

Povolení toto, jež se zaznamená na licenci samé, nutno si opatřiti pro hlavní zemské město Brno u c. k. policejního ředitelství, pro místa v obvodu policejního komisařství Mor.-Ostravského u tohoto úřadu, pro města s vlastními stanovami (vyjma Brno) u tamních obecních úřadů, jinak pak u dotyčného c. k. okresního hejtmánství. Kromě toho musí si majitel licence zjednatí místní policejní povolení u onoho obecního úřadu, v jehož obvodu představení konati se mají.

4. Licence smí používati jen ten, na jehož jméno jest vystavena. Na vyzvání úřadu musejí býti předloženy příslušné cestovní listiny nebo průkazy o všech osobách, jež v průvodu majetníka licence cestují.

5. Majitelé licencí, jakož i osoby, jež se nacházejí pod jejich vedením, mají se, nehledíc k činům, dle trestního zákonníka stíhaným, při představeních a ukazování zvláštností všeho vystříhati, co se přičí dobrému mravu a slušnosti, a jsou též povinni co nejpřesněji zachovávatí zvláštní podmínky při udělení licence snad stanovené.

6. Majitelům hostinských a výčepnických živností zakazuje se trpěti ve svých místnostech představení pořádaná osobami, jež nemají řádně vystavených a dle bodu 3., odst. 2., vidovaných licencí.

7. Přestupky těchto ustanovení trestají se dle minist. nařízení ze dne 30. září 1857, ř. z. č. 198, po případě dle cí. nařízení ze dne 20. dubna 1854, ř. z. č. 96.

Po případě může býti i licence c. k. místodržitelstvím odejmuta.

C. k. místodržitel:

Karel hrabě Zierotin v. r.

Zákony a Nařízení zemská pro Markrabství Moravské 1903, částka XV. č. 69, s. 108 – 109.

3.

7. září 1911, Praha

Nařízení českého místodržitelství v Praze okresním úřadům o filmové cenзуře.

C. K. místodržitelství v Čechách
Praha 7. září 1911
Kinematografie, censura

C. K. okresní hejtmanství!

Opakovaně bylo ve veřejných listech poukázáno na to, že se v biogramech často dostávají k divákům filmy, kterým nejenom že se nedostává výchovného a vzdělávacího momentu, nýbrž dokonce nejhruběji urážejí i nejprimitivnější estetické pocity, jakož i stydlivost a slušnost, nebo filmy, které připomínají krvavé a strašidelné romány. Obzvláště bylo poukázáno na to, že policejní úřady z mravnostního hlediska na jedné straně přísně zacházejí s všeobecnou divadelní censurou a vedou se všemi zákony a tresty boj proti brakové literatuře, zatímco tytéž úřady na straně druhé v biogramech povolují veřejné předvádění dramát, jako například „Bílý otrok“, „Nebezpečný věk“, která zobrazují nízký život křiklavým, senzacechtivým a zcela ordinérním způsobem.

Těmto často vyskytujícím se obtížím může být z této strany přiznáno jisté oprávnění.

Přestože je majitelům v jejich licenci uloženo za povinnost, aby předkládali k schválení politickým okresním úřadům vždy předem seznam filmů určených k promítání, stejně jako každé jeho rozšíření, a těmto úřadům bylo opakovaně ukládáno přísné censurní jednání, zdá se, že některé nižší úřady v censurování a kontrole kinematografických představení nepostupují s požadovanou přísností a příkazovým pochopením, čímž je poškozována veřejná mravnost a výchova. Ona okresní hejtmanství, která chtějí postupovat přísněji, jsou přiváděna do nepříjemného stavu, v němž je od majitelů biografií vždy znovu poukazováno na to, že určitý kus byl uveden již tam a tam bez zákazu.

Aby se účinně vystoupilo proti těmto závadám, shledávám uložit podřízeným úřadům za povinnost, aby prováděly přísnou cenzuru kinematografií.

Je bezpodmínečné, aby se se všemi tresty hledělo na to, aby se necensurované filmy a dramata vůbec nedostaly k předvádění, a aby úřady, které provádějí cenzuru, postupovaly se zvláštním porozuměním a nikoliv příliš laxním nebo příliš maličerným způsobem.

Pořádání tak zvaných „pánských“ nebo „pařížských“ večerů, dále předvádění ženských aktů a jiných pikantních filmů je zásadně zakázáno.

K předvádění mohou být povoleny pouze takové filmy, které neporušují slušnost a které jsou přístupné k shlédnutí každému, jmenovitě též mládeži. Představení, která odpovídají tak zvaným krvavým a strašidelným románům, nebo které se jim vyrovnají, dále filmy, které mohou se zřetelem na aktuální politické vztahy a události působit dráždivě, konečně všechna předvádění, která porušují slušnost a která mohou škodlivě působit na mládež, která často navštěvuje biografy, nejsou v žádném případě povolena.

Pro C. K. místodržitelství:
C. K. vicepresident místodržitelství
Vojáček

SÚA, fond C. k. české místodržitelství, Normalia.

4.

18. září 1912

Nariadení ministerstva vnútra a ministerstva verejných prác o pořádání veřejných filmových představení.

**Nariadení ministeria vnútra ve shodě s ministeriem veřejných prací
ze dne 18. září 1912
o pořádání veřejných představení kinematografem.**

ODDÍL I.

Licence.

§ 1

O potřebě a udílení licence.

Pořádání veřejná představení kinematografem dovoluje se podle stávajících předpisů toliko na základě úřední licence.

Licence opravňuje ku provozování toliko majitele licence v listině licenční uvedeného a nemůže ani mezi živými ani posloupností dědičnou na jiné osoby býti převedena.

Licence udílí se na dobu od jednoho roku až do tří let.

§ 2

Druhy licence.

Licence pořádání představení uděluje se:

- a) pro pevná stanoviště nebo
- b) kočovná představení jako stěhovavým podnikům pro určitá místa neb obvodu ve správním území povolujícího úřadu.

V případě pod a) uvedeném může licence býti udělena též s oprávněním, pořádání představení uvnitř správního obvodu povolujícího úřadu střídavě na dvou různých stanovištích.

§ 3

O rozsahu licence.

Licence zavírá v sobě právo:

- 1. předváděti přírodní pohledy a události skutečného života vyjma výjevy, které byly uspořádány za účelem představení nebo kinematografického zobrazení, nebo
- 2. pořádání kinematografická představení všeho druhu.

§ 4

Povolující úřad.

Licenci udílí politický zemský úřad, v jehož správním obvodu představení mají se pořádati, pro Vídeň c. k. policejní ředitelství.

§ 5

Kterak se přihlíží k žádostem za licenci.

Při rozhodování o žádosti za licenci buď přihlíženo ke stávajícím již podnikům stejného druhu, ku potřebě, aby byly rozmnoženy, k místním poměrům rovněž i k účelům, jimž výnos podniku má připadnouti.

K žadatelům za licenci, v příčině kterých spolehlivým způsobem jest zjištěno, že výnos podniku připadne trvale dobročinným účelům, bude v první řadě přihlíženo.

§ 6

O podmínkách licence a o zásadách provozovacích.

Udělení licence jest na tom závislým, že provozovací pomůcky vyhovují požadavkům zdravotní, stavební, požární a bezpečnostní policie, a že při podnicích s pevným stanovištěm prokáže se způsobilost provozovny.

Nežli se udělí licence s pevným stanovištěm, poskytnuta buď obci stanoviště příležitost, aby se vyjádřila.

Provozování kočovného podniku jest závislým na tom, že každé stanoviště bylo místním policejním úřadem schváleno.

Provozování v bezprostřední blízkosti kostelů, škol, výchovacích ústavů, dětských zahrádek, nemocnic a pod., rovněž i provozování ve spojení s živností hostinskou a výčepnickou není dovoleno.

Požadavky, které dlužno činiti u provozovacích pomůcek, zejména u přístrojů a provozovny v příčině stavební, požární a bezpečnostní policie, uvedeny jsou v příloze A tohoto nařízení.¹

§ 7

Odepření licence.

Licence nesmí se uděliti:

1) Nelze-li u žadatele následkem odsouzení trestním soudem nebo za příčinou jeho způsobu života nadíti se spolehlivosti, které ku provozování je třeba;

2) stávají-li proti žadateli nebo proti osobám, které s ním žijí v rodinném svazku, skutečnosti, které odůvodňují domněnku, že by se podniku zneužívalo pro vedlejší účely;

3) nemá-li žadatel práva spravovati samostatně svoje jmění;

4) má-li žadatel již licenci dle § 1.

§ 8

Povinnost provozovací.

Provozování nesmí býti zahájeno později než šest měsíců po doručení licenční listiny a nesmí se přerušiti déle než po šest měsíců, jinak se licence odejme.

Závisí-li zahájení neb opětné zahájení podniku na dokončení úředně nařízených stavebních úprav, může povolující úřad prodloužiti lhůtu v prvním odstavci uvedenou až do jednoho roku.

§ 9

Osobní provozování.

Provozování nesmí se pronajmouti.

Provozování zástupcem (obchodvedoucím) smí nastati toliko, když bylo úředně schváleno. Schválení smí se uděliti jen tenkrát, je-li toho třeba vzhledem k majiteli licence, na příklad získají-li licenci právnické osoby, nebo vyžadují-li poměry jinak zvláštního zřetele zasluhující neb exekuce na podnik vedená tohoto způsobu provozovacího a nebyl-li by náměstek (obchodvedoucí) podle § 7 z nabytí licence vyloučen. Vznikne-li dodatečně takový důvod vylučovací, bude schválení odňato.

Závazky majiteli licence v tomto nařízení uložené přísluší též náměstkovi (obchodvedoucímu).

§ 10

O dalším vedení podniku.

Zemře-li majitel licence, udělí se na pouhé oznámení pro zbývající dobu licence jeho vdově, která není vlastní vinou rozvedena, až do jejího dříve nastalého opětného provdání nebo jeho k dědictví oprávněným nezletilým descendentům licence k dalšímu provozování podniku.

V těchto případech provozování náměstkem (obchodvedoucím) buď schváleno dle § 9 vždy, nebyl-li dle § 7 z nabytí licence vyloučen. Nastane-li dodatečně takový důvod vylučovací, bude schválení odňato.

§ 11

O obsluze promítacího přístroje
(oprávněný operátor).

Promítací přístroj smí obsluhovati toliko operátor, který vykonal s úspěchem zkoušku o odborné svojí způsobilosti k tomu, může se o tom vykázáti vysvědčením zemského politického úřadu a má mimo to potřebnou spolehlivost a způsobilost po stránce mravní a fysické.

K výkonu zkoušky je třeba:

1. stáří nejméně 18 let,
2. průkazu nejméně šestiměsíčního zaměstnání při promítacím přístroji pod dozorem oprávněného operátora,
3. průkazu potřebné mravní spolehlivosti služebním vysvědčením neb úředním

vysvědčením mravním a průkazu fyzické způsobilosti úředním lékařským vysvědčením.

Politický zemský úřad zřídí pro výkon zkoušky zkušební komisaře a ustanoví místo, kde zkouška má se konati. Tato opatření uveřejní se v zemském zákoníku.

Zkouška skládá se z ústního zodpovídání daných otázek z praktického výkonu na zkoušku.

Neobstojí-li se při zkoušce, může se opakovati teprve po uplynutí doby dvou až šesti měsíců, kterou ustanoví zkušební komise. V tomto případě oznámí se jméno zkoušencovo všem ostatním povolujícím úřadům.

Výši útrat zkušební komise, včetně náhrady za námahu zkušebních komisařů (zkušební taxy) ustanoví zemský politický úřad. Zkušební taxu má předložiti zkoušenec současně s průkazy v druhém odstavci uvedenými.

§ 12

O užívání dětí a mladistvých osob v podniku.

Děti a mladistvých osob před dokonaným 16. rokem věku nesmí se v podniku užívat.

§ 13

Vnější označení.

Majitel licence jest povinen užívatí přiměřeného vnějšího označení podniku.

Zvolené označení musí obsahovati plné jméno majitele licence a musí býti uvedeno v žádosti za licenci. Musí býti takové, aby byla vyloučena záměna s jinými na obecním území stávajícími podniky, rovněž i domněnka, jako by šlo o lidumilný nebo vědecký ústav.

Označení uveďte se v licenční listině.

§ 14

Katastr licencí.

Každý povolující úřad vede o licencích ve svém správním obvodu katastr, jenž obsahuje následující rubriky:

1. Jméno a bydliště, u fyzických osob rodná data, domovské právo a stav majitele licence;
2. datum a číslo licence,
3. stanoviště podniku, u kočovných podniků: území, pro které byla licence udělena;
4. vnější označení podniku;
5. trvání licence;
6. rozsah licence;
7. náměstek (obchodvedoucí);
8. poznámka.

Do katastru může v určité dny během úředních hodin každý nahlédnouti a opisy pořizovati.

ODDÍL II.

Censura.

§ 15

Povolení předváděcí.

K veřejnému předvedení každého obrazu jest potřebí schválení povolujícího úřadu.

Majitel licence nesmí předvésti žádného obrazu, o němž nemůže prokázati, že bylo povolení uděleno.

Veřejné předvedení obrazu smí nastati toliko pod úředně povoleným jeho značením.

§ 16.

Předvedení na zkoušku.

Aby bylo dosaženo předváděcího povolení, musí každý obraz povolovacímu úřadu kinematograficky býti předveden.

Ku posouzení obrazů výjevů, které byly uspořádány za účelem představení nebo kinematografického zobrazení, stává u každého povolujícího úřadu čtyřčlenný poradní sbor, jenž se skládá z jednoho zástupce zemské školní rady, u vídeňského policejního ředitelství okresní školní rady, jednoho soudcovského úředníka a dvou zástupců lidumilných korporací, které se obírají vzděláváním lidu nebo péčí o mládež. Zemský náčelník jmenuje členy poradního sboru a za každého člena po dvou náměstcích na dobu jednoho roku. Toliko, zajde-li něco některého člena, může jeden z jeho náměstků vstoupiti v činnost. Soudcovský úředník a jeho náměstek jmenuje se v dohodě s prezidentem vrchního zemského soudu.

Předvádění obrazů na zkoušku, o nichž poradní sbor má podati dobré zdání, koná se v určité, povolujícím úřadem ustanovené a každému členu oznámené dny. Každý člen jest oprávněn, předvedení na zkoušku se účastniti a proti veřejnému předvádění obrazu nebo jednotlivých jeho částí činiti námitky.

§ 17.

Odepření předváděcího povolení.

Povolení budiž odepřeno, když by výjev zakládal skutkovou povahu nějakého trestného činu, mohl ohrožovati veřejný pokoj a pořádek nebo přičil se slušnosti a dobrým mravům.

Kdyby předvedení, třeba nebylo tu podmínek v prvním odstavci uvedených, mohlo míti škodlivý vliv na mladistvé osoby po stránce mravní nebo intelektuální, odepře se povolení ku předvádění při představeních, k nimž mají přístup děti a mladistvé osoby pod 16 léty.

§ 18.

Udělení předváděcího povolení.

Povolení se udělí, není-li podmínek v § 17, odstavci 1, uvedených.

V povolení budiž vyřknuto, uznává-li se, že předvedení hodí se pro děti a mladistvé osoby (§ 17, odstavec 2).

Povolení budiž žadateli dodáno ve lhůtě co nejkratší po předváděcí zkoušce ve formě censurního lístku. Když žadatel o to žádá, vyznačeno buď povolení na jeho útraty též na obraze samotném nebo ve spojení s ním způsobem, který usnadňuje co nejvíce možná průkaz v § 15, odstavci 2, předepsaný.

Povolení platí pro správní obvod úřadu, který je udílí a zanikne v pěti letech po doporučení censurního lístku.

§ 19.

Odvolání předváděcího povolení.

Povolení budiž odvoláno neb obmezeno na předvádění s vyloučením dětí a mladistvých osob, objeví-li se dodatečně, že by dle prvního nebo druhého odstavce § 17 bylo bývalo odůvodněno povolení odeprítí.

§ 20.

Censurní katastr.

U každého povolujícího úřadu vede se censurní katastr podle vzorce v příloze B² obsaženého, ve kterém se zapisuje každé odeprění a každé udělení censurního povolení. Vzorec censurního lístku (§ 18, odstavec 3) má souhlasiti se vzorcem katastrového listu. Odejme-li neb obmezí-li se předváděcí povolení, bude zápis vymazán neb obmezení vyznačeno.

Zápisy do katastru provedou se zároveň s odepráním, udělením, odnětím neb obmezením předváděcího povolení. Úplné odeprění, odnětí neb obmezení předváděcího povolení oznámí se všem povolujícím úřadům zasláním opisu katastrového listu.

Do katastru může každý v určité dny během úředních hodin nahlédnouti a opis sobě pořizovati.

§ 21.

Kterak se přihlíží ku předváděcím povolením v jiných
správních územích udělených.

Bylo-li předváděcí povolení pro některý obraz již v některém jiném správním území odepráno neb uděleno a rozhodne-li úřad v témž smyslu, může od předvedení na zkoušku (§ 16) býti upuštěno. V tomto případě buďte v katastru a v rozhodnutí vytknuta rozhodovací data druhého povolujícího úřadu, na nichž se rozhodnutí zakládá.

ODDÍL III.

Všeobecná a prováděcí ustanovení.

§ 22.

Dozor ku představením.

Za účelem dozoru ku představením buďte v hledišti chována pohotově dvě místa, z nichž lze průběh představení sledovati.

Každý člen poradního sboru a každý legitimačním lístkem povolujícího úřadu podělený zástupce některé lidumilné korporace pro vzdělávání lidu nebo péči o mládež má právo použití bezplatně jednoho z těch míst, pokud nepoužil tohoto místa některý jiný člen poradního sboru nebo stejným způsobem legitimovaný zástupce. Majitel licence jest povinnen na žádost úředního orgánu nebo některé z osob v předcházejícím odstavci uvedených podati po každém představení předepsaný v § 15, odstavci 2, průkaz o každém předvedeném obrazu.

§ 23.

Návštěva dětí a mladistvých osob.

Děti a mladistvé osoby před dokončeným 16. rokem věku smějí býti připuštěny toliko ku představením, jejichž obsah podle § 18, odstavce 2, uznán byl vhodným pro děti a mladistvé osoby a která se končí před osmou hodinou večerní.

§ 24.

Představení v neděli a ve svátky.

Povolující úřad udíleje licenci ustanoví podle místních poměrů, pokud v neděli a ve svátky nesmějí se v určité hodiny konati představení vzhledem ke službám božím.

§ 25.

Kterak se představení ohlašují.

Reklamní listy, plakáty, programy a jinaká návštěví všelikého druhu nesmějí, bez újmy nakládání s nimi se stanoviska tiskové policie, obsahovati žádných obrazův a žádných popisův a vysvětlivek obrazů, k jichž předvedení nebylo dáno povolení (§ 18). Popisy a vysvětlivky v návštěvích mimo provozovací místnost smějí se vztahovati toliko k obrazům druhu v § 3, číslo 1, uvedeného.

Ohlašování obrazů, pro které předváděcí povolení bylo odepřeno (§ 17), a návštěví, dle kterých lze se nadíti nemravných předvedení nebo která jsou vypočtena na mravům odporující zvědavost, jako „večery pro pány“, „pařížské večery“, „pikantní filmy“, jsou zapovězena.

§ 26.

Odnětí licence.

Licence se odejme:

1. když se překročí při provozování přes to, že nastalo dvojí potrestání, opětně některá v tomto nařízení uvedená provozovací podmínka a stane se tím pochybnou spolehlivost, které jest ku provozování třeba;

2. nebude-li provozování zahájeno ve lhůtě v § 8 uvedeně nebo přeruší-li se po dobu tam naznačenou;

3. není-li tu podmínky v § 5 uvedené, že se užije výtěžku podniku pro všeužitečné účely nebo nevyhovuje-li podnik požadavkům zdravotní, stavební, požární a bezpečnostní policie, v § 6 uvedeným.

4. nastoupí-li v příčině osoby majitele licence některá z okolností v § 7 pod číslem 1, 2 nebo 3 uvedených.

§ 27.

Otisk tohoto nařízení na licenční listině.

Licenční podmínky tohoto nařízení buďte pojaty do každé licenční listiny s tím doložením, že když některá podmínka nebude dodržena, licence – bez újmy zákonitých trestních následků – podle § 26 má se odejmouti.

§ 28.

Bezpečnostní a místní policie.

Toto nařízení nedotýká se nikterak povinností politických a policejních úřadů rovněž i úkolů místní policie v příčině pořádání veřejných představení kinematografy, zejména provádění zdravotní, stavební, požární a bezpečnostní policie.

Uzná-li úřad z důvodu zdravotní, stavební, požární nebo bezpečnostní policie, že jest třeba změn provozovacích prostředků nebo provozovny, má majitel licence ve lhůtě nejvýše čtyř neděl, kterou mu za tím účelem povolující úřad ustanoví, tyto změny provést. Je-li třeba, bude provozování zastaveno, až závady budou odstraněny. Po uplynutí lhůty v § 8 uvedené užije se § 26, čísla 2.

§ 29.

Počátek působnosti.

Toto nařízení nabude moci dnem 1. ledna 1913.

Heinold m. p. Trnka m. p.

Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené 1912, částka LXXIX (21. 9.), č. 191, s. 1089 – 1093.

1) Příloha A k nařízení o pořádání veřejných představení kinematografem č. 191 obsahuje podrobně rozepsané požadavky, „které dlužno činiti u provozovacích pomůcek, zejména u přístrojův a provozovny

v příčině stavební, požární a bezpečnostní policie“. Oddíl A této přílohy, nazvaný Podniky s pevným stanovištěm, má dvě části: I. Výhradné kinematografické podniky (tematické pasáže: poloha, východy; úroveň hlediště; šatny a čekárny; schody; komunikační chodby a dveře; okna; sedadla; místa k stání; prostornost; osvětlení; vytápění; větrání; záchody; ohnivzdorná konstrukce; podlahy; ohlašovací požární; lékařská pomoc; hasivo; záповěď kouření; pravidelná větrání; plány; prostor pro přístroje; promítací přístroj; zdroj světla pro přístroj; elektrická instalace; hasivo v místnosti pro přístroje) a II. Kinematografická představení v divadlech varieté, síních a pod. Oddíl B této přílohy se zabývá kočovnými podniky.

- 2) Příloha B k nařízení o pořádání veřejných představení kinematografem č. 191 obsahuje vzor tiskopisu pro vedení censurního katastru. Je to tabulka, která se vedle čísla katastru a místa pro případné poznámky skládá ze sedmi částí: I. Žadatel (jméno, adresa). II. Výrobce filmu. III. Délka filmu. IV. Označení obrazu. V. Obsah obrazu. VI. Povolení: a) odepřeno (1. zcela, 2. pro následující části, 3. pro představení s vyloučením dětí a mladistvých osob); b) uděleno (1. bez omezení, 2. s omezeními v rubrice VI, a/ 2 udělenými, 3. toliko pro představení s vyloučením dětí a mladistvých osob). VII. Datum a číslo rozhodnutí.

5.

16. prosince 1912, Praha

Vyhláška pražského místodržitele o zkoušce promítačů a vyzkoušení promítacích přístrojů.

Vyhlášení c. k. místodržitele pro království České ze dne 16. prosince 1912, č. 8/B–1970/29,

**o zkoušce operatérů k obsluze kinematografických promítacích
přístrojů a o vyzkoušení promítacích přístrojů.**

V základě ustanovení § 11. ministerského nařízení ze dne 18. září 1912, č. 191 ř. z., o pořádání veřejných představení kinematografem a přílohy A k tomuto nařízení vydávaj se pro království České tato prováděcí opatření:

§ 1

Pro výkon zkoušek operatérů k obsluze kinematografických promítacích přístrojů (§ 11, min. nařízení) ustanovuje se v království Českém zkušební komise se sídlem v Praze.

§ 2

Tato zkušební komise bude sestávat ze dvou členů, a sice: c. k. místodržitelského rady Emila Knappa v Praze, po případě jeho zástupce, a c. k. vrchního inženýra Theodora Skuliny v Praze, po případě jeho zástupce.¹

§ 3

Zkušební taxa ustanovuje se obnosem dvaceti (20) korun.

§ 4

Žádosti za připuštění ke zkoušce způsobilosti dlužno podati u c. k. místodržitelství v Praze a v nich uvést:

1. jméno, stav a adresu bytu žadatele,
2. rok a den jeho narození, jakož i jeho domovskou obec,
3. kde se žadatel v posledních 3 letech zdržoval a která zaměstnání měl v této době.

K žádosti třeba připojit:

1. křestní list,
2. průkaz o nejméně šestiměsíčním zaměstnání při promítacím přístroji pod dozorem oprávněného operátéra,
3. průkaz o potřebné mravní spolehlivosti služebním vysvědčením neb úředním vysvědčením mravností,
4. průkaz o fyzické způsobilosti úředním lékařským vysvědčením a
5. zkušební taxu (§ 3).

§ 5

K vyzkoušení přístrojů užívaných ku předvádění kinematografických obrazů (příloha A min. nařízení) ustanovují se pro království České tyto zkušební komisaři:

C. k. vrchní inženýr Theodor Skulina, po případě c. k. stavební adjunkt Dr. techn. Ladislav Joachimsthal, oba v Praze-III., Všehrdova ulice čí. 560, nové 2, c. k. vrchní inženýr Jindřich Luksch v Liberci, c. k. inženýr Karel Krieger v Chebu, c. k. inženýr Erhard Kodl v Teplicích, c. k. inženýr Dr. techn. Leopold Procházka v Plzni a c. k. stavební adjunkt Adolf Erndt v Děčíně.

§ 6

Straně jest ponecháno na vůli dle vlastní volby u některého ze shora jmenovaných zkušebních komisařů ústně nebo písemně žádati o vyzkoušení promítacího přístroje.

C. k. místodržitel:

František kníže Thun-Hohenstein v. r.

Zákoník zemský pro království České 1912, částka XX (16. 12.), č. 79, s. 109 – 110.

1) Na místo Emila Knappa byl pak vyhlášením c. k. místodržitele pro království České ze dne 4. ledna 1914, č. 98-K praes. ex 1913, jmenován členem zkušební komise c. k. okresní vrchní komisař Čeněk v Praze. (Viz Zákoník zemský pro království České 1914, částka I, č. 2, s. 2.) Další změna se uskutečnila vyhlášením c. k. místodržitele pro království České ze dne 20. srpna 1914, č. 8 B-1765, jímž se členem komise stal spolu s c. k. stavebním radou Theodorem Skulinou c. k. místodržitelský rada Karel August Haissinger. (Viz Zákoník zemský pro království České 1914, částka XVI /20. 8./, č. 54, s. 76 – 77.)

6.

28. ledna 1913

Vyhláška moravského c. k. místodržitele o zkoušce promítačů a promítacích přístrojů.

Vyhláška c. k. místodržitele na Moravě

ze dne 28. ledna 1913,

jež se týče zkoušky operatérů a promítacích přístrojů za příčinou pořádání veřejných představení kinematografem.

Na základě § 11. ministerského nařízení ze dne 18. září 1912, čís. 191 z. ř., a přílohy A k nařízení tomu o pořádání veřejných představení kinematografem, ustanovuje se a uvádí se u veřejnou známost toto:

A. Ohledně zkoušky operatérů:

1. Pro zkoušky operatérů, pověřených obsluhou promítacích přístrojů, ustanovuje se zkušební komise v sídle politického úřadu zemského v Brně.

2. Korunovým kolkem opatřené žádosti za připuštění ke zkoušce oprávněného operatéra budtež doloženy:

- a) průkazem, že kandidát jest alespoň 18 let star;
- b) průkazem, že byl alespoň šest měsíců zaměstnán při promítacím přístroji pod dozorem oprávněného operatéra.

O tomto, nejen od službodárce, nýbrž i od operatéra, pod jehož dozorem kandidát pracoval, podepsaném vysvědčení budiž naznačena soustava přístroje aneb přístrojů, při jichž obsluze si kandidát osvojil odbornou způsobilost.

Podotýká se, že v roce 1913 samostatná a bezvadná činnost operatéra schváleného dle dosud platných norem bude posuzována tak jako zaměstnání pod dozorem oprávněného operatéra;

- c) průkazem potřebné mravní spolehlivosti, a to služebním vysvědčením neb úředním vysvědčením mravním;
- d) průkazem fysické způsobilosti, totiž úředním lékařským vysvědčením.

V žádosti budiž udána soustava přístroje, při kterém chce kandidát prokázati praktickou dovednost.

K žádosti budtež konečně přiloženy:

- e) taxa zkušební per 30 K;
- f) odškodné za propůjčení zkušebních pomůcek per 5 K;
- g) kolek na vysvědčení per 2 K.

3. Žádosti, svědčící c. k. místodržitelství v Brně, podávány budtež u tohoto úřadu, a to, pokud nebude jinak ustanoveno, v těchto lhůtách podacích: 15. ledna, 15. dubna, 15. července, 15. října.

B. Ohledně zkoušky promítacích přístrojů:

1. Ku vyzkoušení promítacích přístrojů ustanovují se zkušebními komisaři:
 - a) c. k. vrchní inženýr August Schnabel v Brně,
 - b) c. k. inženýr Jindřich Dvořák v Brně, jako náměstek.
2. Korunovým kollem opatřené žádosti za vyzkoušení a schválení promítacího stroje budtež podávány přímo u prvně jmenovaného zkušební komisaře.

C. k. místodržitel:

Dr. Oktavian Regner svobodný pán Bleyleben v. r.

*Zákony a Nařízení zemská pro Markrabství Moravské 1913, částka III (18. 3.), č. 4,
s. 13 - 14.*

7.

5. července 1914, Vídeň

Zákon císaře Františka Josefa I. platný pro markrabství Moravské a moravské obvody ve Slezsku zavádějící zemskou a obecní dávku ze vstupného na kinematografická představení.

Zákon

daný dne 5. července 1914,

platný pro markrabství Moravské a moravské obvody ve Slezsku,
kterým se zavádí zemská a obecní dávka ze vstupného k před-
stavením kinematografickým.

K návrhu zemského sněmu Mého markrabství Moravského vidí se Mi naříditi tak-
to:

§ 1.

Předmět a způsob dávky.

V markrabství Moravském a v moravských obvodech ve Slezsku podrobena jsou kinematografická představení dávce ze vstupného. Při tom nečiní rozdílu, zda kinematografické projekce jsou výlučným předmětem představení nebo jen jeho částí.

§ 2.

Výměra dávky.

Dávka činí 20% vstupného.

Lístky předplatní podrobeny jsou dávce podle obnosu, který jest za ně zaplatiti.

Lístky volné podrobeny jsou dávce podle vstupného, jež platiti jest za lístky placené té které kategorie; naproti tomu nejsou dávce podrobeny volné lístky vydané pro osoby, které mají býti z důvodu úřední služby představením přítomny.

Při vyměřování dávky počítají se zlomky nad 0.5 *h* za celé haléře.

§ 3.

Kdo jest dávkou povinnen a kdo za ni ručí.

Dávku platiti jest povinen pořadatel představení; majitel koncese udělené k provozování kinematografického divadla ručí za obnosy dávky jeho nájemci nebo zástupci předepsané, pokud nedoplatek není starší jednoho roku.

Několik pořadatelů ručí za dávku rukou nerozdílnou.

§ 4.

Vyměřovací úřad a vyměřovací pomůcky.

Dávku vyměřovati a vybíratí jsou povinny obce.

Uzná-li však zemský výbor za potřebné, může dáti dávku ve všech nebo jednotlivých obcích vlastními orgány vyměřovati a vybíratí.

Nebyla-li dávka paušalována (§ 5.), smí býti vstup k představením dávce podrobeným dovolen jen na vstupenky, jež buďte obcí opatřeny znakem. Mimo to, co se za tyto vstupenky platí, nesmí býti od návštěvníků vybíráno žádné jiné vstupné.

§ 5.

Placení dávky a její zajištění.

Osoby dávkou povinné mají orgánu představeným obce (obecní, městskou radou) k tomu určenému odevzdati z pravidla po uzavření pokladny, nejpozději však do 3 dnů po dni představení seznam vybraného vstupného sestavený podle kategorií, které tu snad jsou, a obnos připadající ze vstupného na dávku.

Představený obce (obecní, městská rada) může s přivolením zemského výboru smluviti s osobou dávkou povinnou výši dávky, již jest jí platiti za jeden rok nebo za dobu kratší na měsíce vyměřenou paušálně.

Představený obce (obecní, městská rada) může také před představením žádati přiměřené zajištění dávky.

§ 6.

Povolení lhůty k placení dávky.

Pořádají-li se představení pravidelně nejméně po dobu jednoho měsíce, může představený obce (obecní, městská rada) – rovněž jen s přivolením zemského výboru – povolit místo denního účtování týdenní; v tomto případě jest však dávkou povinnému složit napřed kauci odpovídající průměru z očekávaného nebo skutečného týdenního příjmu z dávky.

§ 7.

Kontrola.

Osoby dávkou povinné jsou povinny dovoliti osobám pověřeným kontrolou dávky nahlédnouti do obchodních zápisů, pokud se tyto zápisy vztahují na súčtování vstupného. Kontrolní orgány jsou také oprávněny kontrolovati při představeních (u pokladny nebo u vchodů), zda se šetří předpisů tohoto zákona.

§ 8.

Právo k stížnosti, lhůta k stížnosti.

O stížnostech proti opatřením představeného obce (obecní, městské rady) ve věcech této dávky rozhoduje zemský výbor. Stížnosti podati jest do 14 dnů po dni, kterého strana o opatření v odpor vzatém byla zpravena, u představeného obce (obecní, městské rady), který dotyčné opatření učinil, a tento jest povinnen předložiti je zemskému výboru k rozhodnutí.

Padne-li poslední den lhůty na neděli nebo všeobecný svátek, končí lhůta teprve nejbližším dnem všedním.

Stížnost nemá však na povinnost ku placení účinku odkládacího.

§ 9.

Náhradní úroky.

Bylo-li stížnosti vyhověno a přesahuje-li obnos, který na dávce a úrocích z prodlení se má vrátiti, 100 K, nahradí se 5procentní roční úroky z celého obnosu, jenž se má nahraditi, a to ode dne zaplacení až do dne, kterého strana byla zpravena o tom, že stížnosti její bylo vyhověno.

§ 10.

Vymáhání dávky.

Nezapravené obnosy dávky vymáhají se buď ve smyslu § 3. císařského nařízení ze dne 20. dubna 1854, čís. 96 ř. z., nebo na základě výkazu nedoplatků potvrzeného úřadem vyměřovacím soudně.

§ 11.

Úroky z prodlení.

Přesahuje-li nedoplatek, třeba z jednotlivých předpisů vzniklý, celkem 100 K, mohou býti vybírány 5procentní roční úroky z prodlení, počítajíc ode dne splatnosti každého jednotlivého předepsaného obnosu dávky.

§ 12.

Promlčení.

V příčině promlčení jest užití obdobně ustanovení zákona ze dne 18. března 1878, čís. 31 ř. z., jež platí pro státní přímé daně.

§ 13.

Přestupky a tresty.

Přestupky tohoto zákona a předpisů k výkonu jeho vydaných trestají se, pokud nelze užití všeobecného trestního zákona, pokutami od 5 K do 500 K. Nastane-li však v těchto případech skutečné zkrácení dávky, nebo je-li dávka vydána nebezpečí, buďtež pokuty vyměřeny dvoj- až osminásobným obnosem, o který dávka měla býti zkrácena, nejméně však obnosem 5 K a nejvýše obnosem 1000 K.

Jsou-li pokuty nedobytné, buďtež místo nich vyměřeny tresty vězení od 12 hodin do jednoho měsíce.

§ 14.

Trestní řízení.

V příčině trestního řízení jest užití ministerského nařízení ze dne 3. dubna 1855, čís. 61 ř. z., s tou odchylkou, že pro promlčení trestnosti přestupků trestných podle tohoto zákona stanoví se lhůta jednoho roku.

Pokuty vymáhají ve smyslu § 3. císařského nařízení ze dne 20. dubna 1854, čís. 96 ř. z., politické úřady; pokuty plynou do chudinského fondu oné obce, v jejímž obvodu trestní skutek byl spáchán.

Výkon zákonitého trestu neosvobozuje od placení povinné dávky.

§ 15.

Použití výnosu dávky.

Z výnosu plyne jedna polovice do zemského fondu, druhá do obecní pokladny.

Za tím účelem mají obce, které vybírání dávky provádějí, odváděti zemské pokladně čtvrtletně polovici výnosu zaplacených obnosů dávky, z něhož předem sraziti se smějí pouze obnosy vrácené, náhradní úroky a náklady exekuční.

V případě § 4., odst. 2., má zemský výbor polovici výnosu dávky obcím čtvrtletně přikázati.

§ 16.

Kontrola vybírání dávky zemským výborem.

Zemský výbor jest zmocněn, aby svými orgány – kromě výkonu kontrolního práva uvedeného v § 7. tohoto zákona – vybírání dávky obcemi kdykoliv prozkoumal.

§ 17.

Obecní dávky, které se již v kinematografických představeních vybírají.

Obce, které mají v době, kdy zákon tento vejde v platnost, již právo vybírat obecní dávku ze vstupného k představením kinematografickým, mohou tuto dávku i dále vybírat, nemají však v tomto případě nárok na podíl z výnosu dávky podle tohoto zákona vybírané stanovený v § 15. tohoto zákona.

I tyto obce jsou však povinny zákonem tímto stanovenou dávku, a to v poloviční výši (§ 2.) vybírat a zemské pokladně odváděti (§ 15.).

§ 18.

Působnost zákona.

Zákon tento nabude platnosti 30 dní po vyhlášení.

§ 19.

Prováděcí nařízení.

Podrobná ustanovení o provedení tohoto zákona budou vydána nařízením zemského politického úřadu v dohodě se zemským výborem.

§ 20.

Mému ministru vnitra a Mému ministru financí se ukládá, aby zákon tento v dohodě s ostatními súčasněnými ministry provedli.

Vídeň, dne 5. července 1914.

František Josef v. r.

Heinold v. r.

*Zákony a Nařízení zemská pro Markrabství Moravské 1915, částka VI. (30. 1.), č. 6,
s. 27 – 31.*

8.

27. ledna 1915

Nařízení moravského místodržitele doplňující ustanovení zákona o zemské a obecní dávce ze vstupného na kinematografická představení z 5. července 1914.

Nařízení c. k. místodržitele na Moravě

ze dne 27. ledna 1915,

ku provedení zákona ze dne 5. července 1914. z. z. čís. 6 z roku 1915, kterým se zavádí zemská a obecní dávka ze vstupného k představením kinematografickým.

Na základě zmocnění c. k. ministerstva vnitra ve shodě se zúčastněnými ministerstvy vydávají se ku provedení zákona ze dne 5. července 1914, čís. 6 z. z. z roku 1915, kterým se zavádí zemská a obecní dávka ze vstupného k představením kinematografickým, ve shodě se zemským výborem markrabství moravského a s c. k. finančním zemským ředitelstvím v Brně tato ustanovení:

§ 1.

Každý pořadatel představení dávce podle shora uvedeného zákona podrobeného jest povinnen nejpozději 12 hodin před začátkem představení dávce podrobeného oznámiti to obecnímu představenému (obecní, městské radě) a při tom, nebyla-li dávka paušalována (§ 5.) předložit seznam vstupenek, jež mají býti obcí opatřeny znakem a mají býti vydávány, sestavený podle kategorií, které tu snad jsou.

§ 2.

Vyjímajíc případ dole uvedený musí býti veškeré vstupenky obcí opatřeny znakem (razítkem a pod.). Za tím účelem mají býti vstupenky předloženy zároveň se seznamem v § 1. uvedeným, a to nejméně v takovém počtu, jehož jest pro jeden den třeba, a jen v celých juxtových svazcích, jež jsou postupně číslovány a čísla serií označeny. Lístky stálé (předplatní atd.) musí býti rovněž, a to za současného zaplacení dávky, již jest z úhrnné ceny vstupného platiti dříve, než jich bude použito, obci předloženy za tím účelem, aby byly opatřeny znakem. Znakem musí býti opatřeny i lístky volné, nikoli však vstupenky pro osoby, které mají míti dozor nad představeními (§ 2. zákona). Avšak pořadatel představení má na žádost obce oznámiti, kolik a pro které osoby (úřady) byly tyto vstupenky vydány.

Juxty musí míti takový formát, aby na nich bylo dosti místa pro obecní nebo jinaký obcí zvolený znak, ježto obce mají znakem opatřiti jak část, která má ve svazku juxtovém zůstat, tak i vstupenku.

Znakem opatřené vstupenky (juxty) jest pořadateli pokud možno brzy vrátiti, při čemž budiž dbáno doby prodeje (předprodeje).

§ 3.

Vstupenky, opatřené kontrolním kuponem, mají obsahovati: Běžné číslo, jméno podnikatele, označení kategorie místa, pro které lístek platí (křeslo, I. místo atd.), vstupné, z něhož se dávka počítá i s obnosem dávky, dále den a hodinu představení a konečně poznámku, že lístek má býti po dobu představení uschován a kontrolním orgánům (§ 6.) na požádání ukázán. Kromě výjimky uvedené v § 2. nesmějí se vydávati jiné vstupenky než obcí znakem opatřené.

§ 4.

Uzná-li to zemský výbor za potřebné, může naříditi, aby svazky juxtové (§ 2.) pořizovány byly podle určitého vzoru.

§ 5.

Dávkou povinni mají osobně nebo svými zřízenci bdíti nad tím, aby se s výjimkou uvedenou v § 2. používalo jen vstupenek úředním znakem opatřených a aby vyjma pořadatele (§ 1.), jeho personál při představení zaměstnaný, orgány kontrolní (§ 6.) jakož i osoby, které dle úředních předpisů jsou oprávněny míti dozor nad představením, nikdo bez takového lístku k představením nebyl připuštěn.

§ 6.

Obce mají právo dohlížeti na zachovávání předpisů tohoto nařízení svými orgány, které za tím účelem mají míti písemné potvrzení, a to jak před představením, tak i za představení (u pokladny, u vchodů). Majitelé lístků jsou povinni těmto orgánům lístky na požádání ukázati.

§ 7.

Použije-li zemský výbor práva jemu v § 4, odst. 2., zákona vyhrazeného, jest obdobně použiti ustanovení předcházejících.

§ 8.

Ustanovení v §§ 2., 3., 4., 5. a 6. neplatí, je-li dávka paušalována (§ 5. zákona).

§ 9.

Přestupky tohoto nařízení trestají se ve smyslu ustanovení §§ 13. a 14. zákona.

Za přestupek jest zvláště považovati, když dávkou povinný opomine činiti oznámení, k nimž jest podle zákona, pokud se týče tohoto nařízení povinnen, aneb činí-li udání, která mohou způsobiti zkrácení dávky, aneb zamlčí-li úmyslně při podávání vysvětlení podstatné okolnosti.

§ 10.

Nařízení toto vejde v platnost zároveň se zákonem.

C. k. místodržitel **Dr. Oktavian Regner** svobodný pán **Bleyleben** v. r.

Zákony a Nařízení zemské pro Markrabství Moravské 1915, částka VI., č. 7., s. 32 – 34.

9.

8. června 1912

Nařízení ministra vnitra a ministra veřejných prací doplňující ministerské nařízení z 18. září 1912 o pořádání veřejných filmových představení.

**Nařízení ministra vnitra ve shodě s ministrem veřejných prací
ze dne 8. června 1916,**

kterým se doplňuje ministerské nařízení ze dne 18. září 1912, Z. Ř. č. 191, o pořádání veřejných představení kinematografem.

§ 1

§ 11, č. 2 ministerského nařízení ze dne 18. září 1912, Z. Ř. č. 191, se mění a bude zníti:

„2. průkazu nejméně šestiměsíčního zaměstnání nebo, jde-li o válečné neduživce dle § 9 císařského nařízení ze dne 7. prosince 1915, Z. Ř. č. 364, kteří vybyli běh pro vzdělání kinooperatérů živnostenskou vyučovací správou zařízený nebo výslovně uznaný, průkazu nejméně jednoměsíčního zaměstnání u promítacího přístroje za dozoru oprávněného operátora,...“

§ 2

Toto nařízení nabude platnosti dnem svého vyhlášení.

Hohenlohe m. p.

Trnka m. p.

Zákoník říšský pro království a země v radě říšské zastoupené 1916, částka LXXIX (II. 6.), č. 172, s. 377.

Ediční poznámka

Edice nejstarších filmových právních předpisů byla pořízena z dochovaných písemností úřední povahy českého místodržitelství (SÚA, fond C. k. místodržitelství, Normalia), z nařízení vydaných v Zákoníku říšském pro království a země v radě říšské zastoupené 1912, č. 191 a 1916, č. 172, v Zákoníku zemském pro království České 1912, č. 79 a v Zákonech a Nařízeních zemských pro Markrabství Moravské 1903, č. 69, 1913, č. 4, a 1915, č. 6 a 7. Editované materiály jsou uvedeny v plném znění a v původní jazykové podobě. Dokument č. 2 je novodobý překlad, který pořídil Martin Nodl.

Dělníci a úředníci v německém hraném filmu

Holger Schetter: *Arbeiter und Angestellte im Film. Die Darstellung der sozialen Lage von Arbeitern und Angestellten im deutschen Spielfilm 1918 – 1939*
Verlag für Regionalgeschichte, Bielefeld 1992.

Poznatek, že film je historický pramen, se již prosadil do všech příruček, uvádějících do základů historické vědy. Ovšem prací, které by ho jako plnohodnotného pramene využívaly, není zrovna mnoho. K těm, kdo se pokusil zvládnout tento nezvyklý a obzvlášť metodicky náročný problém, patří Holger Schetter v studii *Arbeiter und Angestellte im Film*.

Recenzovaná kniha se opírá o závěry autorovy diplomové práce, vzniklé v semináři Jürgena Kocky, předního odborníka na sociální dějiny, autora základní monografie o vývoji německých zaměstnanců. (Tak se dá asi termín „Angestellte“ nejpřesněji přeložit, i když možná by mnohdy bylo spíše na místě použít termín „úředník“.)

Zpočátku autor shrnul názory německých, britských a amerických historiků, kteří se vyjadřovali k otázce využití filmového materiálu pro historické bádání, a poté si jako úkol vymezil zjistit, „jakými prostředky a v jakém rozsahu ličí německé hrané filmy životní situaci a sociální konflikty dělníků a zaměstnanců“. Vycházel přitom z detailního studia 54 němých a 75 zvukových hraných filmů. (Přes poměrně vysoký počet šlo přitom stále ještě o celkem malý zlomek veškeré německé filmové produkce, neboť v této době se v Německu natočilo ročně 100 – 150 filmů.)

Poznatky, získané analýzou filmů, srovnával s obrazem, který si vytvořil na základě sekundární historické literatury a který považoval za objektivní realitu. Výpovědi o životě dělníků a zaměstnanců rozčlenil podle několika kritérií. Nejdříve ho zajímalo, zda se ve filmech zdůrazňují rozdíly mezi oběma skupinami. Podle odborné historické literatury měly tyto rozdíly velký význam, zejména úředníci byli pyšní na svůj statut a snažili se ze všech sil odlišit od proletariátu. Ve filmech se nic takového neobjevilo. Na stříbrném plátně existoval jediný protiklad, a to mezi bohatými a chudými.

Chudým lidem nezbývá než pracovat, a tak práce a zaměstnání hrály v životě hrdinů zkoumaných filmů velkou roli. O práci se však spíše jen všeobecně mluvalo, konkrétní podmínky zaměstnání zůstaly nevyjasněné. Nacionální socialismus práci heroizoval, posvěcoval; vykládal ji jako přemáhání nebezpečí i vlastní slabosti. Filmové příběhy vyprávěly o sociálním vzestupu i sestupu; ztráta postavení, zaměstnání se v nich vyskytovala mnohem častěji než opačný případ, za nějž vděčil hrdina stejně jen náhodě a souhře okolností, nikdy svým schopnostem. V tom se německé filmy nejvýrazněji odlišovaly od amerických. Nacistické filmy sociální sestup neznaly vůbec, polepšit si v nich mohli jen zaměstnanci, dělníci zůstávali na svém místě.

Centrální místo ve filmech zaujímaly barvitě problémy obživy a bydlení. Byt představoval pro rodiny (malo)měšťanského původu centrum pořádku a jistoty, v proletářských rodinách ale vzbuzovala tíživá bytová situace i rodinné nesváry. Z filmů se můžeme také názorně poučit i o kultuře jídla, pití, trávení volného času, o zábavách...; o tom, zda a jak se hrdinové zajímali o umění a vzdělání, se divák nedozvěděl pranic. Zaměstnané ženy se objevovaly vždy v podřízené pozici, při nesamostatné práci a navíc obtížené i starostmi o domácnost. Na úřednických místech působily ženy mladé, svobodné. Ty se pak stávaly cílem tužeb zvrhlíků anebo – v komediích z doby velké krize – zase naopak díky své kráse a pílí upoutaly tak pozornost pana šéfa, že jejich budoucí štěstí na sebe nedalo dlouho čekat. Všechny filmy omlouvaly prostituci i kriminalitu jako důsledek poměrů a vyslovovaly se pro legalizaci potratů. Z některých filmů vyplývalo, že za všechno může kapitalistický výrobní systém, ale ani v nich nebylo toto tvrzení doloženo konkrétními argumenty.

Schetterova práce je v dílčích postřezích nepochybně zajímavá a může nabídnout řadu podnětů pro další výzkum. Bylo by ovšem záhodno vyjasnit hned na jeho počátku některé otázky, z nichž by potom výzkumný projekt vycházel – např. otázku žánrové specifiky.

Jiří Pokorný

Ruští emigranti v německém filmu

Alexander Schwarz: *Russische Emigranten im deutschen Film.*
Fallstudien zu Iosif Ermoľev und Ivan Mozzuchin.
Wiener Slawistischer Almanach 30, 1992, s. 153 – 195.

Sborník Wiener Slawistischer Almanach je znám především mezi filology; vedle článků o slovanských jazycích a literaturách uveřejňuje ovšem někdy i studie věnované širší umělecké a kulturní problematice.

Práce mnichovského badatele Alexandra Schwarze se zabývá působením ruských filmařů, kteří po Říjnové revoluci odešli do emigrace, v západní Evropě (nejen v Německu, jak avizuje titul, ale také ve Francii); soustřeďuje se, s přihlédnutím k širším okolnostem, na profesionální dráhu dvou význačných osobností, producenta Iosifa Jermoljeva a herce Ivana Mozzuchina. Autorovým cílem je poskytnout čtenáři základní přehled „o předpokladech, možnostech a strategiích ruských filmařů-emigrantů“ (s. 155). V českém kontextu může Schwarzova práce vystupovat jako určitý doplněk knihy Martina C. Putny o ruské porevoluční emigraci (*Rusko mimo Rusko. Dějiny a kultura ruské emigrace 1917 – 1991*. Díl I. Brno 1993).

Na počátku studie (s. 154) se autor zmiňuje o potížích se získáváním údajů o činnosti emigrantů. Ve své původní vlasti byly tyto osobnosti dlouho tabu; naproti tomu v nových působištích zůstávaly často outsidersy a zdejší filmoví historici věnovali jejich práci jen okrajový zájem. Nezanedbatelný problém představuje měnící se způsob psaní jmen, pseudonymy, neustálenost a volné překlady názvů filmů a konečně i to, že se tyto filmy zachovaly jen částečně a mezerovitě. Důležitým pramenem byly pro autora německé filmové časopisy z dvacátých let, kde bylo možno najít mnoho dosud nezpracovaných materiálů (kritiky, reklamy, oznámení o výrobě filmů, obchodní zprávy).

Schwarz uvádí a usouvztažňuje mnoho jen málo známých faktů (také opravuje některé tradované omyly), a proto snad nebude neúčelné, jestliže zde zaznamenáme aspoň základní kontury jeho portréту ruské filmařské emigrace:

Filmová výroba se začala v Rusku výrazněji rozvíjet až v letech první světové války; filmy měly zaplnit domácí trh a za hranicemi Ruska zůstávaly neznámé. Iosif Jermoljev (1889 – 1962) založil v roce 1914 v Moskvě vlastní filmové studio a do podzimu 1917 vyrobil 105 filmů. Od roku 1915 vytvářela Jermoljevovy snímky relativně stálá skupina filmařů, z nichž většina pak odešla s Jermoljevem do emigrace (mj. režiséři Jakov Protazanov, Vjačeslav Turžanskij, Alexandr Volkov, herci Ivan Mozzuchin, Natalija Lisenko, Nikolaj Rimskij). Po revoluci realizoval Jermoljev v Moskvě ještě 20 – 30 filmů a někdy v průběhu roku 1918 přesídlil se svými spolupracovníky, ateliérovým vybavením i kopiemi filmů do Oděsy, obsazené německými a francouzskými vojsky. V únoru 1920 se pak Jermoljevova skupina vydává přes Turecko do Francie.

Nově založená pařížská akciová společnost se hned začala věnovat překladu dovezených starších filmů, dokončování rozpracovaných filmů (natáčelo se i během cesty) a také výrobě nových filmů „v ruském stylu“ (à la russe). Filmy uvedené na francouzský trh se námětově orientovaly hlavně

na díla ruské klasické literatury a na historické a folklorní látky; oblíben byl zaniklý svět ruské šlechty. Zvlášť do popředí vystupovala melodramata exponující mystickou a nevypočitatelnou „slovanskou duši“, která kolísá mezi smutkem a nadějí; tragický konec odpovídající vkusu ruských diváků byl přitom někdy nahrazen happy endem.

Úspěch ve Francii byl výrazný a není známo, proč se Jermoljev v roce 1922 rozhodl přesunout své aktivity do Německa (určitou roli zřejmě hrála levnost pracovní síly v inflačním Německu). I v Německu měl Jermoljev zpočátku úspěch, rozvoj jeho podnikání byl však brzděn různými negativními faktory. Německý trh ovládal americký import a produkty velkých domácích společností; cenzura byla vůči filmům vytvářeným Rusy značně nedůvěřivá; na druhé straně po uzavření rapallské smlouvy (duben 1922), která znamenala navázání kontaktů mezi Německem a sovětským Ruskem, začaly postupně do německých kin přicházet i „pravé“ ruské filmy, jež na rozdíl od emigrantských snímků obrácených do minulosti získávaly rys aktuálnosti a autenticity.

V roce 1924 Jermoljevovo filmové podnikání ztroskotává a o jeho činnosti mezi koncem roku 1924 a rokem 1928 nejsou žádné informace. Ve třicátých letech pracoval ve Francii pro tamější produkční firmy a roku 1937 odešel do USA.

Celkově se pozice ruských emigrantů po nástupu zvuku vlivem jejich nyní zřetelného jazykového handicapu (v případě herců) i vlivem politických poměrů zhoršila; jen málokterí se etablovali i ve zvukovém filmu, např. Vjačeslav Turžanskij, který pod jménem Victor Tourjanský natáčel propagandistické filmy v nacistickém Německu.

Filmová kariéra Ivana Možžuchina (1889 – 1939), kterou důkladně popisuje druhá část studie, začala v roce 1911 a do revoluce hrál v 77 filmech. Proslavil se jako představitel neurasteniků, démonických postav s tajnými vášněmi a duševních rozervanců – především ve snímcích, které pro Jermoljevovu výrobu natočili Jakov Protazanov a Alexandr Volkov. Charakteristickými rysy jeho herectví byla propracovaná mimika a „magické oči“.

Po příchodu do Francie musel Možžuchin znovu usilovat o přízeň publika, rychle se však prosadil obratnou kombinací svého „ruského stylu“ se zvyklostmi francouzského impresionismu a amerického filmu; jeho herecký rejstřík ovšem nebyl příliš široký, převládaly postavy typu carského důstojníka nebo Casanovy. V letech 1923 – 1926 zažil vlnu úspěchů, hrál i ve filmech významných francouzských režisérů. Po naprostém fiasku v Hollywoodu (1927) působil do roku 1930 v Německu, kde už měl na základě svých dřívějších filmů pověst herecké hvězdy. Ovšem jen jeden z pěti snímků, které zde natočil, plně přitáhl pozornost diváků. Ve třicátých letech žil Možžuchin opět ve Francii a několikrát se marně pokusil volbou témat a titulů filmů navázat na dřívější úspěchy.

Dodatek k práci obsahuje úplnou Jermoljevovu a Možžuchinovu filmografii.

Petr Mareš

Historie rodiny Havlových

Václav M. Havel: *Mé vzpomínky*.

Lidové noviny, Praha 1993, 462 s.

Po řadě memoárů¹ osobností činných v různých oblastech našeho veřejného života 20. století máme možnost nahlédnout do osobních vzpomínek podnikatele. Podnikatele, který ve své době formoval styl tvůrčí podnikatelské práce a který se svými stavebními aktivitami nesmazatelně zapsal do pražské historie 20. století. Podnikatele a angažovaného člověka, jenž podal výpověď o svém životě, ale především o době, „která mu patřila a ke které patřil i on“, jak napsali výstižně v doslovu paměti Václava M. Havla *Mé vzpomínky* jeho potomci (s. 460).

Havlovy paměti nejsou významné jen proto, že jde o memoáry úspěšného podnikatele první poloviny tohoto století, jehož podnikatelská činnost byla předčasně ukončena únorem 1948. Jejich předností zároveň je, že překračují hranice běžné memoárové literatury, kde autoři líčí vlastní život bez ambice podat objektivní svědectví o sobě samém i době a společnosti, ve které žili. Takto koncipované paměti postrádají hlubší historickou dimenzi osobní výpovědi a dříve či později na ně usedá prach zapomnění. Pro historika pak nemají povahu specifického historického pramene, který je zrcadlem doby a událostí v ní probíhajících, ale vypovídají pouze o autorových osobních motivacích podřízených jedinému cíli – ukázat se v co nejlepším světle. Svou snahou o co nejobjektivnější zachycení svého života a života své generace a její podnikatelské a veřejné práce v meziválečném období se Václav M. Havel této tendence vyvaroval a zanechal tak historikům svědectví nemalé hodnoty. Pro filmové historiky je pak Havlova kniha vzpomínek o to cennější, že její autor byl příslušníkem pražské podnikatelské rodiny, která se výrazně zapsala do dějin českého filmu.

Paměti Václava M. Havla časově pokrývají období od konce 19. století do roku 1948. Nejvíce stran je věnováno výstavbě Lucerny, provozu jejích podniků, budování Teras a zahradní čtvrti na Barrandově, postavení podniků rodiny Havlů za protektorátu a jejich stavu do znárodnění v roce 1948. Díky pečlivému zaznamenání průběhu výstavby Lucerny i Barrandova mají vzpomínky velkou dokumentární hodnotu, která je násobena uvedením řady dnes již méně známých či neznámých skutečností vztahujících se k oběma místům. Dovídáme se tak mimo jiné, že po dokončení projektu Lucerny otec Václava M. Havla „ukázal matce návrh fasády do Vodičkovy ulice. Jakmile jej uviděla, prohlásila, že je to jako velká lucerna. Otec ihned na tuto poznámku reagoval tím, že řekl: To by byl dobrý název pro celý dům. Je to slovo české, které však dobře může vyslovit i cizinec.“ (s. 38) V případě výstavby barrandovských Teras bude možná překvapením zjištění, že stavební projekt byl inspirován restaurací „Cliff House“ stojící u San Franciska na skále vyběhající do Tichého oceánu, kterou Václav M. Havel navštívil během svého amerického pobytu ve dvacátých letech.

Předností Havlových vzpomínek je způsob, jakým autor zachází s předkládanými fakty. Nesnaží se vyzdvihovat svou osobnost, ale prostřednictvím vlastní podnikatelské činnosti ukazuje dobový charakter podnikání a z něho vyplývající životní styl generace, která vstoupila do praktického života po skončení první světové války a významně se podílela na formování meziválečné československé společnosti. Tvořivá podnikavost spojená s osobní ctižádostí a se zájemem o veřejné a politické dění byly jedním z jejích hlavních rysů. V případě Václava M. Havla šlo kromě podnikání o jeho práci v československém meziválečném studentském hnutí, mezi svobodnými zednáři a v pražském Rotary klubu. V rovině politické pak o jeho účast v tzv. barrandovské sku-

1) Např.: Václav Černý, *Křik koruny české. Paměti 1938 – 1945*. Brno 1992; Týž, *Paměti III. (1945 – 1972)*. Brno 1992; Týž, *Paměti I. (1921 – 1938)*. Brno 1994; Ivan Déřer, *Antifierlinger. I*. Praha, 1993; Prokop Drtina, *Československo můj osud*. Praha 1991; Julius Firt, *Knihy a osudy*. Brno 1991; Anastáz Opasek, *Dvanáct zastavení. Vzpomínky opata břevnovského kláštera*. Praha 1992; Karel Steinbach, *Svědék téměř stoletý*. Praha 1991.

pině vzniklé na počátku třicátých let a složené z Havlových generačních vrstevníků (např. arch. Vladimír Grégr, Antonín Hartvich, Jan Hejman, ing. dr. Štěpán Jež, doc. dr. Josef Kliment), která se soustředila kolem časopisu *Demokratický střed* a vytkla si za cíl předložit plán reformy volebního systému a získávat pro mladou generaci více prostoru ve veřejném životě.

Vzpomínky Václava M. Havla by byly neúplné, jestliže bychom přešli jednu z významných stránek veřejné podnikatelské činnosti jeho rodiny. Od prvního desetiletí 20. století se Havlové zajímali o film a brzy přešli od slov k činům. 3. 12. 1909 se konalo první filmové představení nově založeného Bia Lucerna a o několik let později začala filmová společnost Lucernafilm točit české hrané filmy. A to byl také počátek pozdější úspěšné dráhy filmového podnikatele Miloše Havla, která byla přerušena až nacistickou okupací a následným znárodněním československé kinematografie.

Pod názvem *Bohatýrský život Miloše Havla* vypráví Václav M. Havel příběh svého bratra, který se již ve svých osmnácti letech ujal v předposledním roce první světové války řízení Bia Lucerna a do filmového obchodu vstoupil v roce 1919 prostřednictvím nově založené filmové půjčovny Americanfilm. Ukazuje ho jako úspěšného filmového obchodníka, který věřil stejně jako jeho otec „ve vývoj a velkou budoucnost kinematografie“ (s. 55) a který se kromě toho zajímal i o ostatní výdobytky moderní techniky. To se projevilo v době nástupu zvukového filmu, kdy Miloš Havel uvedl v roce 1929 v Biu Lucerna první zvukový film v Československu *Lod' komediantů*. Tehdy inicioval i výstavbu velkých zvukových ateliérů na Barrandově, kde ve třicátých letech působil jako jeden z předních organizátorů výroby českých filmů a čelný představitel pražského společenského filmového života. Tím však také skončila šťastnější etapa jeho života a filmového podnikání. Po válce mu byla zakázána jakákoliv práce v českém filmu a bylo proti němu zavedeno trestní stíhání pro jeho údajnou proněmeckou činnost za války. Nic na tom nezměnil ani fakt, že díky Lucernafilmu se podařilo za protektorátu uchovat českou filmovou tvorbu při životě a řada významných spisovatelů, dramaturgů a filmových libretistů byla uchráněna před odesláním na práci do Německa zaměstnáním v tzv. dramaturgickém sboru, který zřídil Miloš Havel při Lucernafilmu. Pozdější uvěznění a odchod Miloše Havla do exilu pak byly jen trpkým dovršením nepřízně osudu.

V dalších vzpomínkách se Václav M. Havel vrací k počátkům Bia Lucerna a jeho fungování v éře němého a zvukového filmu. Připomíná filmy, které patřily ve své době v Lucerně k nejnavštěvovanějším a zmiňuje se i o osobních stycích s předními českými filmovými herci, režiséry, kameramany a filmovými architekty. I zde dbá o faktickou správnost (jednou z mála nepřesností je tvrzení, že prvním českým zvukovým filmem bylo *Obrácení Ferdyše Pištory* Josefa Kodíčka z roku 1931)² a stylistickou uměřenost svých vzpomínek. Díky tomu patří *Mé vzpomínky* Václava M. Havla ke knihám, které nelze opomenout. Pro filmového historika jsou pak Havlovy paměti cenné jako osobní svědectví o „filmové“ historii rodiny Havlových.

Pavel Zeman

Vladimír Bor o svém životě a práci

Vladimír Bor: *Hudba – film – kritika*.

Panton, Praha 1990, 240 stran, 50 il.

Zcela utajeným titulem vydavatelství Českého hudebního fondu Panton je kniha *Hudba – film – kritika* vydaná v roce 1990, jejíž distribuce byla zřejmě zkomplikována společenskými změnami.

2) Prvním českým zvukovým filmem byl film režiséra Friedricha Fehéra *Když struny lkají* z roku 1930.

mi postihn timeršími i knižní trh. Už jen pro autorovu osobnost si tato práce zaslouží nebýt přehlédnuta.

Vladimír Bor (nar. 1915) je neodlučně spjat s poválečným vývojem znárodněné kinematografie a jeho činnost v ní je bezesporu přínosná. Svědčí o tom výsledek jeho dramaturgické profese – sto padesát hraných filmů (z let 1947 – 1987) a dvacet realizovaných scénářů (např. filmy *Morgiana*, *Sestřičky*, *Pozor, vizita!* aj.). Vedle toho působil řadu let jako pedagog na FAMU (analýza filmového scénáře) a je rovněž autorem řady knih. Jeho literárním počátkům předcházela několikaletá novinářská zkušenost v bulvárním Pražském listu, která pokračovala funkcí filmového a hudebního referenta v Mladé frontě (1946 – 1951). Psaní se věnoval až do nedávné doby a jeho publikační aktivity můžeme stopovat na stránkách deníků Práce, Lidové noviny, Lidová demokracie a časopisů Záběr, Scéna, Kino, Film a doba, Hudební rozhledy, Filmová práce, Kulturní politika aj. Specifické rodinné zázemí – otec, divadelní režisér, matka, operní pěvkyně – jej vybavuje hudebním vzděláním, ale jeho studium hudební vědy, estetiky (FF UK) a práv přerušuje uzavření vysokých škol nacisty.

V poválečném období Bor následuje rozhodnutí převážné části mladé generace: podílet se svou prací na budování společnosti, postavené na „nových“ principech v okupaci poznamenaném, lidovědemokratickém státu. Šlo o dobově příznačnou masovou euforii, která byla zneužita pro nástup komunistů k moci v roce 1948. Vladimír Bor se brzy po válce zapojil do vášnivých odborných debat, vyvolaných znárodněním filmového průmyslu a usilujících vymezit úlohu nově vznikající filmové tvorby ve společensko-kulturním rámci za uplatnění všech uměleckých kritérií. „Bojovali jsme proti kýči, což mělo někdy i dosti donkichotské podoby, nicméně jsme sváděli onen zápas ve svatém nadšení a v pevném přesvědčení, a také náš cíl se zdál dosti správný.“ (s. 17)

Téma, kterému se Bor počal systematicky věnovat, bylo funkční spojení jeho dosavadních znalostí – komplementární vztah hudby a filmu. Na stránkách denního i odborného tisku se zabýval významným podílem hudebních skladatelů úzce spolupracujících s filmem; dovolával se přitom řady jmen tvůrců světově proslulých (Šostakovič, Prokofjev, Stravinskij, Chačaturjan, Milhaud aj.), včetně domácí tradice zahrnující například B. Martinů, O. Jeremiáše, J. Křičku aj. Publikace nazvaná *O filmové hudebnosti* (Čs. filmové nakladatelství 1946) patří zpracováním této svébytné problematiky k prvním svého druhu – vedle známé průkopnické knihy A. M. Brousila *Česká hudba v českém filmu*. Spolu se skladatelem Štěpánem Luckým píše Bor monografii o významné skladatelské osobnosti animovaného filmu, nazvanou lakonicky *Trojan* (SNKLHU 1958). Mnohem později vycházejí *Operní večery* (Panton 1981, 1985) a svérázný almanach dějin studentského humoru *Recese* (Paseka 1993).

Kniha *Hudba – film – kritika* je vyústěním autorovy činnosti a měla by tedy podat shrnující informace o problematice, které se Bor již dlouhá léta věnuje. Výsledek však přináší četné problémy předurčené již samotným názvem knihy. Ten je sice zdánlivě výmluvný, ale může svěst k mylnému pochopení, že půjde o syntézu uvedených pojmů. Ve skutečnosti nám autor v jednom svazku předkládá dva zcela samostatné, ne však rovnocenné oddíly – podstatnou část knihy zaujímá oddíl nazvaný Film a hudba, druhou část pak tvoří doplněk pod názvem O kritice. Vedle hybridního uspořádání celku má kniha blíže neurčitelný charakter v samotné obsahové náplni: klasický postup „po osobnostech a po filmech“ střídají vzpomínky generačního, autobiografického rázu, korespondence a velmi časté citace vlastních dobových článků. Jednotlivým prvkem je podle předmluvy autorova zkušenost v oborech, které se „mohou zdát různorodými elementy, v mém případě však spolu souvisely“ (s. 4). Zvolenou metodu obhazuje autor slovy: „Teoretikem nejsem, ale když člověk dělá praxi čtyřicet let, poznává rozpory, problémy, rizika a snad i umění tohoto druhu činnosti.“ (s. 195) Podstatná část textu vznikla v polovině osmdesátých let, avšak najdou se vložené pasáže staršího i novějšího data. „Současný“ komentář, bohužel, často slouží pouze k nutnému spojení citovaných materiálů. Autor vědomě rezignoval na ambici podat hlubší nástin celé problematiky a včlenit ji do širšího kontextu.

Způsob, jakým ke čtenáři přistupuje, se dá nejlépe vystihnout pojmem „vyprávění“. Vskutku, Bor v jednotlivých kapitolách vypráví a dle nahodilého výběru řadí tematické okruhy pěkně „za sebe“. Kniha je tak srozumitelná a přístupná především laickému čtenáři, pro odborníky bude tento přístup asi příliš popisný.

Poutavé je vyprávění o poválečné době a jejím entuziasmu, s jakým se na kulturní frontě „bojovalo“ a soutěžilo o co nejlepší výsledek; pořádaly se konference o filmové hudbě, hojně se schůzovalo a besedovalo s kulturními referenty čerstvě znárodněného průmyslu. Dále je popsána plejáda našich hudebních skladatelů (Burghauser, Fišer, Mácha, Rychlík, Sommer, Sternwald, Šust aj.) a jejich leckdy rozsáhlý podíl na konkrétní tvorbě. Dílo zvláště výrazných osobností (Burian, Havelka, Liška, Srnka, Trojan) podtrhuje autor citacemi svých vlastních dobových kritik. Aktuální pasáž, zjevně dopsaná později a tematicky nesouvislá, je věnována období šedesátých let. Autor zde popisuje svou plodnou spolupráci s Jiřím Šeborem ve společné dramaturgické skupině utvořené kolektivem sdružujícím spisovatele Jiřího Frieda a Františka Kožíka, Věru Kalábovou, Václava Šaška a Radovana Kalinu. Teoretický rámec má autorovu vyprávění dodat obsáhlá citace článku polské teoretičky Alicje Helmanové, publikovaného česky v Panoramě zahraničního tisku v roce 1967. V dalších kapitolách se Bor nesystematicky zabývá různými hudebněfilmovými žánry, aniž by čtenáři blíže specifikoval odlišnosti jednotlivých žánrových typů – muzikálu, adaptace operního díla, životopisného filmu o hudebním skladateli, filmu s folklórní tematikou či hudebního uměleckého dokumentu.

Nemá smysl zde podávat podrobný výčet recenzí, v nichž se Bor v průběhu let vyjadřoval na stránkách deníků a časopisů k domácím i zahraničním filmům. Některé jeho starší, citacemi revokované texty již pozbyly aktuálnosti a jejich hodnota je dnes především historická. Například v recenzi Demyho originální filmové opery *Paraplíčka ze Cherbourg*, nazvané *Demyho podivný vynález* (Film a doba 1/65), je obsahová stránka filmu obviňována z banálnosti, zatímco o autoru hudby Michelu Legrandovi nepadne ani zmínka.

Je poněkud bizarní, k jak skeptickému názoru na vztah hudby a filmu dospěl Vladimír Bor, někdejší kritik na tyto otázky specializovaný, na sklonku své profesionální dráhy: „Hudba je (při všech svých možnostech) ve filmu vlastně cizorodou.“ (s. 190) Po tomto odhalení již zcela bezpečně přijmeme jeho vyznání, že nejlepší filmová hudba, kterou poznal v dětství, je Rossiniho předehra k Lazebníku sevillskému u „kovbojky“ s Tomem Mixem.

Doplňek *O kritice* se zabývá její publicistickou větví. Pokouší se vymezit pozici kritikova subjektu v tvorbě limitované podmínkami totalitního režimu. Oddíl zahrnuje čtyři kapitoly kompilované z názorů F. X. Šaldy, V. Mrštíka, K. Čapka aj. (Zdrojem citací byla Čítanka české literární kritiky sestavená F. Buriánkem.)

Kniha není vybavena žádným rejstříkem a trpí faktografickou nedůsledností, což pochopitelně snižuje její užitnou hodnotu. Nutno bohužel konstatovat, že působí dojemem nahodile, ne příliš promyšleně sestaveného celku. Je proložena množstvím fotografií, které ovšem někdy jen velmi vzdáleně souvisejí s textem. Nevábná grafická úprava připomíná smutný standard velké části knižní produkce z nedávného období. Potěšitelný je nicméně alespoň sám fakt, že se zde v knižní podobě pokusil shrnout své celoživotní profesionální zkušenosti filmový kritik, scenárista a dramaturg – úkaz bohužel velmi ojedinělý.

Tomáš Tomáš

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

AOTEAROA

Aotearoa and the Sentimental Strine. 12th Silent Film Festival. Pordenone (Itálie), 9. 10. 1993 – 16. 10. 1993. – [1. vyd.]. – Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto, 1993; in collaboration with National Film and Sound Archive of Australia. – The New Zealand Film Archive – 44 s.: čb. fotogr.
ISBN 0-473-02173-0 (brož.)
Katalog festivalu němého filmu v Pordenone věnovaný počátkům australského a novozélandského filmu a činnosti tamních Národních filmových archivů.

ARCHIVOS

Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen. – [1. vyd.] – č. 15 (Octubre 1993). – Valencia: Filmoteca de la Generalitat, 1993. – 135 s.: čb. fotogr., bibliografie. ISSN 0214-6606 (brož.)
Časopis filmotéky ve Valencii, vycházející 3x ročně.
Z obsahu: Román GUBERN: *NO-DO: La mirada de régimen* (s. 5 – 9); Alfonso del AMO GARCÍA: *El noticiario NO-DO en el archivo* (s. 11 – 19); Jesús Gonzáles REQUENA: *El kitsch imperial* (s. 21 – 29); Ramón Sala NOGUER: *La memoria del franquismo* (s. 31 – 39); Rafael R. TRANCHE – V. SÁNCHEZ-BIOSCA: *NO-DO: Entre el desfile militar y la foto de familia* (s. 41 – 53); *Entrevista con Alberto Reig, director de NO-DO entre 1953 y 1962* (s. 55 – 59); Medardo AMOR: *Land O'Lizards, metodología de una identificación* (s. 61 – 65); Hervé DUMONT: *Land O'Lizards de Frank Borzage (USA 1916)* (s. 67 – 72); Vance KEPLEY, Jr.: *Pudovkin y el estilo de continuidad: problemas de espacio y narración* (s. 77 – 85); Jean-Louis LEUTRAT: *Razón y locura en Inglaterra en el siglo XVIII: Bedlam y Hogarth* (s. 87 – 103); Juan Miguel Company RAMÓN: *La melancolía del vampiro Bram Stoker's Dracula* (s. 105 – 109); A. Sánchez MACARRO – V. SALVADOR: *La entrevista-debate en televisión: a propósito del caso Juan Guerra* (s. 111 – 119).

BELACH, Helga – JACOBSEN, Wolfgang
Cinemascope: Zur Geschichte der Breitwandfilme. Internationale Filmfestspiele. Berlin (SRN), 11. 2. 1993 – 22. 2. 1993 / Herausgegeben von Helga Belach, Wolfgang Jacobsen. – [1. vyd.] – Berlin: Spiess, 1993. – 247 s.: čb. fotogr., barev. fotogr. v příl., filmografie s uvedením formátu.
ISBN 3-89166-646-2 (brož.)
Kapitoly z dějin širokoúhlého filmu všech formátů rozebírající řadu konkrétních filmových děl.
Z obsahu: Gerd KOSHOFFER: *Zur Geschichte der Breitwandfilme* (s. 7 – 36); Rolf GIESEN: *Kainsmal des Spektakels* (s. 45 – 52); Norbert GROB: *Der entgrenzte Blick* (s. 65 – 86); Fritz GÖTTLER: *Die grausame Komödie des Horizonts* (s. 87 – 94); Jörg BECKER: *Der Ort der Töne* (s. 95 – 102); Helma SANDERS-BRAHMS: *Weit und breit* (s. 103 – 108).

BROWN, Geoff – ALDGATE, Tony
The Common Touch: The Films of John Baxter / Geoff Brown, Tony Aldgate. – [1. vyd.] – London: British Film Institute, National Film Theatre, [1987]. – 174 s.: čb. fotogr., bibliografie, rejstřík filmů, filmografie. – (Dossier; No. 5)
ISBN 0-85170-242-2 (brož.)
Podrobná, anotovaná filmografie britského režiséra Johna Baxtera.

CARRICK, Peter
Barbra Streisandová: Životopis / Peter Carrick; z angličtiny přeložila Magda Cindričová. – 1. vyd. – Ostrava: Nakladatelství OLDAG, 1994. – 171 s.: čb. fotogr. v příl., filmografie. – Orig.: Barbra Streisand. 1991.
ISBN 80-901616-2-6 (váz.)
Populární životopis americké herečky a zpěvačky.

COBOS, Juan
Orson Welles: España como obsesión. Volumen II / Juan Cobos. – 1. vyd. – Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993. – 224 s.: čb. fotogr., rejstřík filmu. – (Documentos; Sv. 4)
ISBN 84-482-0237-6. – ISBN 84-482-0235-X

(soubor) (brož.)

Obsáhlá studie o vlivu španělské kultury na Wellesovu tvorbu s důrazem na analýzu španělských motivů v jeho díle. (První díl viz Esteve Rimbau.)

DEPARDIEU, Gérard

Ukradené dopisy / Gérard Depardieu;

z francouzštiny přeložil Jiří Žák; kapitolu *Dopisy jako autoterapie duše* napsala Stanislava Přádná. – 1. vyd. – Praha: Prostor, 1993. – 103 s. – (Edice Obzor) – Orig.: *Lettres volées*. 1988.

ISBN 80-85190-27-3 (brož.)

Autoportrét francouzského filmového herce stylizovaný do podoby fiktivních dopisů adresovaných různým lidem i pojmům lidského života.

DEPARDON, Raymond – SABOURAUD, Frédéric
Depardon/Cinéma / Raymond Depardon, Frédéric Sabouraud. – [1. vyd.] – Paris: Cahiers du cinéma, Ministère des Affaires étrangères, 1993. – 175 s.: čb. i barev. fotogr.

ISBN 2-86642-125-6. – ISBN 2-11084-573-2. – (brož.)

Výpravná publikace zachycující v kratších textech a rozhovorech tvorbu významného francouzského dokumentaristy Raymonda Depardona od počátků (film *Jan Palach*) až do devadesátých let.

DUMONT, Hervé

Frank Borzage: Sarastro à Hollywood / Hervé

Dumont; préface de Jean Charles Tacchella. – [1. vyd.] – Milano: Mazzotta, 1993; ve spolupráci s Cinémathèque française. – 387 s.: čb. fotogr., bibliografie, filmografie.

ISBN 88-202-1065-7 (brož.)

Bohaté vypravená monografie o jednom z hollywoodských mágů, sledující vývoj jeho tvorby od počátků přes velké romantické příběhy až po stylovou vytříbenost jeho posledních filmů.

ELDER, R. Bruce

The Body in Film / R. Bruce Elder. – [1. vyd.] – Ontario: Art Gallery: Musée des beaux-arts, 1989. – 53 s.: čb. fotogr. v příl.

ISBN 0-919777-84-8 (brož.)

Studie o motivu lidského těla v poválečné nezávislé kinematografii. Autor třídí a analyzuje funkci zobrazeného lidského těla s přihlédnutím k filozofickým, sociologickým a antropologickým otázkám. Publikace vyšla u příležitosti stejnojmenné přehlídky filmů v Art Gallery of Ontario roku 1989.

FORMAN, Miloš – NOVÁK, Jan

Co já vím?: Autobiografie Miloše Formana / Miloš Forman, Jan Novák; z angličtiny přeložil Jiří Josek. – 1. vyd. – Brno: Atlantis, 1994. – 237 s.: fotografická příloha. Orig.: *Turnaround, A Memoir*.

1994. – Současné vyšlo v New Yorku a Torontu. ISBN 80-7108-076-4 (váz.)

Autobiografie, ve které Miloš Forman vypráví s přispěním českého exilového prozaika Jana Nováka svůj životní příběh od dětských let. GABERSCEK, Carlo – JACOB, Livio
Hollywood in Friuli: Sul set di „Addio alle armi“ / Carlo Gaberscek, Livio Jacob. – [1. vyd.] – Pordenone: La Cineteca del Friuli, 1991. – 263 s.: čb. fotogr., chronologie, bibliografie. – (Edizioni Biblioteca dell' Immagine) (váz.)

Výpravná publikace o natáčení amerického filmu *Sbohem, armádo* (A Farewell to Arms) z roku 1957 v italských exteriérech. Film režiséra Charlese Vidora je adaptací románu Ernesta Hemingwaye.

GELDER, Peter van

Z filmu do filmu: Co ještě nevíte o Hollywoodu. 60 nejúspěšnějších filmů světa / Peter van Gelder; z angličtiny přeložil Karel Klusák; odborná spolupráce Miloš Fikejz. – [1. vyd.] – Praha: EGEM, 1993. – 300 s.: čb. fotogr., rejstřík filmů. Orig.: *Offscreen Onscreen*. 1990.

ISBN 80-85395-36-3 (váz.)

Populární přehled 60 slavných hollywoodských filmů přinášející informace o natáčení a nahlízející do zákulisí jejich produkce.

HANDLING, Piers – VÉRONNEAU, Pierre

L'horreur intérieure: les films de David Cronenberg / dossier réuni par Piers Handling, Pierre Véronneau. – [1. vyd.] – Paris: Les Éditions du Cerf; Montréal: La Cinémathèque québécoise, 1990. – 255 s.: čb. fotogr., bibliografie, filmografie. – (7 ART; Sv. 90) – Orig.: *The Shape of Rage – The Films of David Cronenberg*. 1983
ISBN 2-89207-036-8. – ISBN 2-204-04125-4 (brož.) – ISSN 0768-1496

Monografie D. Cronenberga složená z obsáhlého rozhovoru s režisérem, rozborů jednotlivých filmů a z řady dílčích studií týkajících se Cronenbergova díla.

HUNGARIAN

25 Hungarian Film Weeks (1965 – 1994). – [1. vyd.] – Budapest: Hungarian Film Union, 1994. – 206 s.: čb. fotogr., filmografie, rejstříky, ceny.

ISBN 963-04-3866-6 (brož.)

Katalog dokumentující 25 ročníků týdnu maďarského filmu (1965 – 1994).

INTERNATIONAL

International Dictionary of Films and Filmmakers. Volume 5. Title Index / Editor Samantha Cook. – 2nd edition. – Detroit; London; Washington DC: St James Press, 1994. – 421 s.
ISBN 1-55862-041-9 (váz.)

Pátý svazek filmové encyklopedie, který obsahuje

kumulativní rejstříky k předchozím dílům (1. Films; 2. Directors; 3. Actors and actress; 4. Writers and production artists).

KOCH, Vladimír

F. W. Murnau: Monografická študija / Vladimír Koch. – [1. vyd.] – Ljubljana: Jugoslovanska kinoteka, 1977. – 149 s.: čb. fotogr. v příl., bibliografie, filmografie. (brož.)

Monografická studie sledující stylové vlivy a proměny Murnauova režijního rukopisu a přinášející obsáhlé analýzy nejvýznamnějších filmů.

LUKEŠ, Jan

Orgie střidmosti aneb Konec československé státní kinematografie (Kritický deník 1987 – 1993) / Jan Lukeš. – 1. vyd. – Praha: Národní filmový archiv, 1993. – 324 s.: bibliografie, rejstřík jmenný, rejstřík filmů.

Kniha literárního a filmového publicisty, která shrnuje jeho filmové studie a kritiky z přelomového období konce osmdesátých a počátku devadesátých let.

LUSTED, David

Raymond Williams: Film TV Culture / Edited by David Lusted. – [1. vyd.] – London: British Film Institute, National Film Theatre, 1989. – 149 s.: čb. fotogr. v příl., filmografie, bibliografie. ISBN 0-85170-248-1 (brož.)

Z obsahu: Francis MULHERN: *Introducing Raymond Williams* (s. 3 – 10); John ELLIS: *Three Brothers: Three Generations* (s. 13 – 20); Alan LOVELL: *I Started Out with Renoir But Finished Up with Rachel Roberts: Daniel and This Sporting Life* (s. 21 – 30); Day SMITH: *Ms Rhymney Valley, 1985* (s. 35 – 42); Noel KING: *„How Welsh Are My Eyes?“: So That You Can Live: Textual Analysis and Political Cinema in the 80s* (s. 43 – 56); Raphael SAMUEL: *Fame Is the Spur / The Corn Is Green* (s. 57 – 68); Jenny UGLOW: *The Tree of Wooden Clogs and „People of the Black Mountains“* (s. 69 – 78); Jim COKK: *Paisa* (s. 79 – 90); Danielle GARDNER: *„Not Necessarily A Stranger and an Agent“: Raymond Williams and Wim Wenders's Paris, Texas* (s. 113 – 122); výběrová bibliografie Raymonda Williamse.

MAGYAR

25. Magyar Filmszemle: Budapest, 1994. Február 5 – 9. = 25th Hungarian Film Week. – [1. vyd.] – Budapest: Magyar Filmúnió Kft, 1994. – 134 s.: čb. fotogr. rejstříky, filmografie. (brož.)

Katalog z 25. týdne maďarského filmu obsahující údaje o maďarské filmové produkci posledních let.

MARTINELLI, Vittorio

Cinema italiano in Europa: 1907 – 1929 / Vittorio Martinelli. – [1. vyd.] – Roma: Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, 1992. – 175 s.: čb. fotogr. a reprodukce reklam. mat. v příloze. – (Memoria del cinema: Collana di materiali e di ricerche; II.) (brož.)

Sborník věnovaný evropskému ohlasu italského filmu němé éry. **Z obsahu:** Emmanuelle TOULET: *Il cinema muto italiano e la critica francese* (s. 11 – 36); Palmira Gonzales LOPEZ: *Note sull' influenza del cinema italiano sul cinema spagnolo negli anni dal 1913 al 1918* (s. 37 – 46); Ivo BLOM: *La lunga vicenda del cinema italiano in Olanda* (s. 47 – 74); Cristina D'OSVALDO: *Il cinema muto italiano e la critica inglese* (s. 75 – 82); Eberhard SPIESS: *Il cinema italiano e il pubblico tedesco* (s. 83 – 90); Guido CONVENTS: *Immagini cinematografiche italiane in Belgio* (s. 91 – 110); Dejan KOSANOVIC: *Cinema muto italiano all'est dell' Adriatico* (s. 111 – 130); Vittorio MARTINELLI: *Cineasti italiani in Germania tra le due guerre* (s. 131 – 159); Vittorio MARTINELLI: *Destinazione Parigi* (s. 160 – 169); Václav MERHAUT: *Italiani a Praga* (s. 170 – 173).

NARWEKAR, Sanjit

Directory of Indian Film-Makers and Films / Compiled and edited by Sanjit Narwekar. – 1. vyd. – Wiltshire: Flicks Books, 1994. – 500 s.: rejstřík filmů, všeobecný rejstřík, výběrová bibliografie. ISBN 0-948911-40-9 (váz.)

Slovník 383 indických režisérů, stručná biografická hesla jsou vždy doplněna filmografií.

O'LEARY, Liam

Rex Ingram: Master of the Silent Cinema / Liam O'Leary. – [1. vyd.] – Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto; London: British Film Institute, 1993. – 224 s.: čb. fotogr., filmografie, jmenný rejstřík, bibliografie. ISBN 88-86155-01-8. – ISBN 0-85170-443-3 (brož.)

Obsáhlá výpravná monografie o R. Ingramovi mapující celou životní kariéru významného hollywoodského režiséra.

PFEIFFER, Lee – LISA, Philip

Sean Connery a jeho filmy / Lee Pfeiffer, Philip Lisa; z angličtiny přeložili Eduard Kilberger, Karel Šuchman. – 1. vyd. – Plzeň: Mustang, 1993. – 255 s.: čb. i barev. fotogr., reklam. materiál, seznam filmů a jejich čistý zisk, filmografie. – (Hvězdy; Sv. 1) – Orig.: *The Films of Sean Connery*. 1993. ISBN 80-85831-08-2 (váz.)

Monografie sledující Conneryho hereckou dráhu důsledně film po filmu až do roku 1992.

RIAMBAU, Esteve

Orson Welles: Una España inmortal. Volumen I / Esteve Rimbau. – 1. vyd. – Valencia: Filmoteca Generalitat Valenciana, 1993. – 218 s.: čb. fotogr., bibliografie, filmografie. – (Documentos; Sv. 3) ISBN 84-482-0236-8. – ISBN 84-482-0235-X (soubor) (brož.)
Dokumentačně bohatě vypravená studie o tvorbě O. Wellese a recepci jeho díla především v hispánské oblasti. (Druhý díl viz Juan Cobos.)

RIAMBAU, Esteve – TORREIRO, Casimiro

Temps era temps: El cinema de l'Escola de Barcelona i el seu entorn / Esteve Rimbau, Casimiro Torreiro. – 1. vyd. – Barcelona: Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura, 1993. – 456 s.: čb. fotogr., filmografie, bibliografie, index. ISBN 84-393-2427-8 (brož.)
Zevrubná monografie o Barcelonské škole katalánského filmu.

RIVETTE

Jacques Rivette: La règle du jeu. – [1. vyd.] – Turin: Centre Culturel Français; Torino: Museo Nazionale del Cinema, [1991]. – 206 s.: čb. fotogr. v textu a barev. fotogr. v příl., filmografie, bibliografie (brož.)
Výpravná publikace shrnující rozhovory s Jacquesem Rivettem a kritiky i analýzy jeho filmů.

ROBINSON, David

Richard Attenborough / David Robinson. – [1. vyd.] – London: National Film Theatre: British Film Institute, 1992. – 120 s.: čb. fotogr., chronologie, filmografie. – (Dossier 9) ISBN 0-81570-380-1 (brož.)
Portrét britského režiséra s rozbořem všech jeho filmů.

SCREEN

Screen. – Vol. 34, Winter 1993, Nr. 4. – Oxford: The John Logie Baird Centre. ISSN 0036-9543

Z obsahu: Sandy FLITTERMAN-LEWIS: *Magic and wisdom in two portraits by Agnès Varda: Kung-Fu Master and Jane B.* by Agnès V. (s. 302 – 320); Carrie TARR: *Questions of identity in Beur cinema: from Tea in the Harem to Cheb* (s. 321 – 342); Ginette VINCEDEAU: *Gérard Depardieu: The axiom of contemporary French cinema* (s. 343 – 361); Chris DARK: *Rupture, continuity and diversification: Cahiers du cinéma in the 1980s* (s. 362 – 379); Susan HAYWARD: *State, culture and the cinema: Jack Lang's strategies for the French film industry 1981-93* (s. 380 – 391); Robert LANG: *An interview with Fereydoun Hoveyda* (s. 392 – 400).

STORIES

Stories Come First: Television Fiction in Europe. – [1. vyd.] – Brussels: International Institute of Communications; London: International Institute of Communications, 1988. – 185 s. – IIC, MEDIA and TFE, Report on Training, TFE Advisory Groups, Individuals Consulted, Abbreviations, European Currencies. (brož.)
Analýza současných trendů v televizní a filmové produkci vypracovaná pro komisi Evropského společenství.

UMĚNÍ

Umění: Soupis české a slovenské literatury z let 1981 – 1985 a samizdat – exilová literatura – zvláštní fondy – z let 1948 – 1989 / zpracoval kolektiv střediska společenskovedních a přírodovědných informací. – 1. vyd. – Praha: Národní knihovna, 1992. – 294 s.: rejstřík jmenný. ISBN 80-7050-153-7 (brož.)

Bibliografická příručka zpracovávající následující oblasti: výtvarné umění, urbanismus, architektura, plastika, malířství, grafika, užité výtvarnictví, umělecká fotografie, scénografie, film, hudba, tanec, divadlo, televizní umění a rozhlas.

VORÁČ, Jiří

Čeští a slovenští filmoví režiséři v exilu / Jiří Voráč. – 1. vyd. – Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1993. – 51 s.: filmografie, rejstřík českých názvů filmů, rejstřík názvů filmů v originále, bibliografie. ISBN 80-7067-267-6 (brož.)
Vysokoškolská skripta, která shrnují a třídí všechny dostupné údaje o českých a slovenských exilových filmařích od roku 1968 do současnosti.

WILLIS, John

Screen World: Film Annual. 1993. Volume 44 / John Willis. – [1. vyd.] – New York; London: Applause, 1994. – 304 s.: čb. fotogr., rejstřík osobností s biografickými údaji, filmografie. ISBN 1-55783-175-0 (váz.)
Filmová ročenka zaměřená na filmy, které měly premiéru v USA v roce 1992.

ŽALMAN, Jan

Umlčený film: Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu / Jan Žalman; k vydání připravili Stanislava Přádná, Jan Svoboda. – 1. vyd. – Praha: Národní filmový archiv, 1993. – 278 s.: čb. fotogr., rejstřík jmenný, rejstřík filmů, bibliografie. – (Knihovna Iluminace 1) ISBN 80-7004-030-0 (brož.)
Esejisticky pojatá monografie o československé filmové tvorbě šedesátých let z pera někdejšího šéfredaktora časopisu Film a doba dr. Antonína Nováka.

Příloha

**Žadatelé o udělení
prvních kinolicencí v Čechách
(1896 – 1910)**

Dosavadní bádání o nejstarších filmových projekcích v Čechách vycházelo především ze zpráv místního tisku o prvních filmových představeních a jen zřídka využívalo dochované archivní materiály. Výsledkem tohoto přístupu je skutečnost, že téměř neznáme držitele prvních kinolicencí disponující prvními kinematografickými přístroji, neboť redaktoři místních novin spíše než jména těchto osob uváděli místo a čas konání filmových projekcí (případně výši vstupného). Následující soupis osob žádajících pražské místodržitelství na základě císařského nařízení z 5. prosince 1835 a ministerského nařízení z 19. ledna 1853 (blíže viz úvod k edici nejstarších právních norem v tomto čísle) o udělení povolení k provozování veřejných kinematografických produkcí na území Čech si proto klade za cíl rozšířit stávající znalosti o počátcích kinematografie v Čechách v rozmezí let 1896 – 1910.

Soupis byl vypracován na základě podacích protokolů evidujících žádosti podané na pražském místodržitelství v letech 1896 – 1910 nacházejících se ve fondu Českého místodržitelství (1850 až 1920) Státního ústředního archivu v Praze. Bohužel se nedochoval vlastní spisový materiál vztahující se k jednotlivým žádostem. Díky tomu není možné detailně prozkoumat okolnosti podání žádostí a dobrat se tak ucelenějšího pohledu na celou problematiku. I přes uvedené limity je ovšem možné na základě tohoto pramene zjistit nejdůležitější údaje o provozovateli prvních filmových představení – tj. jména osob, které disponovali prvními kinematografickými přístroji, místo jejich trvalého pobytu a dataci žádostí, respektive přibližný časový úsek, v němž probíhala korespondence mezi žadateli a místodržitelstvím o vydání povolení. V abecedně seřazeném soupisu jsou uvedeny osoby, které v letech 1896 – 1910 žádali pražské místodržitelství o povolení k veřejnému promítání. V registraturním období 1896 – 1900 je vedle jména uvedeno místo, kde byla dotyčná osoba přihlášena k trvalému pobytu, číslo, pod kterým byla každá žádost registrována v podacích protokolech pražského místodržitelství a rok podání žádosti. Registraturní období 1901 – 1910 obsahuje pouze jméno, místo trvalého pobytu a časové rozmezí, ve kterém probíhala korespondence mezi místodržitelským úřadem a žadateli.

Srdan Knežević
(Přeložila Ana Adamovičová)

Registraturní období 1896 – 1900

Arlet Herman, Wien, 126130/1896

Crombach Franz, Düsseldorf (Prusko), 31725/1897,
41491/1897

Barvínek Alois, Louny, 184652/1896,
203921/1896

Danda Antonín, Praha, 147324/1899,
182279/1900, 204064/1900

Böhm Wilhelm, Lučany na Nisou (Wiesenthal),
637783/1898, 187794/1898, 97833/1900,
127008/1900

Dasch Ignatz, Teplice, 197631/1897

Dupont Eugène, Wien, 175523/1897, 175904/1897

- Dvořák Antonín, Frýdlant, 189745/1896
- Figarová Gabriela, Praha, 51132/1900,
70548/1900, 80068/1900, 97480/1900
- Flíger (Flígr) František, Jičín, 49211/1897
- Frolík Bohumil, Lány (okres Slaný), 60798/1900,
87324/1900, 118586/1900, 151046/1900
- Gierke Richard Ferdinand, Bautzen (Sasko),
154162/1896, 34929/1897
- Grund Karel, Praha, 193200/1896, 194749/1896
- Hausenblas Robert, Kopisty (okres Most),
179896/1896
- Hiemer Josef, Jablonec nad Nisou, 129295/1900,
150399/1900, 160356/1900, 175539/1900
- Hladký (Votruba) Emanuel, Sušice, 58994/1897,
176728/1897
- Hofmann (Hoffmann) Josef, Smíchov, 194280/1896
- Horn, Václav (Wenzel), Mitov, 140362/1897,
142579/1897, 152198/1897, 165106/1897,
169892/1897, 173209/1897, 176961/1897,
180785/1897, 206104/1897, 49890/1898,
85304/1898, 202534/1898
- Jarolím Edmund, Wien, 108860/1896,
128168/1896, 136453/1896
- Joffé Émile, Paris, 199121/1896
- Kohn Max, Teplice, 197631/1897
- Koch Gustav, Smržovka, 149474/1900
- Köppl Gregor (Řehoř), Chlumec (okres Nový
Bydžov), 138040/1898, 154071/1898
- Körber Zdenko, Praha, 185043/1899,
195298/1899, 215670/1899, 5339/1900,
44849/1900
- Kratzer (Kratzert) August, Dolní Maxov (Unter-
Maxdorf), 57911/1899
- Kraul Johann, Boží Dar (Gottesgab), 57058/1900,
65505/1900, 68462/1900
- Kraulová Amalie, Boží Dar (Gottesgab),
209385/1897, 12510/1900
- Lindner Peter, Rothenburg (Bavorsko), 94167/1899
- Liška Josef, Přelouč, 81216/1897, 5558/1898
- Müller Friedrich (Bedřich), Plzeň, 208342/1897,
37097/1898
- Neumann Anton (Antonín), Turnov, 204381/1897,
1312/1898, 52504/1898, 64163/1898,
65259/1898, 93504/1898, 149057/1898,
164002/1898, 174463/1898, 197852/1898,
197958/1898, 4871/1899, 11641/1899,
52972/1899, 77412/1899, 106059/1899
- Oeser Edmund, Žatec, 206917/1900, 213654/1900,
214083/1900, 218482/1900, 219480/1900,
227455/1900
- Ostrýdtová Louise (Aloisie), Šlapanice (okres
Slaný), 181362/1896, 195975/1896,
208143/1896
- Paak (Pack) Johan, teplice, 40288/1897,
53703/1897
- Palec František, Jičín, 9205/1898
- Pietsch Hermann, Kamenický Šenov, 190292/1896,
208284/1896, 6643/1898, 225925/1899,
29666/1900, 235739/1900
- Plíva Alois, Jičín, 34340/1897
- Pöschl Sigmund, Rusová (Reischdorf),
23082/1897, 39992/1897, 3337/1898
- Posselt Stefan, Nová Ves nad Nisou (Neudorf),
34331/1897
- Purr Josef, Ferdinandov (Ferdinandsdorf),
16190/1897
- Rajský Emanuel, Kolín, 20127/1899
- Řehák František, Markouš, 80858/1898,
161924/1898, 196775/1898, 7812/1899,
45323/1899
- Seibert Viktor, Wien, 193621/1899
- Schächtl (Schächtel) Ignatz, Tábor, 152950/1896,
200327/1896, 205985/1897
- Scherff Theodor, Leipzig (Sasko), 149085/1900,
183870/1900, 194884/1900
- Slavík Alois, Sobotka, 33699/1900, 720030/1900,
85174/1900, 110336/1900
- Šlambor Dismas, Brodec (Brodce, okres Mladá Bo-
leslav), 203201/1900, 211777/1900,
234807/1900, 236599/1900, 236701/1900
- Ullmann Emil, Smržovka, 67275/1897,
94871/1897, 123947/1897
- Ullmann Gustav, Wien, 151950/1900
- Václavík Karel, Kašperské Hory, 68583/1898,
81386/1898
- Vieltorf Robert, jablonec nad Nisou, 187467/1900,
205634/1900, 213541/1900
- Vospěl Tomáš, Telč (Morava), 101176/1900,
133958/1900, 201947/1900
- Weigend Friedrich, Libeuchec (Königswald),
5454/1897
- Wiedemann Eligia (Gustav), Kadaň, 178918/1897,
191282/1897

Registraturní období 1901 – 1910

- Ächtnerová Marie, Aš, 1910
Adamec František, Přelouč, 1908
Agostini Johan, Linz (Horní Rakousy), 1896 – 1908
Albinus Otto, Döbeln, (Sasko), 1910
Altmann Johann August, Dresden (Sasko), 1904 – 1907
Anis Anton, Padrt, 1906
- Baier Anton, Vejprty, 1908 – 1909
Baier Martin, Falknov, 1903
Bartlová Julie (Juliana), Rotava (okres Kraslice), 1905 – 1910
Bartoš František, Polička, 1908
Basař Jan, Roudnice nad Labem, 1910
Batka Jan, Vršovice, 1906
Bauer Julius Ernst, Altenburg (Německo), 1903 – 1910
Bayer Theodor Ignatz, Jablonec nad Nisou, 1907 – 1910
Bayerová Emilie, Jablonec nad Nisou, 1907 – 1908
Bednář Vincenc, Výprachtice, 1909 – 1910
Beer Karl, Račice (Ratschitz), 1909 – 1910
Bemme Bruno, Chemnitz (Sasko), 1908 – 1909
Beneš Ferdinand, Hnidousy, 1904
Benešová Josefina, Přečtice, 1908
Beno Josef, Nové Sedlo (Neusattl), 1909
Běř Josef, Mladá Boleslav, 1909
Bergerová Marie, Dvůr Králové, 1910
Berousek Josef, Vlásenice (okres Tábor), 1910
Berousek Matěj, Vlásenice (okres Tábor), 1908 – 1910
Běřová Božena, Mladá Boleslav, 1908 – 1909
Bína Bohumil, Starý Kolín, 1908
Bína Václav, Lohenice (okres Pardubice), 1909 – 1910
Blahoutová Berta, Písek, 1909
Blau Leo, Rijeka, (Fiume), 1907
Blažek František, Nahořany (okres Strakonice), 1903 – 1910
Blažek Jan, Zvířetice (okres Prachatice), 1908 – 1910
Bock Rudolf, Královec (Königshan), 1910
Böhm Adolf, Jablonec nad Nisou, 1905 – 1908
Böhm Johann, Trnovany, 1909
Böhm Wilhelm, Lučany nad Nisou (Wiesenthal), 1903 – 1906
Bonesky Richard, Plauen (Sasko), 1909
Bouček František, Lochovice, 1903 – 1909
Bouček Karel, Lochovice, 1901 – 1903
Bouda Alois, Hostín (okres Hořovice), 1908 – 1910
Bradač Johann (Jan), Wien, 1909
Brand Alois, Dolní Grunt nad Labem, 1906 – 1910
Brand Josef Gustav, Stříbro, 1907 – 1910
Brandl Konrad, Čiškovice, 1909 – 1910
Brázdová Rozalie, Rakovník, 1909 – 1910
Brett Franz, Prasek, 1910
- Breuer Josef, Střezivojice, 1909
Brunner Josef, Penzig (Pruské Slezsko), 1909 – 1910
Buk Augustin, Louny, 1908
Bukovský Rosa, Borovany (okres České Budějovice), 1907
Bureš Václav, Most, 1910
Burger Karl, Praha, 1907 – 1908
- Cantor Franz, Čilec, 1909 – 1910
Cejnar Josef, Třebachovice, 1908 – 1910
Crhounek Bartoloměj, Židenice (Morava), 1909
Czapová Amalie, Krumlov, 1906 – 1908
Czapová Marie, Krumlov, 1906
Czek Jindřich, Litoměřice, 1904
Czepiczka Josef, Wien, 1907 – 1908
Čepelák Josef, Příbram, 1910
Čermák Karel, Praha, 1909
Černý Jan, Německá Radoun, 1907
Červená Marie, Klatovy, 1909
Červený Josef, Klatovy, 1910
Čížek Josef, Český Brod, 1908 – 1909
Čtrnáct Václav, Plzeň, 1910
- Danda Antonín, Praha, 1901
Daum Alfred, Ústí nad Labem, 1910
David Ludvík, Praha, 1909
Dederscheck Otto, Köln (Prusko), 1906
Deimling Anton Karl, Česká Lípa, 1909
Deutsch Josef, České Budějovice, 1908 – 1910
Deutsch Wenzel, Žatec, 1910
Deutschmann Franz, Podmokly, 1910
Dienstknecht Josef, Burgstadt (Sasko), 1903
Dittrich Karl, Nové Sedlo (Neusattl), 1907
Doležalová Tereza, Mladé Buky, 1904 – 1907
Dornhecker Josef, Podbořany, 1906 – 1909
Dostál Jan, Praha, 1903 – 1905
Doubek Karel, Plzeň, 1908
Dumek Josef, Praha, 1908
Dutz Josef, Drahovice, 1907
Dvořáček Ignác, Zbraslavice, 1905 – 1906
- Eckel Emanuel, Zaječov, 1910
Eckert Emil, Žatec, 1908 – 1910
Eckert Georg, Žatec, 1903 – 1910
Eisbrich Siegmund, Litoměřice, 1910
Eisenhammer Franz, Hracholusky (okres Rakovník), 1902 – 1910
Elmrich Emil, Svádov, 1909 – 1910
Eminger Wenzel, Pochvalov, 1910
Endt Adalbert, Pernink, 1908
Erdely Emil, Berlin, 1901 – 1902
Esselbach Otto, Píchovice, 1907
Ezr Jan, Libochovice, 1903
- Farkáč Václav, Karlín, 1909

- Faustiková Emilie, Dvůr Králové, 1908
Feigl Josef, Rychnov nad Kněžnou, 1907
Feix Anton, Viklice, 1904 – 1910
Feix Wilhelm Otto, Smržovka, 1910
Feldhaas Hans, Sankt Ägvd am Neuwalde (Dolní Rakousko), 1908
Feller Hans, Karlovy Vary, 1908
Fink Karl, Tyniště (okres Rychnov nad Kněžnou), 1909
Fisecker Anton, Doubí (Aich), 1905
Fischer (Fišer) Alois, Praha, 1908 – 1910
Fischer (Fišer) Eduard, Lipec (okres Nový Bydžov), 1908
Fischl Wilhelm, Zálší (okres Třeboň), 1910
Flach Hermann, Luďany nad Nisou (Wiesenthal), 1910
Focke Emanuel, Ryjice (Reindlitz), 1909 – 1910
Foit Franz, Postřelmůvek (Morava), 1908 – 1909
Franc Karel, Kolín, 1910
Frank Christof, Cheb, 1909
Franke Josef Franz, Hradec Králové, 1908 – 1909
Freiberg Ernst, Görlitz (Pruské Slezsko), 1907
Freund Friedrich (Bedřich), Babice (okres Říčany), 1908
Freund (Frajnd) Karl, Mladá Boleslav, 1909 – 1910
Friedl Bruno, České Budějovice, 1903
Fried Barbara, Salzburg, 1903 – 1910
Friedrich Josef, Wanne (Prusko), 1908
Friedrich Theodor, Aš, 1908 – 1910
Friesz Rudolf, Žižkov, 1910
Frisch Alois Gabriel, Žlutice, 1902
Fritsch Gottfried, Waldsassen (Bavorsko), 1909 – 1910
Fritsche Anna, Petrovice (okres Ústí nad Labem), 1903
Fritsche Vinzenz, Petrovice (okres Ústí nad Labem), 1903 – 1909
- Gaschney František, Vlkýš (okres Stříbro), 1910
Geib Leopold, Teplice, 1908
Geissler Josef, Horní Suchá (Oberberzdorf), 1910
Gemperle Richard, Wien, 1910
Geni Louis, Maribor (Štýrsko), 1901 – 1910
Germ Franz, Píkerndorf (Štýrsko), 1907
Gernert Ernst, Roketnice nad Jizerou, 1910
Glaser Eduard, Falknov, 1904
Gleisner Alois, Valbeřice (Albendorf), 1904
Gökler Karl, Besztercze (Maďarsko), 1905
Görlich Hans, Bolzano (Bozen, Tyrolsko), 1908
Görner Franz, Hrádek nad Nisou, 1910
Görner Heinrich, Lučany nad Nisou (Wiesenthal), 1908
Gottfried Franz, Praha, 1910
Grabes Gustav Karl, Zittau (Sasko), 1910
Gramer Franz, Wien, 1909
Günzel Alfred, Oberneuschönberg (Sasko), 1904
Guth Franz, Wien, 1909 – 1910
Haase Josef, Rumburk, 1904
Habel Franz, Liberec, 1910
Hacko Albert von, Růžkolhotice, 1902
Hacklmayer Karl, Aigen (Horní Rakousy), 1907
Hájek Egon, Královské Vinohrady, 1907 – 1910
Hájek Josef, Petrovice (okres Trutnov), 1909 – 1910
Hájek Tomáš, Blatná, 1909 – 1910
Hallwirth Josef, Vrchlabí, 1910
Hammel Anton (Antonín), Praha, 1906
Hammel Franz (František), Praha, 1906 – 1907
Hančíl Vladimír, Jindřichov (okres Frýdlant), 1905
Hanke Franz, Bielitz (Slezsko), 1907
Hänsler Otto Adam, Zittau (Sasko), 1908
Hanzlík Václav, Šamonice, 1907 – 1910
Hartelt Reinhold, Varnsdorf, 1908 – 1910
Hartig Ignatz, Smíchov, 1903
Hartmann Johann, Ústí nad Labem, 1904
Hasák Jan, Chotyně (Ketten), 1910
Hasenkopf Josef, Stodůlky (okres Sušice), 1907 – 1910
Haspel Rudolf, Litoměřice, 1909 – 1910
Haubner Gustav, Mariánské Lázně, 1910
Hauner Anton, Rakovník, 1908
Hauptmann Josef, Březina (okres Žlutice), 1909 – 1910
Hausenblas Adolf, Libkovic (okres Duchcov), 1906
Havlena Jan, Bystrce (Waltersdorf, okres Lanškroun), 1907 – 1908
Havlice Jan, Ohrazenice (okres Hořovice), 1908
Hecke Richard, Jablonce nad Nisou, 1906
Heinecker Raimund, Horní Lom (Oberlohma), 1908 – 1910
Heinrich William, Podmokly, 1910
Heinzl Robert, Liberec, 1910
Hejlík Karel, Libochovice, 1903
Hejnal Josef, Chrazenice (okres Hořovice), 1910
Hejsek Adolf, České Budějovice, 1910
Hennigová Marie, Horní Chrastava, 1907
Herold Jaroslav, Vršovice (okres Královské Vinohrady), 1908 – 1909
Herrles (Herlos) Robert, Velichov (okres Žatec), 1904
Herrmann Anton, Krásná Lípa, 1909 – 1910
Herrmann Josef, Jeníkov (okres Duchcov), 1910
Hiebsch Karl, Horní Litvínov, 1905 – 1910
Hinkenikl Theodor, Praha, 1908 – 1909
Hirdt Heinrich, Kaiserslautern (Německo), 1906 – 1907
Hirnet Anton, Jablonec nad Nisou, 1906
Hladík Vincenc, Praha, 1909
Hlaváč Václav, Stříbrné Hory (okres Klatovy), 1908
Hlavska Josef, Most, 1910
Hlubuček Emanuel, Liberec, 1910
Hoffman Ignatz, Písek, 1903
Hoffmann Karl, Ústí nad Labem, 1910
Holanec Jiří, Čanka (okres Nové Město nad Metují), 1908 – 1910
Höll Johann, Žatec, 1909 – 1910
Hollmann Ernst, Jablonec nad Nisou, 1907 – 1910
Horáček Jindřich, Roztoky (okres Jilemnice), 1910

Hořejš Vincenc, Kadešice, 1907 – 1908
Hubený Florian, Zaloňov, 1903
Huber Karl, Wien, 1910
Hübner Anton, Jablonec nad Nisou, 1908
Hübner Ignatz, Praha, 1907 – 1908
Hübner Rudolf, Jablonec nad Nisou, 1908 – 1910
Huderer Leopold, Plzeň, 1908 – 1909
Hurt František, Česká Třebová, 1903
Hušner Eduard, Praha, 1910
Hüttemann Gustav, Mariánské Lázně, 1910
Hüttemann Karl, Mariánské Lázně, 1910

Chalupa Václav, Lanšperk, 1910
Chomrak Antonín, Most, 1910
Chrupa Ottomar, Žebrák (okres Hořovice), 1907
Chvalovský Karel, Záběhlíce (okres Královské Vinohrady), 1910
Chytka František, Koněšín (Morava), 1910

Jahoda Josef, Mladějov, 1910
Jabl František, Třebíhošť, 1902
Jakoubek Josef, Jaroměř, 1903 – 1910
Jandáček Josef, Kouty (okres Ledec), 1904 – 1910
Janoudová Josefa, Úbislav, 1907
Jansen Anton, Zemm (Maďarsko), 1905
Jarý Josef, Staré Město (okres Náchod), 1906
Jenč Josef, Dlažkovice, 1909 – 1910
Jirotka Bohumil, Ludina (Chorvatsko), 1908
Jirouch Augustin, Beroun, 1909 – 1910
John Franz, Hrádek nad Nisou, 1910
Jungwirth Hieronymus, Vimperk, 1908

Kade A., Dresden (Sasko), 1909
Kalousová Karoline, Domažlice, 1902 – 1910
Kammel Josef, Unčín, 1904 – 1910
Karafiát František, Český Šternberk, 1909 – 1910
Karásek Josef, Hořovice, 1910
Karkule Antonín, Bohdalín, 1909
Kášová Vilemína, Lazec (okres Příbram), 1909
Katz Wilhelm, Opočno (okres Nové Město nad Metují), 1910
Kauer Franz, Nedvězí (Morava), 1910
Kaulfuss Arnold, Desná (Dessendorf), 1909
Kautzner Josef, Sichrov (Scheer), 1902 – 1904
Keil Ferdinand, Liberec, 1909 – 1910
Keller Jaroslav, Smíchov, 1907
Kempf Karl, Chodov (okres Falknov), 1909 – 1910
Keyzlar Antonín Ignác, Náchod, 1908
Killmann Franz, Brložec (Pürles), 1903
Kinter Jan (Johann), Kamenomost (okres Slaný), 1903 – 1904
Klapka Jan, Dolní Krč, 1905 – 1908
Kliegl Adolf, Jáchymov, 1907
Klier Vinzenz, Planá, 1909 – 1910
Kliment Bedřich (Friedrich), Mlázice, 1907
Klingst Max, Bautzen (Sasko), 1909
Klinkosch Karl, Wien, 1907 – 1910
Klomper Karl, Most, 1907 – 1909
Klouček František, Liliendorf (Morava), 1909

Kludský Antonín, Bukovník, 1910
Kludský Emanuel, Bukovník, 1909 – 1910
Kludský Jindřich, Bukovník, 1901 – 1910
Kmoníček Josef, Třebřichy, 1909 – 1910
Knittel Emil, Vejprty, 1908
Kobelkoff N. W., Wien, 1904
Kock Max, Loučím, 1905 – 1910
Kočka František, Jindřichovice, 1903
Kögler Josef, Varnsdorf, 1910
Kohn Alexander, Teplice, 1910
Koch Anton (Antonín), Štěnovice, 1904 – 1908
Koch Anton (Antonín), Oustí (okres Nová Paka), 1909 – 1910
Kochánek Václav, Dolní Cerekev, 1905
Koller Josef, Villach (Korutany), 1907
Kolumpek František, Hejkovice (okres Jičín), 1908 – 1909
König Wilhelm, Liberec, 1910
Kopal František, Chuchelna, 1910
Korbel Alois, Krhanice (okres Královské Vinohrady), 1910
Körber Zdenko, Praha, 1906 – 1910
Körberová Dorotka (Dorothea), Praha, 1904
Körner Emil, Libeň, 1908
Korschill Johann, Rumburk, 1909
Kořan Antonín, Roudnice, 1909
Kořnar Jan, Chotěnov (okres Litomyšl), 1904
Košťál Ignác, Klášter (okres Mnichovo Hradiště), 1903 – 1904
Kouba Jan, Rusek, 1905 – 1906
Koubek Josef, Nové Benátky, 1909
Koubíček František, Nusle, 1908
Koubíček Miroslav, Nusle, 1908
Koubíček Václav, Praha, 1906 – 1908
Koucký František, Hoření Hamr (Oberhammer), 1901 – 1906
Kozel Jan, Kouřim, 1906
Kracík Karel, Josefov (okres Dvůr Králové nad Labem), 1909 – 1910
Král Robert, Mladá Boleslav, 1908 – 1909
Kratochvíl Jaroslav, Městec Králové, 1905 – 1906
Kratzmann Artur, Chrastava, 1907 – 1908
Kratzmann Viktor, Chrastava, 1907 – 1908
Kraus Josef Fridrich, Cheb, 1909 – 1910
Kraus Karl, Most, 1909
Kraus Wilhelm, Praha, 1907 – 1910
Krause Artur, Hrádek nad Nisou, 1910
Kringsová Antonie, Dresden (Sasko), 1910
Krombholz Julius, Liberec, 1908
Krucich Josef, Rychnov nad Kněžnou, 1908 – 1909
Křížan František, Domažlice, 1908
Kříženecký Jan, Praha, 1908 – 1909
Kubů Jan, Sobotka, 1905
Kučera Eduard, Wien, 1907
Kučera Václav, Peruc, 1905 – 1908
Kučerová Antonie, Peruc, 1909
Kügler Rudolf, Trutnov, 1909 – 1910
Kumpf Wenzel, Ústí nad Labem, 1903

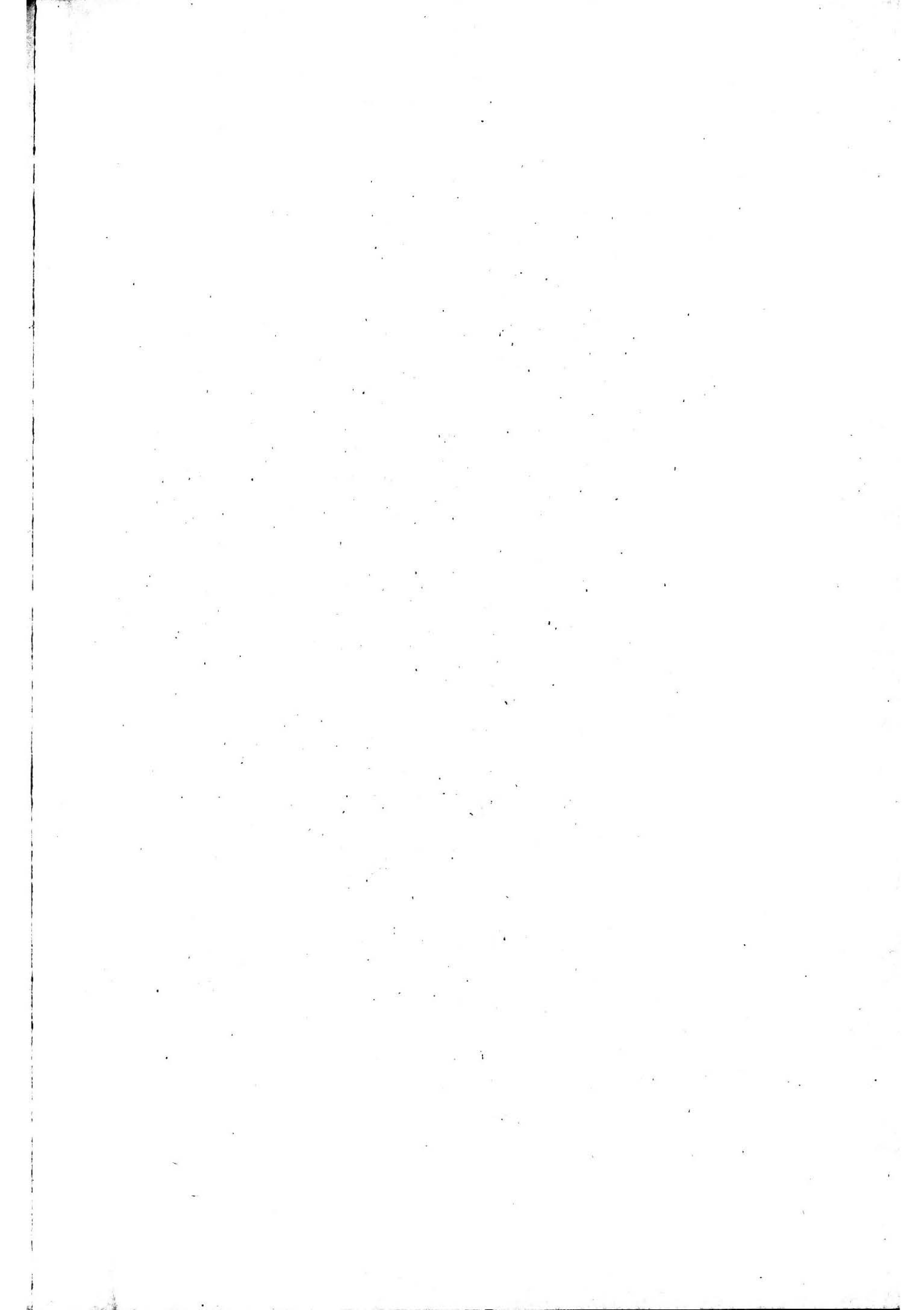
- Kunz Friedrich, Radonice (okres Kadaň), 1909 – 1910
Kvítek Josef, Nusle, 1908
Kwadrowski Marian, Kraków (Galicie), 1901
Kymr Cyrill, Hronov, 1907 – 1910
Landschak, Ferdinand, Ústí nad Labem, 1909
Lang Anton, Bílina, 1910
Lang Franz, Cukmantl, 1910
Langhammer Josef, Úštěk (Auscha), 1908
Langhammer Wenzel, Unter-Sachsenberg (Sasko), 1910
Lehrerová Albine, Kraslice, 1910
Leidl Karl, Chomutov, 1909 – 1910
Leinweber Friedrich, Děčín, 1910
Lenk Karl, Staré Kestřany, 1909 – 1910
Liebers Emil, Karlovy Vary, 1909
Lier Franz, Brackwede (Prusko), 1909
Lifka Karel Bedřich, Žatec, 1907 – 1908
Lindner Heinrich, Nürnberg (Bavorsko), 1906
Linhart Anton (Antonín), Praha 1904 – 1909
Link Engelbert, Altbürgersdorf (Slezsko), 1906 – 1909
Lorber Anton, Chemnitz (Sasko), 1909
Lounčovič Petr, Duchcov, 1908
Lugert Johann, Cheb, 1908
Macák František, Hořice, 1904
Mack Franz (František), Jiříčná, 1906 – 1907
Malkus Karel, Protivín, 1909 – 1910
Mally Karel, Spálenec (Prennet), 1905
Manger Franz, Litoměřice, 1902 – 1910
Marek Jan, Tis (okres Nové Město nad Metují), 1906
Mašek Václav, Horní Litvínov, 1903 – 1904
Matějček František, Peruc, 1908
Matoušek Josef, Častolovice, 1906 – 1910
Mauder Karl, Litoměřice, 1910
Mayer Johann Adam Anton, Lomnička (Steingrub), 1907 – 1910
Meininger Eduard, Liberec, 1910
Melzer Heinrich, Dačice (Morava), 1908
Melzer Josef, Okůnov, 1910
Mengele Josef, Cheb, 1909
Mensi Osvald, Praha, 1906
Mestek Ferdinand, Smíchov, 1908 – 1910
Metzl (Metzel) Moritz, České Budějovice, 1910
Michelová-Hásková Karoline, Jilemnice, 1904
Mikoláš Václav, České Budějovice, 1909
Minařík Ferdinand, Žleby, 1903 – 1904
Möldner Oskar, Hrádek nad Nisou, 1910
Moravec Karel, Královské Vinohrady, 1908 – 1910
Mottl Stanislav, Hostinné, 1907 – 1910
Mrklas Josef, Hoření Hamr (Oberhammer), 1910
Mück Ignatz, Daskabát (Morava), 1905 – 1907
Müller Johann, Větrný, 1910
Müller Josef, Litoměřice, 1909
Müller Karl Ernst, Markneukirchen (Sasko), 1910
Müller Kornelius, Strupčice, 1902
Němeček František, Kopidlno, 1910
Nettel Franz, Chemnitz (Sasko), 1908
Neudert Wenzel, Oldřichov (Ullersloh), 1908
Nosál Vilém, Bratrouchov, 1908 – 1910
Novák Antonín, Hostouň, 1909 – 1910
Novák Antonín, Ohraženice (okres Hořovice), 1909
Novotný Josef, Knežmost, 1910
Obermaier Franz, Linz, 1910
Obermayer Anton, Wiesau (Bavorsko), 1910
Oeser Edmund, Žatec, 1901 – 1909
Oeser Franz Josef, Žatec, 1901 – 1907
Oeser Hermann, Žatec, 1904 – 1906
Otruba František, Hořice, 1905
Ott Kaspar, Cheb, 1909
Paisker Anton, Louny, 1907
Paleček Bedřich, Hraštice, 1909 – 1910
Pánek Karel, Hradešice, 1907
Papoušek Alois, Bernartice (Bernsdorf, okres Trutnov), 1910
Pauer Julius, Dolní Zárov, 1910
Pecháček Karel, Měšice (okres Tábor), 1910
Pekař Alois, Šternberk (Morava), 1909
Peschel Anton, Ruprechtice (Ruppersdorf), 1907 – 1908
Peter Josef, Obora (Hochgarth), 1906 – 1908
Peteržila (Petržila) Antonín, Nusle, 1907
Peuker Franz, Horní Berzdorf (Ober-Berzdorf), 1910
Pfeiffer Heinrich, Jablonec nad Nisou, 1910
Pfeiffer Josef, Horní Maxov (Ober-Maxdorf), 1910
Pick Jakob, Mariánské Lázně, 1908 – 1909
Pietsch Fridolin, Varnsdorf, 1908 – 1909
Pietsch Hermann, Kamenický Šenov, 1901 – 1902
Piewak Rudolf, Tisá, 1907 – 1910
Plischke Ferdinand, Liberec, 1906
Pohl Franz, Dvůr Králové, 1910
Poláček Josef, Jíloviště, 1910
Polák Antonín, Nespeky (Dnespeky), 1908 – 1910
Ponec František, Stará Boleslav, 1903 – 1910
Popper Artur, Litomyšl, 1910
Porsche Johann, Nové Krečany (Neu-Ehrenberg), 1910
Port František, Plzeň, 1910
Pospíšil Emanuel, Kladno, 1903
Pospíšil Jan, Kladno, 1902 – 1903
Posselt Emilian, Jablonec nad Nisou, 1903
Posselt Karl, Chotyně (Ketten), 1907 – 1908
Posselt Marie, Nová Ves nad Nisou (Neudorf), 1910
Posselt Stefan, Nová Ves nad Nisou (Neudorf), 1908
Praiss Louis (Ludwig), Genève (Švýcarsko), 1901 – 1909
Preiss Gustav, Teplice, 1909 – 1910
Procházka Antonín, Domažlice, 1910
Procházka František, Sluhy, 1904 – 1910
Procházka Josef, Přívětice, 1910
Prokop Josef, Velké Poříčí, 1903
Prýmek Václav, Kamenice (okres Písek), 1907

- Příbramský Jan, České Budějovice, 1904
Pták Hermann, Ústí nad Labem, 1907 – 1908
Ptáková Louise, Ústí nad Labem, 1907 – 1908
Pučálka Emanuel, Klatovy, 1909 – 1910
Puhl Josef, Novosedlice (okres Teplice), 1904
Pulkrábek Josef, Polička, 1909
- Quaiser Franz, Mošnice (okres Dubá), 1906 – 1909
Quaiser Hans, Mošnice (okres Dubá), 1906 – 1909
- Radešínský Matěj, Břevnov, 1910
Radl Franz, Rybáře (okres Karlovy Vary), 1908 – 1910
Rady-Maller Max, Wien, 1908 – 1909
Rafael Bohuslav, Mladá Boleslav, 1908 – 1909
Ratzkovsky Julius, Mariánské Lázně, 1908
Reif Josef, Drahonice, 1901
Reichmann Karl, Krásné Březno (Schönpriesen), 1905
Reim Heinrich, Jihlava (Morava), 1907
Reinisch Franz, Vlčí Hora (Wolfsberg, okres Rumburk), 1907
Reitmayer Adolf, Hory Matky Boží (Bergstadt), 1910
Riediger C., Rothwasser (Pruské Slezsko), 1904
Richter Adolf, Jiříkov (Georgswalde), 1910
Richter Artur, Trnovany, 1908
Richter Josef, Jablonec nad Nisou, 1909
Richterová Anna, Družkovice (Tauschkowitz), 1907
Rinow Gustav, Halle (Prusko), 1901
Ritter Anton, Plzeň, 1908
Rothe Josef, Kamenná Horka (Steinhübel, okres Rumburk), 1910
Rotter Max, Krnov (Jägerndorf, Slezsko), 1906 – 1907
Russy Eduard, Karlovy Vary, 1908
Růžička František, Konopiště (okres Benešov), 1908
Rybička Josef, Česká Rybná (okres Vysoké Mýto), 1902
Rybičková Františka, Česká Rybná (okres Vysoké Mýto), 1903
- Řehák František, Markouš, 1901
Říha František, Kutná Hora, 1909 – 1910
Říha Jan, Kutná Hora, 1909 – 1910
- Sacher Heinrich, Roketnice nad Jizerou, 1908 – 1910
Salásek Rudolf, Sušice, 1910
Sámek František, Rychnov nad Kněžnou, 1910
Sandner Ignatz, Schönbach (okres Cheb), 1910
Säthler Franz, Teplice, 1910
Säthler Wenzel, Teplice, 1910
Saxinger Maximilian, Nové Město na Moravě, 1905
Sehrig Rudolf Eduard, Katzendorf (okres Duchcov), 1909
Seibert Viktor, Wien, 1905
Seidel Josef, Děčín, 1908
- Seifert Gustav, Oberleutersdorf (Sasko), 1903 – 1908
Seitl Anton, Wien, 1910
Selinger Emilie, Trnovany, 1906
Semsch Josef, Dražobuz, 1908 – 1909
Schabestiel Franz, Větrov (Ringenhain), 1910
Schebestik August, Schweidnitz (Pruské Slezsko), 1902 – 1903
Scheiber Franz, Nový Jičín (Morava), 1908
Schenk Eduard, Vejprty, 1910
Schillinger Anton, Tovačov (Morava), 1910
Schindler Josef, Flaje, 1910
Schlattner Josef, Skršín (Skírschina), 1910
Schlegel Paul, Chemnitz (Sasko), 1908
Schmassmann Eugen, Basel (Švýcarsko), 1909
Schmausz Antal (Anton), Stájerlak (Anina, Maďarsko), 1909
Schmid Franz, Podbořany, 1910
Schmidinger Anton, Wien, 1908
Schmidt Franz, Vroutek (Rudig), 1904 – 1906
Schmidt Johann, Nürnberg (Bavorsko), 1904
Schnabl Anton, Ctibor (Stiebenreith), 1910
Schöbel Anton, Liberec, 1907 – 1908
Schober Franz, Wien, 1907 – 1908
Schlöler Hugo, Rumburk, 1908
Scholze Josef, Jablonec nad Nisou, 1910
Schöttner Ferdinand, Karlovy Vary, 1908
Schreiber Josef, Dražovice, 1907
Schreiber Rudolf, Dresden (sasko), 1910
Schröder Johann, Karlín, 1905
Schröfl Alois, Broumov, 1910
Schuch Eduard, Kojetice (okres Karlín), 1902
Schultze Oskar, Rumburk, 1910
Schulz Jakob, Greiz (Německo), 1910
Schwan Heinrich, Jablonec nad Nisou, 1909 – 1910
Schwartz Anton, Plzeň, 1908
Schwarz Ludwig, České Budějovice, 1910
Sieber Heinrich, Liberec, 1909 – 1910
Siegmond Wenzel, Rokyta, 1907
Simm Erwin, Desná (Dessendorf), 1909
Skala Adalbert, Némčice (okres Mladá Boleslav), 1906
Skala Jan, Plzeň, 1902 – 1910
Sklenář Antonín, Štěpánov (okres Kladno), 1903 – 1907
Skuček František, Nusle, 1907 – 1910
Sladký Alois, Lulč (Morava), 1908
Sláma Jan, Rohanov, 1910
Slavík Alois, Sobotka, 1904 – 1905
Slavík František, Hořovice, 1909
Smil Václav, Osek (okres Rokycany), 1909
Smital Augustin, Litovel (Morava), 1901
Smolik Gustav, Leipzig (Sasko), 1907
Spiess Georg, Wien, 1907
Stark Anton, Karlovy Vary, 1905 – 1909
Stebismehl Franz, Krupka (Graupen), 1903
Steffgen Richard, Bílina, 1909 – 1910
Stein Josef, Praha, 1907 – 1908
Steiner Heinrich, Plzeň, 1907 – 1909

- Steinz Franz, Zittau (Sasko), 1910
Steinz Wilhelm, Česká Lípa, 1907 – 1908
Stohlová Marie, Praha, 1907 – 1908
Stolba Karl, Graz (Štýrsko), 1910
Strasky Fanny, Wien, 1909
Sušek Karel, Blatná, 1908 – 1910
- Šalamoun Vilém (Wilhelm), Libochovice, 1904
Šatalík Petr, Vysoký Chlumec, 1910
Šimice Josef, Plzeň, 1909
Šípek Václav, Makotřasy, 1910
Šír Jan, Kundratice (okres Jilemnice), 1902 – 1910
Šlambor Dismas, Brodec (Brodice, okres Mladá Boleslav), 1902 – 1910
Šlechta Josef, Nouměřice, 1907 – 1910
Šorman Adolf, Kounice, 1907
Štändera Rudolf, Prostějov (Morava), 1908 – 1910
Štěpánek Emanuel, Žleby, 1902 – 1903
Štrupl Josef, Mělník, 1906 – 1907
Šulc Josef, Dvůr Králové, 1910
Švarc Leopold, Příbram, 1910
- Tanzer Anton, Ústí nad Labem, 1910
Taussig Alfred, Hříškov, 1910
Tengler Franz, Mirovice (okres Písek), 1910
Teuber Robert, Trutnov, 1910
Thiele Hermann, Roztoky u Podmokel (Rongstock), 1907
Tichý Emanuel, Ždár (Saar), 1905
Tichý František, Měšice (okres Karlín), 1907 – 1908
Tomasy Alois, Plavsko, 1908 – 1909
Tomek Jindřich, Nové Město nad Metují, 1906 – 1910
Toužil Gustav, Kutná Hora, 1903
Träukner Edmund, Leipzig (Sasko), 1905
Trenkler Franz, Liberec, 1910
Trentler Gustav, Frýdek (Slezsko), 1907
Trnobranský Jaroslav, Libochovice, 1904 – 1906
Trojovský Josef, Malý Úhrinov, 1908 – 1909
Tropp Hubert, České Budějovice, 1903
Truhlář František, Klokoty, 1908
Truxa Anton, Mariánské Lázně, 1910
Trýbl František, Košnice, 1904 – 1906
Tříška Arnošt, Brandýs nad Labem, 1910
- Ulbrich Rudolf Emil, Maršovice (okres Jablonec nad Nisou), 1902 – 1903
Ullmann Julius, Bor u České Lípy, 1907 – 1908
- Umhřová Marie, Žatec, 1908 – 1910
Urban F., Jena (Německo), 1907
Urban Jaroslav, Domoušice, 1910
Uxa Josef, Plasy, 1909
- Vaněk Václav, Sázené, 1907
Vávruška Karel, Pardubice, 1904 – 1910
Vejtruba Rudolf, Praha, 1910
Veselý Antonín, Plzeň, 1910
Veselý Václav, Smíchov, 1909
Viehmann Karl, Ústí nad Labem, 1910
Viertel Albin, Lipová (Hainspach), 1910
Vlček Ludvík, Stará Boleslav, 1902 – 1904
Vogel Adolf, Libouchec (Königswald), 1910
Vogel Friedrich, Wienerneustadt (Dolní Rakousy), 1910
Vospěl Tomáš, Telč (Morava), 1902
Vostárek František, Česká Třebová, 1908
Votruba (Hladký) Emanuel, Sušice, 1902
Vrážek Karel, Most, 1908
Vrzal Ervin, Liberec, 1910
- Wabersich Rudolf, Jablonec nad Nisou, 1908
Walesky August, Edlitz (Dolní Rakousy), 1906 – 1910
Weber Adolf, Liberec, 1910
Weis Karel, Ústí nad Labem, 1910
Weiss Emanuel, Jindřichův Hradec, 1905 – 1908
Weltée Klaudius, Wien, 1902
Wild Otto Friedrich, Kleinrückerswalde (Sasko), 1910
Wilfert Reinhold, Olešnice, 1910
Winter Franz, Rybáře, 1910
Wirth Wenzel, Pardubice, 1910
Wolf Andreas, Kulm (Prusko), 1907 – 1910
Wolfrum Anton, Teplice, 1910
Wucherer Josef, Leoben (Švýcarsko), 1910
Wünsch Josef, Praha, 1909 – 1910
- Zdráhal Rudolf, Švihov, 1910
Zedlo Alois, Plzeň, 1910
Zenker Karl, Stružnice, 1910
Zibell Hermann, Berlin, 1905 – 1906
Ziegler Franz Emil, Česká Kamenice, 1908 – 1909
Zilcher Rudolf, Teplice, 1909
Zimmany Josef, Most, 1909 – 1910
Zins Karl, Wörgel (Tyrolsko), 1905 – 1906
Zörkner Emanuel, České Budějovice, 1904

Ediční poznámka

Soupis žadatelů o udělení povolení k pořádání filmových představení v letech 1896 – 1910 byl pořízen na základě podacích protokolů českého místodržitelství uložených ve fondu Českého místodržitelství Státního ústředního archivu. Byla zachována původní transkripce křestních jmen a příjmení stejně jako názvů jednotlivých míst. Z tohoto důvodu je nejjednotnější transkripce ženských příjmení uváděných někdy česky a jindy německy. Nepravidelné je v pramenech i uvádění českých či německých názvů míst trvalého pobytu žadatelů.



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, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1.
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 Tiskárna Tomáš Daniel, Praha 4
Rukopis byl odevzdán do výroby v květnu 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 Milan Steindler jako uprchlý blázen
ve filmu Jaroslava Brabce Krvavý román.*

35029/
1994-2



10087014 *Národní filmový archiv*