

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

3

1994

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



NFA

35029/1994-3

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 6
1994
číslo / No. 3 (15)

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ
(šéfredaktor / editor-in-chief)
MICHAL BREGANT
PAVEL ZEMAN
IVAN ŽÁČEK

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MALEK, 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

Petr Málek: Upíři. Mechanický balet s dvěma meziphrami 5

Robert Musil: Počátky nové estetiky.
Úvahy o jedné dramaturgii filmu 31

Petr Mareš: Alicja Helmanová: film jako integrace kódů 43

Alicja Helmanová: Znaková funkce hudby a řeči
ve filmovém sdělení 45

Edice a materiály

Pavel Zeman: Film, stát a politika.

Německá filmová propaganda do roku 1945 65

Dopis generála Ludendorffa Královskému válečnému ministerstvu 79

Joseph Goebbels: Sedm filmových tezí 81

Joseph Goebbels: Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory 83

Fritz Hippler: Otázky a problémy německého týdeníku za války 93

Literární obzor

Milan Doinel: Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“ a „rannému filmu“
(KINtop 1 a 2) 97

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 101



10087323 Národní filmový archiv

CONTENTS

Articles

- Petr Málek:** Vampires. Mechanical Ballet with two Interludes 5
Robert Musil: The Beginnings of a New Aesthetics. Contemplations
on a Film Dramaturgy 31
Petr Mareš: Alicja Helman: Film as a Codes 43
Alicja Helman: Semantic Function of Music
and Speech in Film Conveyance 45

Documents

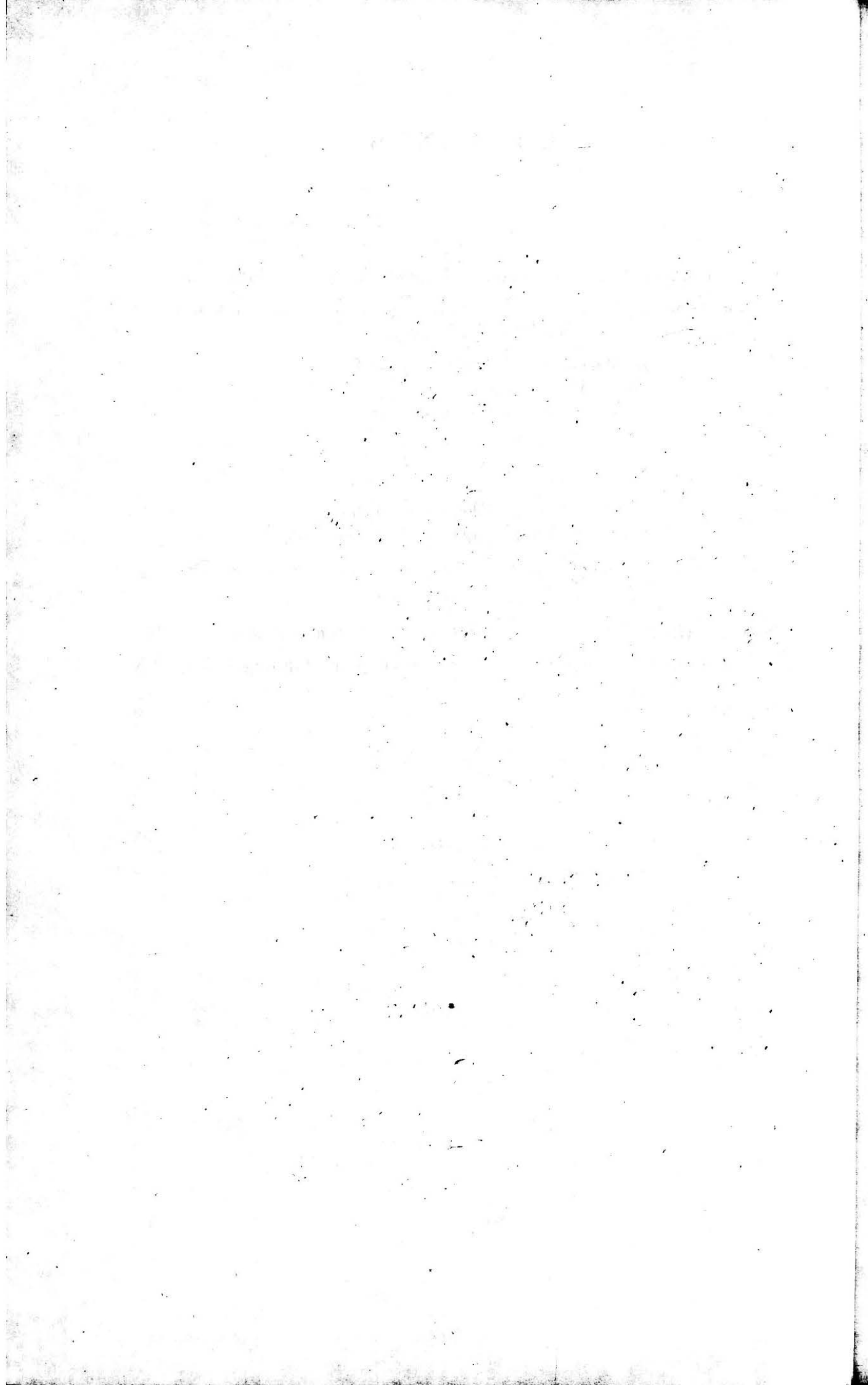
- Pavel Zeman:** Film, State and Policy.
German Film Propaganda until 1945 65
The Letter of General Ludendorff to Kgl. Kriegsministerium 79
Joseph Goebbels: Seven Film Theses 81
Joseph Goebbels: The Speech at I. st Congress of Reichsfilmkammer 83
Fritz Hippler: The Problems of the German Film Journal during WW II 93

Reviews

- Milan Doinel:** Since „evolution“ and „primitives“
to „loss“ and „early film“ 97

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 101



Články

U P Í Ř I

Mechanický balet s dvěma mezipřehyby

Petr Málek

(Marcele. S láskou utopíří)

Zabíjet jedna je tvář bludného našeho smutku...

R. M. Rilke: Sonety Orfeovi

*Nazval bych sympatií
s Nocí zálibu v neštěstí,
hořkou shodu temnot
s neštěstím být člověkem...*

P. Claudel

Když v roce 1897 vyšel román Brama Stokera Drakula, málokdo asi tušil, že se zrodil nejslavnější literární (a v budoucnu i filmový) upír. Právě až se Stokerovým Drakulou, který má literární předchůdce i vlastní historické zdroje¹, získal **upířský mýtus** onen nesmírný kulturní význam, znovu a znovu potvrzovaný novými filmovými verzemi. Vedle klasického *Upíra Nosferatu* (1921) F. W. Murnaua připomeňme adaptace T. Browninga (1931), T. Fishera (1958), J. Badhama (1979) a F. F. Coppoly (1993). Velmi specifické postavení mezi těmito adaptacemi Stokerova románu zaujímá film Wernera Herzoga: *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979). Jestliže totiž Murnau se svým scenáristou Henrikem Galeenem (a podobně i jejich následovníci) přečetli a v různé míře transformovali upířský mýtus v závislosti na tom, jak byl prezentován ve Stokerově knize, pro Herzoga manifestovaným **pretextem** (textem-zdrojem) nebyla kniha, ale Murnauův film. S tím ovšem, že jeho převyprávění, jak ještě uvidíme, obsahuje i návrat k Stokerovu románu. Cílem této studie je specifikovat, v čem spočívá výjimečnost postavení, které Herzogův film zaujímá v kontextu ostatních filmových adaptací Drakuly a především analyzovat povahu vztahu Herzogova filmu k jeho **filmovému pretextu**.

Vyjděme z konstatování, že děj i struktura Herzogova filmu se velmi věrně drží Murnaua. Mladý zprostředkovatel obchodu s nemovitostmi Jonathan Harker (Thomas

1) Tradici upíra v literatuře založil John William Polidori, který v novele *Upír* (The Vampyre, 1819) vytvořil postavu aristokratického upíra lorda Ruthvena; obdobně zakládající roli v tradici ženského upírismu sehrála novela *Carmilla* (1872) Josepha Sheridana Le Fanu. Historickou předlohou Drakuly byla postava stejnojmenného valašského vládce z 15. století Vlada IV. Drakuly, proslulého svou krutostí. O jeho vládě srov.: Radu Florescu – Raymond T. McNally, *Dracula: A Biography of Vlad the Impaler 1431 – 1476*. London 1973.

Hutter v Murnauově filmu)² je poslán svým zaměstnavatelem Renfieldem (Knock u Murnaua) na hrad hraběte Drakuly (hraběte Orloka) v Transylvánii; má pro hraběte zařídit koupi zlověstně pustého domu ve Wismaru (Wishborgu u Murnaua). Jonathanova žena Lucy (Ellen Hutterová u Murnaua), která tuší hrozící nebezpečí, se marně snaží manžela od cesty odvrátit. Jonathan po dlouhém putování dorazí na hrad hraběte – ve skutečnosti upíra Nosferatu – a stává se jeho vězněm a brzy i obětí. Nosferatu – zaujat podobiznou Lucy v Jonathanově medailonku – spěšně opouští své sídlo a vydává se po moři do Wismaru. Během plavby postupně zahubí všechny námořníky, a když loď jako přízrak smrti vpluje do přístavu, vylézají za Nosferatem z podpalubí krysy, které začínají městem šířit nákazu. Jonathan, jenž se vrací po souši, do města dorazí ve stavu kataleptické amnézie: nepoznává svou ženu a zcela netečně přihlíží triumfujícímu „zlu“. Jak u Murnaua, tak u Herzoga se mužský hrdina v této fázi děje téměř vytrácí a je to žena, která osamocena čelí upírovi: když se z knihy o upírech dozvídá, že upír může být zničen pouze ženou „čistého srdce“, která s ním stráví noc, rozhodne se obětovat. Typicky herzogovská je příprava na tuto oběť: Lucy přechází náměstí a míjí se s obyvateli města, kteří – zachvácení kolektivním šilenstvím nebo ochromeni metafyzickým zlem – hodují a nevěnují pozornost krysám, které se jim pletou pod nohama a dál roznašejí nákazu. Tančí tance smrti... Smrt jako představení. Smrt jako karneval. Groteskní smrt. V samotné scéně obětování, která je zároveň strhující scénou milostnou jako by se vše ztišilo. **Objetí obětí. Chvilé setkání. Chvilé bezmoci a osudové marnosti.** V závěru, v němž se Herzog nejvýrazněji odlišuje od svého vzoru, však znovu vítězí autorova ironie. Poté, co Lucy i Nosferatu po společně strávené noci za rozbřesku umírají, přichází Van Helsing a žádá o kladivo a kůl, aby – poněkud opožděně ovšem – upíra zahubil. Mezitím Jonathan, schoulený v rohu, přikazuje služce, aby odstranila hostii rozmístěnou kolem jeho židle a nechává zavolat úředníky, před kterými Van Helsinga obviňuje z vraždy. Van Helsing je sice oficiálně zatčen, ale z rozhovoru úředníků vyplývá, že nezůstal nikdo, kdo by jej držel ve vazbě. Jonathan, jehož proměna v upíra byla dokonána (bledá maska, tesáky, dlouhé nehty-drápy) v závěrečném obraze ujíždí na koni za horizont.

Viděli jsme, že se Herzog při změnách jmen postav vrací zpět k Stokerovi. S jedinou ovšem, a o to významnější výjimkou. V Stokerově románu je postaven do kontrastu osud hlavní ženské hrdinky Miny a její přítelkyně Lucy. Herzog se – podobně jako Murnau – soustředí na jedinou ženskou postavu, kterou příznačně pojmenovává Lucy, čímž odkazuje právě k té hrdince Stokerova románu, která Drakulovi, resp. své sexuální touze po něm, podléhá a proměňuje se v upíra. Tato záměna jmen a proměna Miny ve zcela nepodstatnou vedlejší postavu je velmi důležitá. U Stokera totiž obě hrdinky představují tradiční dichotomii Marie a Evy, tj. dobra a zla, čistoty a cudnosti proti nečisté sexualitě. Již Murnau tuto stereotypní dichotomii panna – kurva problematizo-

2) Murnauův *Nosferatu* – podobně jako většina němých filmů – existuje v několika rozdílných verzích, jejichž podoba je výsledkem různých, často zcela náhodných zásahů. Cesta k autorské podobě je cestou hledání a konfrontace dostupných kopií, neboť originální negativ bývá ztracen. Četné kopie Murnauova filmu i scénář publikovaný Rogerem Manvellem (In: Roger Manvell /ed./, *Masterworks of the German Cinema*. New York 1973, s. 52 – 95) se ve jménech postav většinou vracejí ke Stokerově předloze, takže zde vystupují: hrabě Drakula, Jonathan Harker, Nina, Renfield... V této studii vycházíme z rekonstruované verze snímku respektující původní jména, která už z důvodu autorských práv musela být odlišná od jmen románových.

val, když odstranil veškeré stopy ženského upírismu, neboť jím se v románu manifestuje ženská sexualita; právě ženský upírismus (v románu zastoupený třemi ženami-upíry na Drakulově hradu, Lucy po její iniciaci a na krátký čas dokonce i Minou) tu dovoluje dát opozici mezi dobrem a zlem specificky ženskou podobu konfliktu mezi cudností a sexualitou. Tradiční sexuální dichotomii nahradil Murnau nejasnou, temnou **ambivalencí**, jíž se vyznačuje Ellen.

Ve známé scéně napadení Thomase Nosferatem se střídají obrazy z Nosferatova hradu s obrazy ložnice, kde se náhle probouzí Ellen, která cítí nebezpečí hrozící jejímu manželovi. Ellen vstává, v transu vychází z ložnice na balkón a jako náměsíčná, s pažemi napřaženými před sebe, kráčí po zábradlí. Muž, který ji spatřil, přiběhne a bere ji do náruče právě v okamžiku, kdy se vyčerpaná hrouť dolů. V následující scéně, kdy už Ellen leží v posteli, opatrována přivolaným doktorem a svými přáteli, se náhle zdvihne, vztáhne paže a zvolá: „Thomasi! Thomasi! Slyš mě!“ Není to však Thomas, ale Nosferatu, který ji **slyší**; je to upír, který reaguje na Ellenino zvolání: vzhledne a odchází (v tu stranu, kde jako by čekala Ellenina otevřená náruč), neboť byl zaujat větší, mnohem silnější **touhou**. Scéna telepatické komunikace tak sugeruje nejen Nosferatovo vášnivé zaujetí Ellen, ale naznačuje i její **probuzení**. Jestliže v této scéně je ambivalentní vztah Ellen k Nosferatovi napovězen, později – ve scénách, kdy se Nosferatu i Thomas blíží k městu – je upír představen již jako **alternativní manžel**, kterého Ellen **musí** přijmout.³ Ellen očekávající manžela přichází na mořské pobřeží a fascinovaně hledí do temně se valících vln moře. Thomas se však vrací po souši; na lodi se k městu nezadržitelně blíží Nosferatu. V další náměsíčné scéně Ellen v okamžiku zhroucení vykřikne: „On přichází. Musím se s ním setkat!“ Vzhledem k tomu, že celou náměsíčnou scénu prostupují v prostřizích se vracející obrazy rozběsněného mořského živlu, znovu se naznačuje, že očekáván je Nosferatu.⁴

S mořským živlem je temnými pouty svázána i Herzogova Lucy. Již loučení před odjezdem Jonathana do Transylvánie se odehrává na břehu moře a Lucy tu přemýšlí o dialektice lidské existence, v tušení blížící se tragédie uvažuje o jednotě rozumu a nevědomí, světla a tmy, bdění a snu.

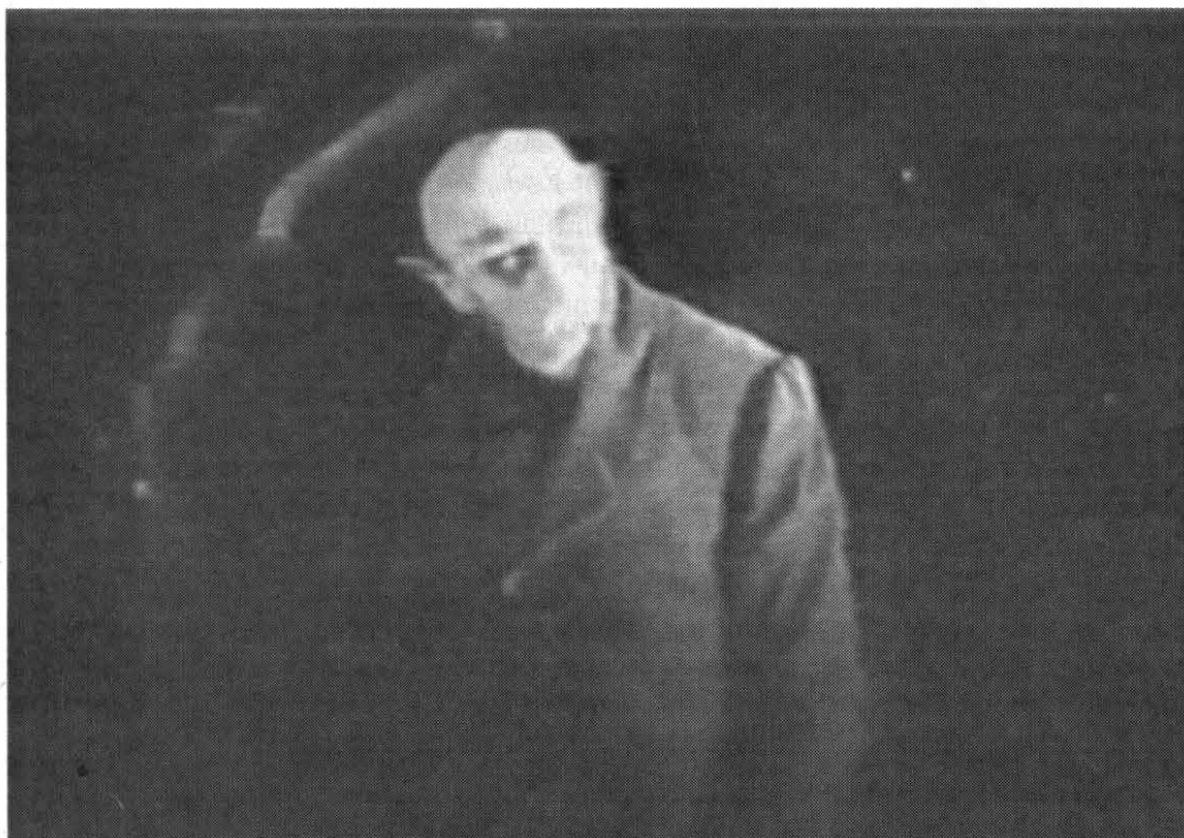
3) Srov.: Robin Wood, *Murnau I. Nosferatu*. „Film Comment“ 12, May – June 1976, č. 3, s. 7.

4) Francouzský filmový teoretik André Bazin ve studii *Vývoj filmové řeči* Murnaua zařadil mezi ty tvůrce, v jejichž filmech montáží nepřipadá „prakticky žádná role, nanejvýš ryze negativní: totiž nevyhnutelné protřídování příliš bohaté skutečnosti“. Jednoznačně tak Murnaua zahrnul mezi režiséry „věřící ve skutečnost“. Jestliže v souvislosti s *Nosferatem* píše, že montáž tu nehraje rozhodující roli, pak se zjevně mýlí. V analyzovaných scénách, jež filmu dodávají onu ambivalenci a nejednoznačnost, pro interpretaci zásadní, lze objevit společný rys, který je přímo definicí montáže podle Bazina: vytváření smyslu, jež obrazy objektivně neobsahují a který vyvstává z jejich pouhého vztahu. V obou scénách se dokonale uplatňuje postup paralelní montáže, v níž střídající se záběry v prostoru odloučených akcí tlumočí jejich simultánnost. Srov.: André Bazin, *Vývoj filmové řeči*. In: A. B., *Co je to film?* Praha 1979, s. 55 – 61.

K ocenění montáže jako nesmírně důležitého výrazového prostředku v *Nosferatu* dospěl i Murnauův monografista Charles Jameux. Srov.: CH. Jameux, *Murnau*. Paris 1962, s. 18.



*Napadení Thomase (Jonathana) Nosferatem tvoří jak u Murnaua,
tak u Herzoga předehtu telepatické komunikace
mezi upírem a Ellen (Lucy).*



Scéna telepatické komunikace u Murnaua: Ellen volá jméno svého muže, o jehož život se obává, ale je to Nosferatu, který ji slyší. Scéna prozrazuje nejen Nosferatovu touhu po Ellen, ale naznačuje i její sexuální probuzení. Postupná identifikace Ellen s upírem je tak současně procesem hledání vlastní identity, podstaty svého přirozeného žensství.

I. mezhra – moře, šílenství, démonická žena

V *Nosferatovi* – a to jak Murnauově, tak Herzogově – je moře jako děsivý **démonický** živel metaforou chaosu a **zla**; anticipuje morovou nákazu, šílenství a smrt.⁵ Jako symbol radikálního zla, které se snaží likvidovat Eschaton, figuruje moře v antické mytologii a v celé židovské i křesťanské tradici. Milan Balabán⁶ odvozuje tento pohled na moře (hebr. jam) jako protilidský a vlastně protihospodinovský živel ze zkušenosti orientálních lidí, pro něž pobyt na moři znamenal vždy hrůzné nebezpečí smrti: „Moře představovalo cosi radikálně ohrožujícího, přivádějícího, ba strhujícího člověka jakoby náhlým **rozmarem** ke žravému poznání **zániku**, NICu.“ (Podtrhl M. B.)⁷ A především pak v apokalyptice znamená moře milieu Zla, nelidskosti, bestiality, je to bydliště i „bezpečný přístav“ Šelem; podle Janovy apokalypsy bude v pravý eschatologický okamžik likvidováno i samo Moře jako ďábelská mocnost stojící proti Hospodini („A viděl jsem nové nebe a novou zemi... a moře již vůbec nebylo.“, Zj 21, 1).⁸ M. Balabán připomíná v této souvislosti i velmi zajímavý ugaritský mýtus, v němž Baal, mytické synonymum **života**, vede věčný zápas s božstvem Jammem čili Mořem (srov. hebr. jam – moře), popřípadě Mótem, božstvem **smrti** (srov. hebr. mavet – smrt).⁹ Nosferatu je tedy úzce spjat s živlem, který ve své nezměrnosti zosobňuje Hrůzu, jejíž zvládnutí se vymyká lidským možnostem, a podobně jako moře i Nosferatu představuje „chaos, ne-řád, smrt, zlo, fatum, nezbytnost zahynout“, vpadávající do lidského světa.

S fatem, osudem a smrtí je spojena i loď, která Nosferata přiváží. Je to doslova **lod' mrtvých**, neboť během plavby za podivných okolností umírá celá posádka a do města koráb připlouvá s mrtvým kapitánem připoutaným ke kormidlu. U Murnaua loď – téměř jako magická bytost oživená Nosferatovou nadpřirozenou energií – v průběhu plavby nabývá ne-lidských rozměrů. V slavném záběru, kdy probuzený Nosferatu jde po palubě a blíží se ke kapitánovi, který se odevzdaně připoutal ke kormidlu, je Nosferatu snímán z podhledu na pozadí oblohy a plachtoví – vysoký, mocný, ovládající koráb, jehož příď naléhá na mořské vlny a nezadržitelně si proráží cestu vpřed. Také u Herzoga je loď, na níž připlouvá Nosferatu, tajemnou fatální lodí záhuby a zatracení, přízračným korábem noci, předzvěstí smrti. Přesto je ale moment nezadržitelně se blížící zkázy utlumen a dlouhé záběry z ptačí perspektivy, kdy kamera krouží kolem lodi osamocené uprostřed vod, sugerují spíše pocit **melancholie**, **bloudění**... Záhubná a prokletá loď jako by spíše než krvežíznivého upíra nesla k pevnině tragického Bludného Holandána, který – stejně jako Herzogův Nosferatu – je **prokletou** bytostí marně hledající klid a smrt. Smrt jako vykoupení z věčného bloudění. Nesmí však zemřít, dokud nenalezne ženu, která by jej skutečně milovala. Lucy, resp. Ellen sice není pro Nosferata Sentou, která by oba svou láskou vykoupila, má s ní však některé společné rysy. Podobně jako Senta i Lucy jedná z jakési temné posedlosti. (R. Wagner

5) V Herzogově ikonografii voda vůbec symbolizuje temnotu, rozklad a smrt. Připomeňme vodní vír z filmu *Aguirre, hněv boží* nebo závěr *Srdce ze skla*. Srov.: Tadeusz Mieczka, *Wenera Herzoga lektura ekspresjonizmu*. In: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*. Ed. A. Helman, A. Madej. Katowice 1985, s. 104.

6) Milan Balabán, *Mare*. „Reflexe“ 1994, č. 11, s. 1 – 23.

7) Tamtéž, s. 7.

8) Připomeňme, že pobřeží moře, kde Ellen, resp. Lucy, očekává svého muže, je plné křížů.

9) M. Balabán, c. d., s. 14.

sám v souvislosti se Sentou mluvil o **šilenství**, které se může zmocnit naivní povahy.) Senta ve své baladě ve druhém dějství v náhlém vytržení slibuje věrnou lásku tajemnému cizinci, kterého doposud zná pouze z obrazu; a podobně i Lucy je svázána s Nosferatem jakýmsi tajemnými pouty, jak o tom svědčí již zmíněná scéna telepatické komunikace nebo její fascinace mořem.

Svázání s temným mořským živlem odhaluje nejen sepětí ženské hrdinky s Nosferatem, ale odkazuje i na pradávné spojenectví vody a **šilenství** v obraznosti evropského člověka. Michel Foucault připomíná, že už v Tristanovi, který se v převleku za blázna nechal vysadit na cornwalský břeh, nalezla západní imaginace praobraz šilence, který nepochází z „pevné země s jejími pevnými městy, ale z věčného neklidu moře, jehož neznámé cesty skrývají bohatství podivných vědění, z oné fantastické pláně, která je protějškem světa.“¹⁰ Foucault se jako o jedné z podob šilenství zmiňuje také o hysterii. Pro nás je zajímavé, že polský filmový teoretik Ernest Wilde právě v ženské hysterii spatřuje jednu z podob **démonismu** ženy v německém filmu dvacátých let. Vyslovil názor, že žena v tehdejší německé kinematografii byla všestranně démonická a rozlišil tři typy tohoto démonismu:¹¹ 1. démonismus zprofanovaný, spojený s ulicí, kde prostitutky ničí důstojné měšťany (např. *Ulice* K. Gruna /1923/, filmy G. W. Pabsta); 2. démonismus spojený s romantickým démonem pohlaví a fatálním ženstvím (*Genuine R. Wieneho* /1920/, *Pandořina skříňka* G. W. Pabsta /1929/) a 3. démonismus zracionalizovaný jako možný případ hysterie. Tuto interpretaci podle Wilda připouští *Kabinet doktora Caligariho* a *Nosferatu*; v obou případech mohou být démoni César i Nosferatu interpretováni jako **noční přízraky** hysterických žen.

10) Michel Foucault, *Dějiny šilenství*. Praha 1994, s. 16.

11) Ernest Wilde, *Gabinet figur wyobrazni. Szkic o kinie niemieckim lat dwudziestych*. In: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, s. 124 – 125. Toto tvrzení o všestranném démonismu je ovšem stejně diskutabilní jako opačný názor J. Cieslara, který rozkladné a ničivé poslání přiznává ženskému živlu ve filmech blízkých kammerspielu a v pozdních výhoncích expresionismu (*Varieté*, *Modrý anděl*), zatímco expresionistické ženství podle něj „dostupuje až k mariánskému vykupitelskému kultu: vykupitelkou je nejen Ellen, ale také Marie (ovšem provázená zlou dvojnicí) v *Metropolis* (1926), Markéta ve *Faustovi* (1926). Obětující se ženou je také dívčí hrdinka v Langově *Unavené smrti* (1921).“ Jiří Cieslar, *Zkušenost s expresionismem*. „Film a doba“ 38, 1992, č. 3, s. 152. Budeme-li se držet předmětu našeho zkoumání, tak interpretace Ellen z *Nosferata* jako nositelky vykoupení je přinejmenším jednostranná.



Nosferatu „kapitánem“ přízračného korábu noci, loďi záhuby.

Lucy v Herzogově snímku zaujímá ještě významnější místo než Ellen u Murnaua, je postavou komplexnější a aktivnější. Více než u Stokera i Murnaua se Lucy jako ústřední ženská postava pokouší skutečně něco udělat proti šířícímu se „zlu“; její snaha přesvědčit Van Helsinga o vážnosti upírovy hrozby či obyvatele města o skutečné příčině šířící se nákazy je však marná. Ve svém úsilí zůstává osamocená a konečně i její oběť se ukazuje jako bezvýsledná a zbytečná. Zatímco u Stokera je žena prostřednictvím muže zachráněna, v Herzogově světě žena marně usiluje o záchranu muže.¹² Stejně jako Murnauova Ellen je však i Lucy postavou **ambivalentní**. Velmi důležitá je v tomto smyslu první scéna filmu zachycující Lucy, jak se s křikem probouzí ve své posteli: v ložnici manželů Harkerových se nakrátko ocitl **netopýr**. Scéna je ovšem dvojznačná, neboť nelze vyloučit, že netopýr je pouze projekcí jejích vlastních snů (zapírané sexuální touhy?). A to tím spíš, že jejímu probuzení předchází snový obraz, který pak jako **leitmotiv** prochází celým filmem: ve zpomalených záběrech na temně **modrém** pozadí se vznáší netopýr.¹³ Nabízí se tu možnost „číst“ celý film jako **záznam snu**, zrcadlícího potlačované sexuální tužby, a v Nosferatovi spatřovat – podobně jako u Murnaua – noční přízrak, projekci ženiných vlastních úzkostí, ztělesnění Freudova **unheimlich**.¹⁴

Již jsme konstatovali, že Herzogova volba jména ústřední ženské postavy ukazuje k té ženě, která ve Stokerově románu upírovi podléhá a sama se jím i stává. Herzogova Lucy sice postrádá rysy strašlivého ženského upírismu, jak jej zobrazuje románová předloha, ale její sexuální identifikace s upírem je ve srovnání s Murnauem zvýrazněna. Zatímco u Murnaua se vztah Ellen k Nosferatovi postupně vytváří, sexuální identifikace Lucy s upírem je jejím osudem, jejím určením, a tedy i konstantou Herzogova filmu. Jak výstižně poznamenává Judith Mayneová: „Identifikace Lucy s upírem je její identita, podstata jejího přirozeného ženství.“¹⁵ Současně je tato sexuální identifikace od počátku ve znamení smrti: připomeňme, že úvodní scéna následuje bezprostředně po

12) Srov.: Janet Todd, *The Classic Vampire*. In: *The English Novel and the Movies*. Ed. M. Klein, G. Parker. New York, Ungar 1981, s. 203.

13) V Herzogových filmech, v nichž barva plní vždy důležitou funkci dramaturgickou i symbolickou, zaujímá modrá barva privilegované postavení a spojuje se s určitými psychickými stavy hrdinů nebo metafyzickými obsahy. V *Nosferatovi*, ve kterém je řada obrazů, v nichž dominuje modrá (od blankytně modré až po tmavomodrou), je barvou země, přírody a **nocí**, která se vkrádá do světla dne. Světla a bílé barvy, které jsou znaky rozumu, postupně ubývá v závislosti na tom, jak síly rozumu, řádu a civilizace ztrácejí své pozice v zápase se silami démonickými. Modrá barva ovšem odkazuje také k romantismu, v němž **modrý květ** jako symbol mystického spojení s nekonečnem vyrůstá na místě středověké růže. Důležité je pochopitelně i spojení se **snem**, svázání s prvkem onirickým. K funkci barev u Herzoga srov.: A. Mariani, *Herzogcolor*. „Scherma“ 1982, Aprile, s. 27 – 28.

14) Sigmund Freud v esejí *Das Unheimliche* (*O zlověstném*, 1919) interpretuje novelu E. T. A. Hoffmanna a rozvíjí svou teorii démonismu. V souvislosti s tím zkoumá etymologii opozice mezi tím, co je *unheimlich* (tj. cizí a zároveň hrozné, zlověstné) a *heimlich* (tj. skryté, zamlčené, tajné). Domnívá se, že slovo *heimlich* má mezi svými různými významy jeden, který je totožný s *unheimlich*; tak to, co je *unheimlich*, je jistou obměnou *heimlich*: co je zdánlivě cizí, není ve skutečnosti ničím novým, ale známým a přítomným v lidské mysli, pouze potlačeným v procesu represe. Znakem této represe je podle Freuda právě prefix *un*. Tímto způsobem se to, co je cizí a zlověstné, rodí z toho, co je skryté a zamlčované. Podle anglického překladu S. Freud, *The Uncanny*. In: S. F., *Studies in Parapsychology*. New York 1963, zjm. s. 27 – 30.

15) Judith Mayne, *Herzog, Murnau, and the vampire*. In: *The Films of Werner Herzog. Between Mirage and History*. Ed. T. Corrigan. Methuen. New York and London 1986, s. 126.

prologu, v němž mumie lidských těl evokují smrt. Herzog v Murnauových stopách sahá do základní vrstvy upírské mytologie, do erotického významu tohoto mýtu, v němž Erós je nutně doprovázen Thanatem, láska přináší nevyhnutelnou smrt. Milostné objetí ve scéně, kdy se Lucy oddává upírovi, je němou předehrou jejich smrti.

S centrální pozicí Lucy souvisí i přesun **těžiště konfliktu**. V Stokerově románu se rozhodující konflikt odehrává mezi upírem a Van Helsingem; je to zápas mezi dvěma rozdílnými kulturami a dvěma odlišnými řády: mezi zlem a dobrem, mezi vášní a rozumem, mezi silami přírody a civilizace, mezi mysticismem a vědou, mezi východem a západem. Přitom to, oč se tu vede zápas, je tělo ženy. V dojmavém románovém závěru je znovunastolen, restaurován řád a objekt zápasu, tj. ženské tělo, je navrácen své „normální“ funkci: rodit děti v řádném manželství; Jonathan přitom implicitně přejímá patriarchální roli Van Helsinga.¹⁶ U Murnaua je boj veden mezi mužem a ženou; silně je tak zdůrazněn sexuální konflikt implicitně přítomný již u Stokera.¹⁷ Van Helsing (zde prof. Bulwer) sice ve filmu vystupuje, ale nepatří k hlavním protagonistům a jeho role je spíše metaforická:¹⁸ Profesorova přednáška o upířích formách v přírodě (ilustrovaná detailními záběry masožravých rostlin a polypa požírajícího rybu) tvoří paralelu k obrazům šíleného Knocka, internovaného v ústavu pro choromyslné. V Murnauově pojetí síly vědy, rozumu a civilizace nemohou svádět úspěšný zápas se silami, které reprezentuje Nosferatu. Ten sice v závěru filmu umírá – za raního rozbřesku, po noci strávené s Ellen, se rozplývá v nicotu – ale s ním umírá i Ellen. Závěr Herzogova filmu jde – jak jsme již naznačili – ve svém pesimismu ještě dál. Smysl Herzogem dodatečně napsaných scén se ukazuje jasněji v konfrontaci s oběma pretexty. Jestliže Stokerův román končí obrazem znovuoobnoveného rodinného štěstí měšťanského stavu, který neříká nic jiného, než že buržoazní řád, ohrožený

16) Srov.: Judith Mayne, *Dracula in the twilight. Murnau's Nosferatu (1922)*. In: *German Literature and Film: Adaptations and Transformations*. New York / London, Methuen, s. 27.

17) Stokerův Drakula je vděčným předmětem psychoanalytických interpretací, jež v románu vidí především výraz sexuálních frustrací svého autora, (jehož skrývaná homosexualita je dnes už zřejmá), a současně amalgam sexuálních strachů a zábran charakteristických pro evropskou kulturu. Jestliže ztotožníme sání krve se sexuální rozkoší (která tu dostala tuto hrůznou podobu proto, aby mohla být označena za zlo a odmítnuta), pak můžeme společně s R. Woodem v Drakulovi „číst“ skrytou polemiku s mnohými tabu, jež viktoriánská morálka ve sféře sexu udržovala.

Bylo-li pro viktoriánskou morálku jediným legitimním cílem sexuality plození dětí, pak Drakulova sexualita je nepochybně neplodná (neboť nákaza upířismem je podstatně odlišná věc). Ačkoli Drakula propadá touze po jediné ženě, nejde o vztah jediný a výlučný; Drakulova promiskuita a sexuální svoboda přestupuje princip monogamie, jedinou legitimní formu sexuality. Jakkoli interpretujeme sání krve, jde o „nepřirozenou“ sexualitu, jde o jiné než „přirozené“ spojení, které představovalo jedinou legitimní metodu sexuality. Wood zde připomíná ohromující moment románu, kdy muži vtrhnou do ložnice a naleznou Minu s hrabětem: Drakula má obnaženou hrud' a Mina klečící u pelesti postele je přinucena sát jeho krev, zatímco manžel zcela bezvládně leží na vedlejší posteli. Podle Wooda je představa felace velmi silná. Drakulova touha po krvi, ačkoli je soustředěna především na ženy, překračuje hranice pohlaví. Když se Jonathan řízne při holení, Drakula chce sát jeho krev. Tento homosexuální prvek je pak silněji rozvinut v Murnauově filmové verzi, zejména při Nosferatově noční návštěvě v Thomasově ložnici: i když je upír přerušen a odvrácen telepatickou komunikací s Ellen, scéna odkrývá potenciální bisexualitu, která je oboustranná. Zapovězené podoby sexuality Wood ovšem neshledává pouze u Drakuly, ale i u těch odvážných a šlechtých mužů, kteří s upírem svádějí zápas. Po napadení Lucy upírem její tři nápadníci a později samotný Van Helsing jí transfúzí dávají svou krev; to lze interpretovat nejen jako že ji všichni muži „měli“, ale i tak, že navzájem mísili svou krev... Vysvětlení opět nabízí autorova tajená homosexualita. Srov.: Robin Wood, *Burying the Undead: The Use and Obsolescence of Count Dracula*. „Mosaic“ 16, 1983, č. 1–2 s. 182–184.

18) Eliminace úlohy patriarchální postavy Van Helsinga koresponduje překvapivě s „duchem doby“. J. Cieslar připomíná, že „pro úzkostný expresionistický svět je příznačné, že v něm neexistuje zaštiťující otcovská figura“. J. Cieslar, c. d., s. 152.

aristokra tickým a anarchistickým upírem, byl restaurován, v Herzogově *Nosferatovi* moderní, „odcizený“ hrdina společnost opouští. Ideály, ve které věřila společnost 19. století (láska, smysl pro povinnost, schopnost oběti, víra v možnost racionálního poznání...), jsou Herzogem podrobeny zničujícímu výsměchu. Nevinná hrdinka se obětuje, aby zachránila svou lásku, ale zároveň svou smrtí-obětí osvobozuje nové temné síly ve svém manželovi, který s podobou Nosferata přejímá i jeho úlohu. Dokonce i Nosferatu, jak se zdá, svou smrtí platí daň nikoli za své zlo, ale za to, že se vzdal svého výlučného aristokratického osamocení a lhostejnosti, že fatálně propadl touze po „konvenčním“ vztahu.

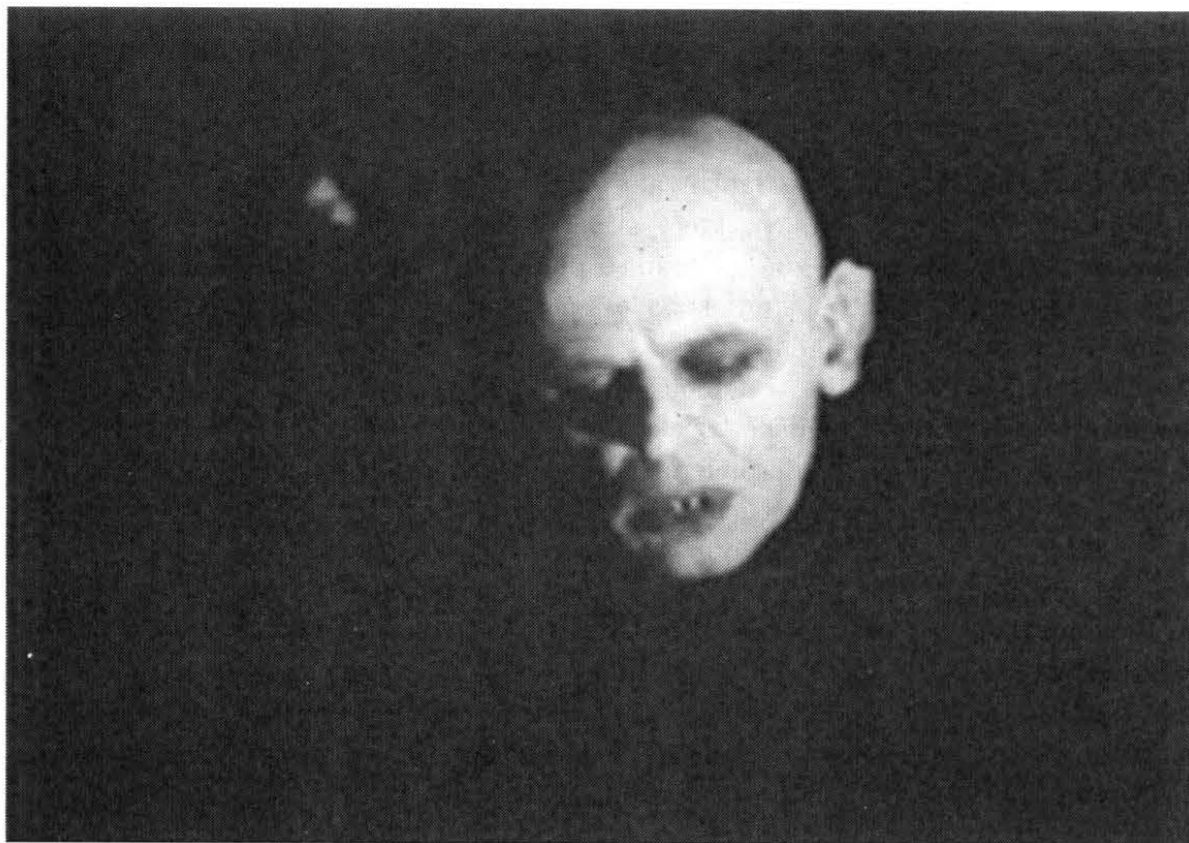
Nosferatu se tu ukazuje být variantou typického herzogovského hrdiny, výjimečného jedince, který je pro své odlišné fyzické nebo psychické dispozice vyřazen ze společnosti, již režisér nazývá biedermeierovským buržoazním světem, o kterém už v souvislosti s jedním ze svých předchozích filmů s výmluvným titulem *Každý pro sebe a bůh proti všem* prohlásil: „Je to měšťácká, zvrácená společnost. Neporušená lidská bytost v ní nemůže žít.“¹⁹ V *Nosferatovi* jde ještě dál v zdůraznění trapné ubohosti a nemohoucí existence tohoto světa: podobenstvím jeho strnulé mrtvosti a odevzdání k zániku je scéna tančících a hodujících měšťanů, kteří setrvávají v trpné pasivitě a hluboké lhostejnosti vůči šířící se záhubě. Jejich tanec upomíná na středověké *danse macabre*, hostina mezi krysy a rakvy evokuje groteskní plátna P. Brueghela s jejich poselstvím: vše ztratilo smysl, nastoupila exploze šílenství. Šílenství, které však není, jak tvrdí T. Miczka, „následkem nedostatku inteligence, nedostatku schopnosti rozumění, ale naopak: je jakoby největším vědomím světa, 'slepého' světa, který si poprvé uvědomuje nesmyslnost existence. Důsledkem takového stavu věcí je chaos vedoucí k smrti.“²⁰ K smrti, kterou lidé přijímají s klidem, vyrovnaně, ba s jistou radostí. Většinou kritiky byl Herzogův *Nosferatu* přijat jako hold složený mistru německého expresionistického filmu. Herzog skutečně svůj film natočil jako „nápodobu Murnaua“, usiloval zachovat děj, strukturu i rytmus filmového pretextu, včetně nejruznějších detailů: kromě jiného našel a znovu nafilmoval dodnes zachovaný komplex gotických domů v Lübecku, který byl upírovým úkrytem již u Murnaua... Exteriéry, které jak u Murnaua, tak u Herzoga hrají důležitou roli a plní symbolickou funkci, jsou snímány podobným způsobem atd. atd. Ale již výše naznačené posuny v pojetí jednotlivých postav signalizují, že charakteristiku vztahu Herzogova filmu k Murnauovu *Nosferatovi* jako ke svému pretextu nelze vyčerpat konstatováním stylové věrnosti. Naznačila to již Lotte Eisnerová, která v nejnovějším vydání své knihy *Démonické plátno* napsala: „Jeho (Herzogův – pozn. aut.) *Nosferatu* není remake Murnauova mistrovského díla, je to tajuplně subtilní, hudební téma s prstencem odrážejících se variací, kde osamělý upír je odsouzen k nesmrtelnému hledání lásky.“²¹ V naší studii o intertextualitě jsme se zmínili o dvou základních variantách intertextových strategií podle S. Balbuse: konverzační a alegativní.²² Je zřejmé, že ve vztahu Herzoga k Murnauovi dominuje ona strategie alegace. Ale ani jistá autoritativnost, která se tu prvotnímu textu přiznává, nevylučuje možnost intertextových relací a her, v nichž do popředí vystupuje bachtinovský „živel dialogičnosti“.

19) Cit podle: Ljubomír Oliva, [Volker Schlöndorff, Rainer...]. „Film a doba“ 21, 1975, č. 9, s. 491.

20) T. Miczka, c. d., s. 105.

21) Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt/Main, Kommunales Kino 1979, s. 353.

22) Srov.: Petr Málek, *Teorie intertextu a literární kontexty filmu I*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 20.



*Maska Herzogova Nosferata prozrazuje bytost, jejíž úděl je tragicky lidský.
V Nosferatovi se v sobě navzájem spojuje zdánlivě neslučitelné, vzájemně se vylučující:
krvežíznivý noční démon a osamocená, melancholická, po vykupující lásce toužící bytost.*

Povaha vztahu Herzogova filmu k Murnauovi se obnažuje už v pojetí postavy upíra. Jeho maska se jen málo liší od podoby Nosferata u Murnaua: mrtvolně bledá tvář s černýma očima a s karmínově rudými chvějícími se rty, holá bílá lebka s neobvykle velkýma, odstávajícíma ušima skřeta, výrazně dlouhé nehty-drápy. Tato souvislost vystupuje do popředí ještě víc, vezmeme-li v úvahu, jakým způsobem je představován hrabě Drakula v dalších filmech inspirovaných Stokerem. Murnauův Nosferatu není obvyklé monstrum – ztělesnění zla, jak je známe z řady upírských filmů počínaje *Drakulou* Todá Browninga (1931), ale vyloučená, vyobcovaná bytost, vyhnanec toužící po lidském kontaktu. Právem mohl Jack Kerouac ve scéně setkání Ellen s upírem vidět strašlivě převrácenou milostnou scénu, nepřekonatelnou ve svém patosu neočekávaného odhalení upírovy bytostné **bezmoci**.²³ Podobně o tajemné ambivalenci Murnauova upíra uvažuje i J. Cieslar: „Kdykoliv vidím Gutfreundovu sochu kubizovaného muže zhrouceného do sebe – s názvem *Úzkost* (1911) – mám pocit, že se dívám na Maxe Schrecka v úloze Nosferata. Ostatně Schreckův trhaný pohyb jen potvrzuje, jak v této mučitelské figuře je hluboká ambivalence: zosobňuje zlo, nebezpečí, ale také opuštěnost a sevřenou, zhroucenou úzkost, vystupňovanou v krvežíznivou touhu po kontaktu s člověkem.“²⁴ Ještě silněji než u Murnaua jsou u Herzoga, vedle aristokratické výlučnosti a osamocení, zdůrazněny zádušnost a melancholie, reflektující

23) Cit podle: John. D. Barlow, *German Expressionist Cinema*. Boston, Twayne 1982, s. 91.

24) J. Cieslar, c. d., s. 152.

zatracující krvavou touhu a neschopnost zemřít; unaveným hlasem říká: „Smrt není nejstrašnější, horší může být věčné trvání, nemožnost smrti.“ Především však Herzog postoupil mnohem dál v procesu polidštění upíra. Jestliže Murnauův Nosferatu i přes svou ambivalenci přece zůstává ztělesněním destruktivního zla, pak Herzog v postavě nočního fantóma umocnil rysy tragicky lidské: outsiderství, osamocení, destruktivní touhu po ženě...

Zajímavý je rovněž způsob, jakým Herzog pracuje s **aluzemi** na Murnauův film. V zásadě lze rozlišit dva základní typy. Jednak jsou tu scény, které jsou natočeny jako věrná replika Murnaua. Tak je tomu kupř. ve scéně prvního setkání Jonathana s Nosferatem, který v obou filmech vystupuje z rámu vysokých hradních dveří. Podobně scéna, kdy společně s Jonathanem z výšky okna hradní komnaty sledujeme, jak Nosferatu před svým odjezdem do Wismaru nakládá rakve na vůz, je přesnou replikou téže scény z pretextu, v níž je užito obdobně nápadného hlediska záběru z ptačí perspektivy. I mnohé další scény (sekvence s rakvemi na lodi, příjezd lodi do města, milostná scéna Nosferata a Lucy) jsou jakoby vyjmuty přímo z Murnauova *Nosferata* a vyznačují se shodným postavením kamery, podobnou dekorací i hereckou akcí. Zajímavější pro naše téma je ovšem druhý způsob, jakým Herzog užívá aluzí. Demonstrován je překvapivě brzy: interiér Harkerova domu je nám prezentován paralelně s obrazem dvou koťat hrajících si s miniaturním portrétem Lucy. Hrající si koťata i miniatura odkazují k Murnauovu filmu. Ale je tu velmi důležitý rozdíl: když Murnau představuje manželský pár, vidíme nejprve Thomase před zrcadlem, jak se upřeně dívá oknem na manželku hrající si s kotětem. Jestliže v Murnauově filmu je příroda, kterou koťata symbolizují, představena jako pokojná, domestikovaná, definitivně podřízená lidskému řádu, u Herzoga je od počátku napovězen ústřední konflikt mezi přírodním a lidským řádem a předjímán i jeho průběh. Představení Lucy prostřednictvím miniaturní signalizuje aluzi na další známou scénu z Murnauova filmu: když Hutter ukáže miniaturu Ellen Nosferatovi, upír smyslně zvolá, že jeho žena má krásné hrdlo. Herzog scénu opakuje, ale ve zcela jiném kontextu. U Murnaua scéna demonstruje nejen rostoucí identifikaci Ellen s upírem, ale i Hutterovu neschopnost pochopit, oč vlastně běží. Krátce předtím si v kapesním zrcátku zkoumal své hrdlo a psal Ellen o podivných ranách, které objevil. Jeho omezená představivost, středostavovská tupost a ignorance mu však nedovolují porozumět ničemu z podivných událostí, které se kolem odehrávají. Od okamžiku, kdy Nosferatu zahlédne portrét Ellen, stává se Hutter zcela nedůležitou postavou, jehož funkce se vyčerpala tím, že temné síly aktivoval. Thomas není schopen zničit Nosferata a ani se o to nepokusí. Zdá se, jako by to právě Thomasova **impotence** dodávala Nosferatovi sílu opustit svůj svět. Ke konci filmu Ellen Thomase upozorňuje na protější dům, v němž se ubytoval Nosferatu, a začíná mu říkat: „Každou noc, přede mnou...“ Thomas však není schopen cokoli dělat, v hrůze odstupuje od okna a bezmocně se zhroutí do postele. Je zřejmé, že nechce vědět to, co Ellen zcela jasně vidí.

Herzogův Jonathan je postava podstatně zajímavější a komplexnější. Vrátime-li se zpět k sledované scéně s miniaturou, Nosferatu komentuje krásné hrdlo Lucy v průběhu diskuse s Jonathanem, během níž Nosferatu hovoří o pošetilé zamilovanosti k stínům, o času jako propasti a konečně o smrti. V Herzogově filmu jsou jak Lucy, tak Jonathan poznamenáni kouzlem hraběte-upíra, jehož aristokratická jemnost a vybranost chování ostře kontrastují se samolibou nadutostí a tupou nudou světa prosperující



Jonathan upomínající na romantické poutníky mizí v úzkých soutěškách mezi skalami, které tvoří přirozené vchody-brány, signalizující definitivní překročení hranice světů, počátek proměny, na jejímž konci je nalezení upíra v sobě.

střední buržoazie. Připomeňme, že když Jonathan s Lucy hovoří o svém odjezdu do Transylvánie, zdůrazňuje nejen lukrativnost této obchodní cesty (díky níž by mohl Lucy koupit lepší dům), ale zmiňuje se i o nabaženosti, sytosti městem, jehož kanály odrážejí nudnou stojatost měšťanského světa, který si nezaslouží než být zničen.

Interpreti Murnauova filmu se většinou shodují v tom, že zcela mimořádné místo v jeho „přečtení“ Stokerovy předlohy a upírské legendy zaujímá motiv **cesty**.²⁵ Murnau ukazuje Hutterovo putování k hradu hraběte Orloka jako tajemný obřad **přechodu** mezi dvěma kulturami, mezi známým a neznámým. Stejně významné místo zaujímá i Nosferatova cesta do Wisborgu. Zatímco Stokerův román zpracovává upírskou legendu jako studii zápasu dvou kontrastních světů a směřuje ke konfliktu s jeho rozhodnutím – nepochybným vítězstvím sil rozumu a civilizace, Murnauovým záměrem je zkoumat právě ten ambivalentní prostor mezi oběma póly, prostor, v němž není jednoznačných, stabilních hranic oddělujících světla a stíny, prostor, který Judith Mayneová právem označuje jako „twilight area“. Motiv cesty je stejně důležitý i u Herzoga, což nemůže překvapit u autora, jehož tvorbu vyznačuje existenciální, antropologický úhel pohledu na člověka. Člověka vykořeněného a odcizeného, odmítajícího rozmanité normy kultury a civilizace, hledajícího smysl žití **na cestě**. Ale znovu: pod vnějšími podobnostmi mezi Herzogem a jeho předchůdcem se skrývají hluboké rozdíly, do popředí opět vystupuje onen „živel dialogičnosti“. Zatímco

25) Srov. Judith Mayne, *Dracula in the twilight...*, s. 28.



V Herzegově krajině jako by člověk ztrácel svou tělesnost, stává se stínovou siluetou, křehkou bytostí v mezní situaci. Takto koncipovaná krajina, odkazující k plátnům romantického krajináře C. D. Friedricha, se pozvedá na symbol existenciální úzkosti.

Murnau se soustředí právě na ono **putování** ambivalentním prostorem, Herzog ukazuje Jonathanovu cestu jako definitivní **překročení hranice** světů. Logicky se tím zvýznamňuje topos hranice i vchodu jako „místa spjatého s průchodem z jednoho stavu do druhého, z jednoho světa do druhého, od známého k neznámému.“²⁶ Jonathan upomínající na romantické poutníky (aluze na C. D. Friedricha) mizí v úzkých průchodech, soutěskách mezi skalami, tvořících přirozené vchody-brány, jež signalizují ono překročení hranice, počátek **proměny**. S němým úžasem hledí do zpěněných divokých horských vod, které – v kontrastu k stojatým vodám kanálu Jonathanova domova – znovu umocňují protiklad světů, jejichž hranice je překračována. Zlověstný podtext celé sekvenci, která vrcholí Jonathanovým vstupem na Nosferatův hrad a prvním setkáním s hrabětem, dodává ve zvukové stopě nejprve Sanctus Charlese Gounoda, která je od prologu spjata s motivem smrti, a následně pak temně majestátní tóny Zlata Rýna Richarda Wagnera. Oba hudební texty se – konfrontovány s jasnou a čistou lidovou hudbou doprovázející obrazy Jonathanova města – opět podílejí na strukturaci vzájemně protikladných prostorů. Také kamera, obvykle statická, je v obrazech krajiny nezvykle dynamická, občas jakoby roztřesená; dynamizuje se i montáž. Herzog všemi možnými prostředky podtrhuje **nelidskost** krajiny, která zbavena lidského měřítka představuje něco hrozivého, co stojí proti člověku. V Herzegově krajině, stejně jako na

26) Daniela Hodrová, *Topos vchodu – brána a škvíra v pražské literatuře*. „Svět literatury“ 1993, č. 5, s. 4.

plátnech nejvýznamnějšího krajináře německého romantismu Caspara Davida Friedricha (1774 – 1840), která aluduje, jako by člověk ztrácel svou tělesnost, stával se křehkou siluetou, stínovou bytostí uprostřed reality, která pro něj přestává být uchopitelná. Člověk již není integrován do přírody, nýbrž „příznačně konfrontován s jejími extrémy – a tím i se svou vlastní vnitřní bezpřístřešností [...] Teprve takto koncipovaná krajina se může pozvednout na symbol lidského nitra, hrozivé nekonečno se stává znakem mezní situace.“²⁷

Vedle intertextových vztahů k pretextům výtvarným jsou důležité i naznačené relace k pretextům hudebním. Ve filmu užitá hudba R. Wagnera a Ch. Gounoda plní důležitou dramatickou i symbolickou funkci, která se nevyčerpává pouze tím, že anticipuje blížící se nebezpečí a umocňuje náladu strachu a hrůzy. Již jsme se zmínili o tom, že úryvek z Wagnerova Zlata Rýna, tedy prvního dílu a současně jakési přede hry tetralogie Prsten Nibelungův, zazní ve filmu poprvé, když Jonathan na své cestě definitivně překračuje **hranici**, odkud začíná jeho cesta k sobě samému, cesta končící nalezením upíra v sobě a **anarchistickým** odmítnutím buržoazní společnosti, jejích falešných ideálů, konvencí a institucí. Připomeňme, že hudební projekt Tetralogie se rodil krátce po roce 1848, kterého se Wagner aktivně účastnil a kdy také publikoval pověstný pamflet *Kunst und Revolution*, v němž se jako leitmotiv vrací příznačná formulace „Chci zničit existující pořádek věcí...“. Toto revolučně romantické gesto a myšlenka destrukce, touha po destrukci proniká integrálně a totálně celou Tetralogii.

Herzog využívá i pretextů filmových, resp. konvencí žánru filmového hororu. Tadeusz Miczka k tomu říká: „Autor systematicky umocňuje náladu úzkosti, využívá zcela zjevně obrazy-klišé z typických filmů hrůzy. Herzog obnažuje konvence žánru, na který se odvolává, nikoli za účelem strašit diváky, nýbrž aby tímto způsobem ilustroval Jonathanova slova, která tvoří úvod k celému filmovému podobenství. Hrdina říká: Transylvánie je země, kde jsou ještě praví vlkodlaci, kde se legendy stávají skutečností.“²⁸ Herzogem představená krajina může rovněž ilustrovat pověry cikánů o zemi fantómů, zemi, která je královstvím obrazotvornosti. Říkají Jonathanovi, že hrad je ruina, kterou vytváří lidská fantazie; a kdo překročí úvoz Borgo, nikdy se již nevrátí. Připomeňme, že upírův hrad je představen ve dvou diametrálně odlišných podobách, které se vzájemně popírají: ruiny tyčící se vysoko na skále vylučují možnost zařízených místností, v nichž hrabě vítá Jonathana jako svého hosta. Tato dvojznačnost je znovu zdrojem nejistoty, neboť nevíme, zda hrad skutečně existuje a zda také upír je skutečnost, či výtvarná imaginace. Ozývá se tu expresionistická koncepce dualismu života a skutečnosti, o které francouzský kritik Marcel Oms napsal: „Filmový expresionismus se narodil – podle mého názoru – ze schizoidního pocitu, že skutečnost jako taková je v podstatě spolubytím dvou konfliktních skutečností, z nichž jedna je **stínem** druhé.“ (Podtrhl P. M.)²⁹

27) *Slovník světového malířství*. Praha 1991, s. 212.

28) T. Miczka, c. d., s. 95.

29) Cit. podle: Alicja Helman, *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*. In: *Niemiecki ekspresjonizm filmowy*, s. 22.

II. mezihra – démoničnost a grotesknost

Agnieszka Nieracka ve své studii o literárních zdrojích expresionismu³⁰ dochází k závěru, že expresionistické filmy mají gotický rodokmen: zdroje temných mocí, přízraků, strašidel a upírů, kteří zabydleli obrazotvornost tehdejších tvůrců, je nutno hledat v gotickém románu, v románu hrůzy. K tomu však dodává: „Píšu-li goticismus, mám na mysli také i jeho recepci v romantismu. Tvorba Jeana Paula, Hoffmanna, E. A. Poea – to je přece romantická fantastika. Stránky románu zalidňují postavy démonického charakteru; postavy [...] dvojníkové nebo rozdvojené, roztržené na 'já' a 'ne já', či spíše 'jiné já'.“³¹ Démonismus pak Lotte Eisnerová pokládá za jednu z konstitutivních složek německého filmového expresionismu, v němž spatřuje rozvíjení vizí romantismu. Ve své práci *Démonické plátno* proto nahrazuje pojem expresionismus výrazem **démoničnost**, kterou podle Goetha chápe jako to, „co se nedá zkoumat úsudkem a rozumem, cosi, co není mou přirozeností, ale čemu jsem podřízen“. ³² Spojuje démonické s nevědomým, s tím, co se vymyká racionálnímu poznání a co nelze nikdy zcela ovládnout. Démonismus odkrývá temnou stránku lidské psychiky a vydává člověka na pospas upírům, kteří nepřicházejí z vně, ale existují v něm samotném.

Démonické dominuje i v *Nosferatovi* Wernera Herzoga. Démonická není pouze postava upíra, ale – jak jsme již viděli – i celkové naladění filmu, nesené záhadnou zlověstností krajiny, hudbou i metafyzikou noci, snu a smrti. Pro Herzoga – podobně jako pro romantiky a expresionisty – je charakteristický pesimistický pohled na člověka. Jeho pesimismus však nespočívá v konstatování tragičnosti lidské existence, ale v exponování pohledu, který má některé rysy groteska.

Představy o náplni pojmu **groteskno** – přes veškeré snahy precizovat jej jako uměnovědný pojem – jsou velmi odlišné u různých autorů. Je zajímavé, že M. M. Bachtin, sleduje proměny fenoménu groteska, uvádí jako příklady nové, subjektivní grotesknosti rodící se v raném romantismu gotický a černý román,³³ v nichž už zmíněná A. Nieracka hledala literární zdroje expresionismu. V souvislosti s touto vývojovou fází groteska tu poukazuje na dva významné momenty: jednak že se nová grotesknost rozvinula nejsilněji v Německu (kde měla i své teoretiky: Friedricha Schlegela a Jeana Paula), jednak že byla do určité míry reakcí na jisté prvky klasicismu a osvícenství, „na suchý racionalismus, na státní a formálně logické autoritářství, na tíhnutí k **hotovosti, dovršenosti a jednoznačnosti**, na didaktičnost a utilitarismus osvícenců, na naivní nebo oficiální optimismus atp.“ (podtrhl P. M.).³⁴ Při sledování odlišností mezi romantickou groteskností a groteskností středověkou a renesanční zdůrazňuje především ztrátu oné obrozující, osvobodivé síly, která se nejzřetelněji projevuje ve vztahu k **hrůze**: „Svět romantického groteska je ve větší nebo menší míře svět děsuplný a **cizí** člověku.“ (Podtrhl M. B.).³⁵ Příznačně se také proměňují motivy masky a loutky,

30) Agnieszka Nieracka, *Literackie źródła ekspresjonizmu niemieckiego*. In: *Z dziejów awangardy filmowej*. Ed. A. Helman, W. Banaszekiewicz, K. Lubelski, Katowice 1976.

31) Tamtéž, s. 31.

32) Lotte Eisner, *Ekran demoniczny*. Warszawa 1974, s. 15.

33) Michail Michajlovič Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 1975, s. 35.

34) Tamtéž.

35) Tamtéž, s. 37.

mění se obraz ďábla. Ďábel v romantickém grotesku získává podobu čehosi „děsivého, **melancholického**, tragického“, pro loutku se v romantismu stává charakteristický groteskní motiv **tragédie loutky**, maska pak ztrácí svou obrodnou sílu a nabývá nádechu pochmurnosti: „Za maskou je často děsivá prázdnota, NIC.“³⁶ Pro nás je zajímavá i další zvláštnost romantické grotesknosti: je to grotesknost **noční**, je pro ni příznačná **temnota**.³⁷ V závěru své analýzy Bachtin upozorňuje na významný objev, který romantismus přinesl: „objev subjektivního lidského nitra s jeho hloubkou, složitostí a nevyčerpatelností“. A pokračuje: „Tato **vnitřní nekonečnost** individua byla středověké a renesanční grotesknosti cizí a romantikové ji mohli odhalit jen díky tomu, že použili metody groteska a jeho schopnosti osvobozovat od všeho dogmatismu, definitivnosti a ohraničení. V uzavřeném, hotovém, stabilním světě se zřetelnými a nenarušitelnými hranicemi mezi všemi jevy a hodnotami by se vnitřní nekonečnost nedala odhalit.“³⁸ Věnovali jsme takovou pozornost fenoménu romantického groteska, neboť na tuto tradici ve větší či menší míře navazuje modernistické grotesko 20. století, jehož důkladnou analýzu podal Wolfgang Kayser v práci *Das Grotteske in Malerei und Dichtung* (1957). Kayser zde položil důraz především na chmurný, strašidelný a děsivý ráz groteskního světa, v němž hlavním prvkem je něco nepřátelského, odcizeného a nelidského: „**Grotesknost je odcizený svět...** to, co jsme znali důvěrně a domácky, se náhle odhalilo jako cizí a příšerné. Je to **náš svět**, který se změnil... Hrůza nás přepadá tak silně, protože je to právě náš svět, jehož spolehlivost se ukazuje nyní jako klamná.“ (Podtrhl W. K.)³⁹

A pokračuje: „U grotesknosti nejde o strach ze smrti, nýbrž o úzkost ze života. Ke struktuře grotesknosti náleží, že kategorie naší orientace ve světě selhávají... Kdo však způsobuje odcizení světa, kdo se to ohlašuje v hrozivé propastnosti? Teprve teď nás přepadá nejhlubší děs ze světa, který se takto změnil. Neboť tyto otázky zůstávají bez odpovědí. Z 'propasti' vystupují apokalyptická zvířata, démoni pronikají do všedního dne. Kdybychom tyto mocnosti mohli pojmenovat a vykázat jim místo v kosmickém řádu, ztratila by groteska svou podstatu. To, co se k nám prolamuje, zůstává nevysvětlitelné, nepochopitelné, neosobní. Potřebujeme nový obrat: **grotesknost je ztvárnění čehosi**, toho 'strašidelného' čehosi'...“ (Podtrhl W. K.)⁴⁰ Kayserova koncepce spojuje grotesko s démoničnem, které odvozuje od působení onoho neosobního „es“. Za základní strukturetvorný rys grotesky je pokládáno spojení vzájemně neslučitelného, Kayserovým termínem „Ineinandersein“,⁴¹ tedy nikoli „koexistence“, ale „bytí v sobě navzájem“. Píše-li Kayser, že povytce groteskním zvířetem je netopýr, jehož název (Fledermaus) „ukazuje na nepřirozené smíšení oblastí, které se v této příšerné bytosti zkonkretizovalo“,⁴² tak jistě neméně groteskní bytostí je Herzogův Nosferatu, v němž se „v sobě navzájem“ spojuje zdánlivě neslučitelné, vzájemně se vylučující: krvežíznivý netvor, noční démon a osamocená, po lásce toužící bytost. Jestliže Murnauův Nosferatu i přes svou ambivalenci zůstává zřetelným symbolem destruktivního zla, Herzogův polidštěný fantóm vyvolává spíše soucit. Jeho groteskní anomálnost a **jina-**

36) Tamtéž, s. 37 – 38.

37) Tamtéž, s. 39.

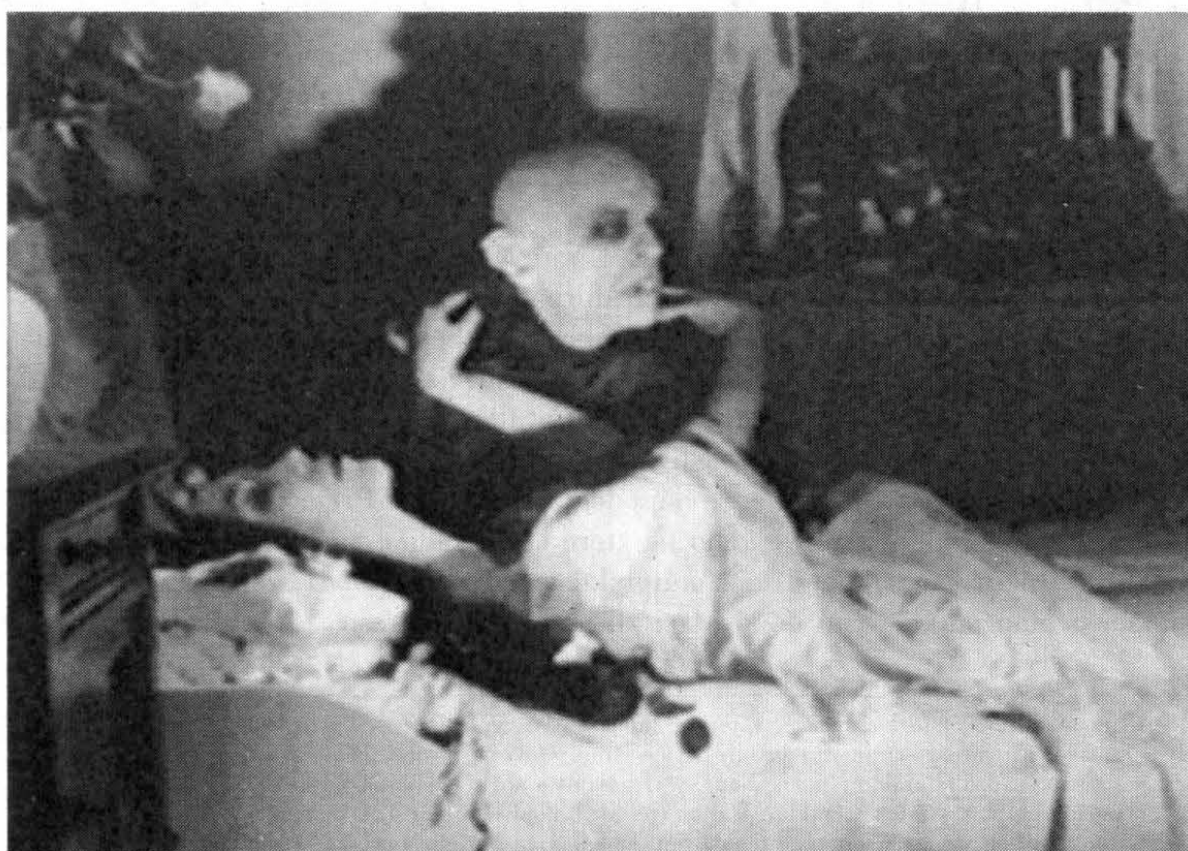
38) Tamtéž, s. 41.

39) Wolfgang Kayser, *Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti*. „Divadlo“ 1964, květen, s. 27.

40) Tamtéž, s. 27 – 28.

41) Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*. München 1960, s. 34.

42) Wolfgang Kayser, *Pokus o definici...*, s. 26.



Scéna, v níž Lucy přináší vykupující oběť, je zároveň strhující scénou milostnou, odhalující upírovi bezmoc. Chvilé setkání a osudové marnosti. Obětí obětí.

kost znejistňuje, problematizuje dosud zdánlivě stabilní řád reality, její pevné normy a kategorie. Groteska místo zrušeného ovšem nenabízí žádné alternativní řešení. Závěr Murnauova *Nosferata* byl tragický, tragický v tom smyslu, že hrdinové umírají, ale řád – jak naznačuje závěrečný obraz ruin Nosferatova sídla – je zachráněn. Smrt Ellen je potvrzením řádu. Smrt Herzogovy Lucy naproti tomu nemá smysl a znejistňuje v tom základním: zda vůbec existuje nějaký obecný smysl. U Herzoga – podobně jako ve vyhraněné koncepci W. Kaysera – má toto znejistnění metafyzický charakter.

V závěru se pokusme odpovědět na otázku, zda ono znejistnění a nejednoznačnost se v nějaké podobě nepromítá také do struktury vyprávění, do vypravěčské perspektivy Herzogova *Nosferata*. Svou pozornost však obraťme nejprve k Stokerovu románu. Užití deníků a dopisů v románu odkazuje k literární formě osmnáctého století, která se tu však jedinečným způsobem spojuje s technickou imaginací století devatenáctého; jak Jonathan, tak Mina si vedou své deníky v těsnopisu, v němž si píší i dopisy, dr. Seward svůj deník dokonce diktuje do fonografu. Tato forma sbírky „autentických“ písemných materiálů (vedle fragmentů deníků a dopisů jednotlivých postav i výňatky z novin) vytváří **mnohonásobnou vyprávěcí perspektivu**, z níž jsou události nahlíženy.⁴³ Přitom ohnisko vyprávěcího hlediska se v průběhu románu přesunuje: jestliže v úvodní části, v níž jde zejména o Jonathanův pobyt na Drakulově sídle, je zdrojem informací Harkerův deník a jeho korespondence se snoubenkou Minou, od okamžiku, kdy se děj přesunuje do Londýna, kde hrabě Drakula zakoupil dům, vedoucí roli přebírají „hlasy“ Miny, její přítelkyně Lucy a dr. Sewarda, odmítnutého nápadníka Lucy a ředitele ústavu pro choromyslné. Když je získán dr. Van Helsing, aby vedl skupinu mužů, kteří usilují o zničení upíra, stává se právě jeho hlas nejautoritativnějším, což odpovídá jeho roli nejdůležitějšího protivníka a soupeře hraběte. Centrální konflikt románu se tedy odehrává mezi Van Helsingem a Drakulou, avšak Drakulův hlas v tomto orchestru hlasů neslyšíme: epistolární technika zaručuje, že upír zůstává **objektem** poznání, **distance** mezi subjektem a objektem je pevně fixována a absolutní. I když Van Helsingův „hlas“ v druhé části románu získává nejvyšší autoritu, zůstává přesto pouze **jedním z mnoha „hlasů“**: Van Helsing zůstává jedním z několika vypravěčů v Ich-formě. Vyprávěcí situace Murnauova *Nosferatu* se nyní zdá být zjednodušením epistolární struktury předlohy: zachovává schéma deníku, ale tentokrát z hlediska jediné osoby. Celý film je prezentován jako **vizuální rekonstrukce** událostí zaznamenaných v deníku kronikáře Johanna Cavalliuse, který – jak se říká v úvodním expoé – pátral po příčinách strašlivé epidemie ve svém rodném městě Wisborgu v roce 1843 (v některých verzích se děj odehrává ve městě Brémy v roce 1838). Tento vypravěč má charakter vyprávěcího Já, které nemá žádnou účast na ději a ze sémiologického hlediska má nejbližší k **autorskému vyprávěči** (viz schéma vyprávěcích situací u Stanzela).⁴⁴ Tomu odpovídá i zjištění Petra Mareše, že tato subjektivizace,

43) Připomeňme, že tato kompozice, v jejímž rámci se ve vyprávění o monstře kombinovalo několikero hledisko, případ se ozřejmoval jakoby z více stran, čímž se posilovala iluze autenticity, byla pro romantickou prózu charakteristická. Např. ve Frankensteinovi (1818) Mary Shelleyové o Frankensteinovi vypovídá nejprve svědek – kapitán Walton (ve svých dopisech sestře), dále sám jeho stvořitel a konečně svůj příběh vypráví i samotné monstrum. Podobně ve Stevensonově Podivuhodném případu dr. Jekylla a pana Hyda (1886) je do vyprávění ve 3. osobě vloženo vyprávění doktora Lanyon, které zahrnuje dopis doktora Jekylla, tj. zpověď stvořitele a zároveň monstra. Srov.: Daniela Hodrová, *Monstrum a text*. „Tvar“ 1994, č. 8, s. 5.

44) Srov.: Franz K. Stanzel, *Teorie vyprávění*. Praha 1988, s. 280 – 281.

vztahování nápisů k jednomu subjektu „zároveň paradoxně dodává fantastickému příběhu aspekt objektivnosti a věrohodnosti“.⁴⁵ S tím souvisí i Marešem zmíněné zvláštní funkční zatížení rozličných diegetických nápisů **nižšího stupně**, tj. rozličných „autentických“ záznamů – dopisů, zápisků z lodního deníku, staré knihy o upírech;⁴⁶ to „autentické“ materiály už z kvantitativního hlediska ve struktuře filmu získávají význačné postavení, ale na rozdíl od předlohy nevytvářejí ono „mnohohlasí“, mnoha-perspektivní vyprávěcí strukturu, neboť jsou podřazeny určujícímu vyprávěcímu hledisku, jehož nositelem je kronikář Johann Cavallius. Jeho zápisky ozřejmují složitou časoprostorovou výstavbu syžetu, představují postavy, informují o předpokladech rozvoje děje a vyzdvihují jeho uzlové body, napomáhají vytvářet atmosféru, náladu, spolu-vytvářejí rytmus podání děje... P. Mareš ve své analýze funkce titulků a nápisů v Murnauově filmu dospívá k závěru, že v „Upírovi Nosferatu, vysoce oceňovaném pro působivost obrazů, se tak nakonec vlastně vše 'rodí' ve složce jazykové“.⁴⁷ Situace je, jak se domníváme, přeci jen o něco komplikovanější: problémem zásadní důležitosti je tu pak vztah mezi „vyprávěčem“, který je definován ve složce jazykové, a vyprávěnou zprávou, která je podána především ve složce vizuální a „žije“ svým vlastním životem. O povaze tohoto vztahu mnohé vypovídá námi již analyzovaná scéna, v níž se střídají obrazy napadení Thomase upírem s obrazy Ellen, která se náhle probouzí v ložnici. Moment identifikace Ellen s upírem je tu velmi silný, ale „vyprávěč“ – vedle toho, že nás orientuje v časoprostorové výstavbě („Té samé noci ve Wisborgu...“) – komentuje pouze doslovný význam zmíněné scény, totiž zvoláním Ellen („Thomasi! Thomasi! Slyš mě!“) sugeruje její strach o Thomase. Proti městskému kronikáři, který je hlasem „pravdy“, shrnující výsledky **pronikavého** pozorování a poznání, zaznamenaného a zaprotokolovaného **slovem**, se otevírá prostor **obrazů**, jejichž sled je jako ve snu nespojitý, fragmentární a vyvolává pocit nejistoty, tísnivé dohady. Tomuto prostoru nevládne městský kronikář, ale Nosferatu: emanace tajemství i zrcadlo pro ty postavy, které se odváží do něho podívat.

I u Herzoga se v Nosferatovi zrcadlí postavy, které jsou k němu přitahovány. Ale na rozdíl od Murnauova filmu, kde deník městského kronikáře a Nosferatu představují dvě vyprávěcí instance, dvě kontrastní narativní perspektivy, Herzogův Nosferatu je svrchovanou vyprávěcí instancí. V Herzogově filmu existuje jediná, všezahrnující narativní perspektiva, předznamenaná již prologem filmu evokujícím smrt. Ve Stokerově románu, jak jsme již naznačili, byl upír-monstrum jako objekt pozorování přísně oddělen od světa těch, kteří jej zkoumají a chtějí zničit. Upír sice vtrhává do reality a znejistuje ji, rozkolísává její kontury, ale pouze **dočasně**: v okamžiku, kdy je upír racionálně vysvětlen, může být i odstraněn. Stokerův román představuje „klasicistně“ sourodý, vyvážený, ukončený text, který „sice vstupem monstra poněkud znejistí, vniknou do něj určité chaotické, nesourodé prvky, mírně se rozkolísá, ale jako celek ne-

45) Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 97.

46) Murnauův *Nosferatu* představuje krásný příklad filmu, kdy kniha jako předmět představovaného světa má základní význam pro celek díla. O funkci staré knihy s titulem *O upírech* v *Nosferatu* píše Petr Mareš: „Nachází ji Hutter nocující v hostinci; na několika reprodukováných stránkách se poprvé objeví jméno Nosferatu a vyplývá z nich vše potřebné pro pochopení stavu věcí. Hutter ale knihu bez zájmu odhodí – a vzápětí se sám dostává do moci upíra. Tatáž kniha, tentokrát pozorně čtená Hutterovou manželkou, potom motivuje závěrečný zlomový moment filmu, upírovi likvidaci.“ Tamtéž, s. 98.

47) Tamtéž.

jsou ani jeho tvar, ani jednoznačnost jeho smyslu v podstatě ohroženy. Monstrum zůstane od textu a od čtenářů bezpečně odděleno stylem jako klecí zvíře od diváků v zoologické zahradě⁴⁸. A proti tomu u Herzoga, u něhož je upír-monstrum pojat jako součást nitra, jako **vnitřní vetřelec**, není toto rozkolísání, zpochybnění pouze čímsi přechodným a překonatelným, trvá jakoby i mimo území fikce, mění obraz reality jako takové: realita se ukazuje jako nejistá ve své proměnlivosti, mnohoznačnosti, a tedy nepochopitelnosti a neuchopitelnosti.

Snovost a dominující subjektivní hledisko vyprávění umocňuje již zmíněný leitmotivický obraz netopýra plachtícího na temně modrém pozadí. Proti Murnauovu pretextu, v němž deník městského kronikáře poskytuje alespoň rámcově objektivní autorské hledisko, je u Herzoga dál podtrženo snově subjektivní **hudební naladění** narace. Položme přitom důraz na ono „dál podtrženo“, neboť již podtitul Murnauova filmu „symfonie hrůzy“ naznačuje podobné směřování k **symfoničnosti**, hudebnosti. Herzog ve stopách romantiků pojímá hudbu jako nejvyšší prostředek porozumění, přitahuje ho především její nediskurzivnost, schopnost sdělovat to, co nelze vyjádřit slovy. Když Herzog mluví o filmu jako o „umění neliterárním“,⁴⁹ má na mysli právě to, že vizuální kód, inspirovaný hudbou a obrazy, by měl mít převahu nad kódem narativním. Zdá se, že pravá kvalita obrazu u Herzoga může být pochopena jen skrze hudbu; hudební rytmus jeho filmů určuje i charakter jejich recepcce. Hudební naladění narace a priorita složky vizuální je charakteristická i pro Nosferata: jako by se vše rodilo z onoho uhrančivého obrazu letícího netopýra. S tím samozřejmě souvisí i význam, který Herzog přikládá mimoverbální komunikaci: mímice, gestu, výrazu tváře, pozici těla... Nosferatu sám pronese jen několik vět a i v milostné scéně, předznamenávající agónii a smrt upíra i Lucy, není pro slova místo: Herzog ji rozehrává jako **expresivní pantomimu**. Nečekané porozumění a srozumění v **mlčení**. Srozumění s tím, co leží za hranicemi vyslovitelného. Nevyslovení. Nevyslovitelnost bolesti. Némota smrti. Na mysl přicházejí slova z prozaického fragmentu Georga Büchnera Lenz: „Hören Sie denn nicht die entsetzliche Stimme, die um den ganzen Horizont schreit und die man gewöhnlich die Stille heißt?“ („Neslyšíte ten děsivý hlas, který křičí na celý obzor a kterému se obvykle říká ticho?“)

PhDr. Petr Málek (1965)

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

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

48) Daniela Hodrová, *Monstrum a text*, s. 5.

49) Srov.: Brigitte Peucker, *Literature and writing in the films of Werner Herzog*. In: *The Films of Werner Herzog...*, s. 105.

Citované filmy:

Aguirre, hněv boží (Aguirre, der Zorn Gottes; Werner Herzog, 1972), *Dracula* (Bram Stoker's Dracula; Francis Ford Coppola, 1992), *Drakula* (Dracula; Tod Browning, 1931), *Drakula* (Dracula; Terence Fisher, 1958), *Drakula* (Dracula; John Badham, 1979), *Faust* (Faust; Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Genuine* (Genuine; Robert Wiene, 1920), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Každý pro sebe a bůh proti všem* (Jeder für sich und Gott gegen alle; Werner Herzog, 1974), *Metropolis* (Metropolis; Fritz Lang, 1926), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Nosferatu – fantom noci* (Nosferatu – Phantom der Nacht; Werner Herzog, 1978), *Pandořina skříňka* (Die Büchse der Pandora; Georg Wilhelm Pabst, 1929), *Srdce ze skla* (Herz aus Glas; Werner Herzog, 1976), *Ulice* (Die Straße; Karl Grune, 1923), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1921), *Variété* (Variété; Ewald André Dupont, 1925).

S U M M A R Y

VAMPIRES

Mechanical ballet with two interludes

Petr Málek

The year 1921 saw what has become a German expressionist film classic, F.W. Murnau's *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Murnau's *Nosferatu*, which transposed the vampiric myth from literature into film, is the first of a series of film transcriptions of the novel *Dracula* by Bram Stoker. A specific place among these adaptations is due to Werner Herzog's *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1979). F. W. Murnau and his script-writer, H. Galeen (Galeus?), (and similarly their followers) read the vampiric myth and transformed it along the lines of Stoker's book; the manifested pretext for Herzog, on the other hand, was Murnau's film.

The study which tries to define the nature of the relation of Herzog's film to its film pretext is based on the comparison of the story with the structure of the two film texts. Although Herzog made his film as an „imitation of Murnau“, he tried to preserve the story, structure and rhythm of the film pretext; the work is not a remake in the sense of the abandonment of the attempt an individual, typical artistic statement. The external similarities between Herzog's film and its predecessor conceal profound differences, in spite of a certain degree of authority attributed to the original text; the Bachtinian „element of dialogicity“ comes to the fore. The nature of the relation of Herzog's film to Murnau is revealed early – in the concept of the vampire figure: the latter's mask is only slightly different from Murnau's image of *Nosferatu* but this external, almost demonstrative, coincidence is at the same time internally „dialogized“. While in spite of his ambivalence Murnau's *Nosferatu* remains a clear symbol of destructive evil, Herzog emphasizes the tragically human features in the character of the nocturnal phantom: loneliness, yearning for human contact, destructive desire for a woman. The study also observes similar shifts in the manner the other characters are perceived. In Stoker's novel, the fate of the main female protagonist, Mina, is placed into contrast with her friend Lucy. Herzog, like Murnau, focuses on one female figure whom he, characteristically, calls Lucy, indicating reference to the heroine of Stoker's novel, who submits to the vampire, or rather to her sexual desire, and changes into a vampire. Herzog, following in Murnau's steps, reaches into the fundamental layer of vampire mythology, into the erotic meaning of the myth. Compared with Murnau, there is emphasis on the sexual identification of Lucy with the vampire.

The shift in the focus of the conflict is related to the central position of the female figure. The principal conflict in Stoker's novel is between the vampire and Van Helsing who personify two different cultures and two different orders; the struggle in both films, on the other hand, is between the vampire and the female. Stoker's novel deals with the vampiric legend as a study of the struggle between two contrasting worlds which, during its denouement – i. e. the undeniable victory of the forces of reason, science and civilization, leads to conflict; in Murnau the transformation of Van Helsing into a totally insignificant figure and the death of Ellen hints that order, disrupted and shaken by the vampiric onslaught, is not, in spite of *Nosferatu's* death, restored; it has been dislodged, cast into doubt – this state does not seem to be something transient and defeatable, but permanent. In confrontation with both pretexts, the meaning of the additionally written scenes by Herzog, in which Jonathan changes into a vampire and, like the modern alienated hero, departs from the society whose false ideals, conventions and institutions he rejects with final validity, becomes more transparent.

The author of the study pays special attention to the motifs of the road and the sea. Once again, side by side with the similarities, he reveals important shifts. Observing the role of the landscape, he reflects on the manner in which Herzog works with graphic (C. D. Friedrich), musical (R. Wagner, C. Gounod) and film (applying the conventions of the film horror genre) pretexts.

In the end of his study the author tries to demonstrate that Herzog's view of man, no matter how much the former shares the pessimism of romanticists and expressionists, does not lie in the statement of the tragic nature of human existence but in the exposure of a view displaying features of modern grotesqueness, putting the seemingly stable order of reality, its firm standards and categories into a problematic perspective. This loss of certainty and lack of unambiguity is projected into the structure of the story, into the story perspective of Herzog's *Nosferatu*. In Stoker's novel, the epistolary technique guarantees that the vampire remains an object of knowledge; in Murnau, on the other hand, *Nosferatu* represents – besides the town chronicler's diary – a narrative instance, ruling over the space of the images. In

Herzog, the dreamlike subjective tuning of the narration is emphasized; everything seems to rise from the entrancing image of a bat floating on a dark-blue background. In Herzog's film there is a single, all-embracing narrative perspective whose bearer is Nosferatu.

Translated by Naďa Abdallaová

[The body of the page contains extremely faint, illegible text, likely bleed-through from the reverse side. The text is organized into several paragraphs, but the characters are too light to transcribe accurately.]

Články

POČÁTKY NOVÉ ESTETIKY

Úvahy o jedné dramaturgii filmu

Robert Musil

I.

„...Vím, že teorie vůbec není šedá, naopak, každému umění otevírá široké perspektivy svobody. Pro poutníka uměním je turistickou mapou, která ukazuje všechny cesty a možnosti, která to, co se jevílo nezbytnou nutností, odhaluje jako nahodilou pěšinu mezi stovkou jiných. Právě teorie dodává odvahu ke kolumbovským plavbám a z každého kroku činí akt svobodné vůle.

Odkud ta nedůvěra vůči teorii? Teorie vůbec nemusí být správná, aby inspirovala velká díla. Bezmála všechny velké objevy lidstva vycházely z chybné hypotézy. A přestane-li teorie fungovat, lze ji také velmi snadno odstranit, zatímco praktické zkušenosti založené na náhodě tarasí cestu jako masivní, neprůhledné zdi. Ještě nikdy nedosáhlo umění velikosti bez teorie.

Tím jsem ovšem nikterak nechtěl říci, že umělec musí být nutně 'učený'; a znám také obecný (příliš obecný!) názor na hodnotu 'nevědomé tvorby'. Avšak záleží na tom, na které rovině vědomí ducha člověk 'nevědomě' tvoří...

Nevím, co bych dodal k těmto vynikajícím úvodním slovům, až na to, že mezi námi Němci není jejich duch příliš rozšířen. Pravda, na vědecký průzkum umění máme své muže, a také nezávazné rozklady na způsob „malé, ale moje mínění“ umělce tvořícího v ateliéru a v kavárně jsou navýsost barvitě a rozvitě; ale myslitelů, kteří by mohli mezi oběma luhy podnětně prostředkovat a uvádět je v řád, se nám nedostává. To propůjčuje Balázsově knize význam, který daleko přesahuje oblast filmu. Béla Balázs – básník zvukného jména v Uhrách, mezi námi však cizinec, neboť vztahy mezi maďarskou a německou literaturou jsou velmi skrovné – přišel do Vídně, když v jeho otčině počala odumírat říše; na živobytí si musel vydělávat jako novinář a stal se tak mimo jiné filmovým kritikem: této okolnosti vděčí za své zkušenosti a za prostý, přesvědčivý styl výkladu, které z jeho knihy činí spolehlivého průvodce hlavními i vedlejšími problémy dramaturgie filmu. Avšak schopnost zkoumat prožitek nejen pronikavě, nýbrž i citlivě, duchaplný výklad, jenž jako dobře vodivá atmosféra staví každý dojem okamžitě do souvislosti s mnoha jinými, a především jasné, hluboké, uspořádané vrstvení této atmosféry, to jsou osobní vlastnosti básníka Balázse. Vypráví o životě filmových děl, jež táhnou našimi kiny v nekonečných stádech, jako lovec, který se k nim opatrně připlíží, ale zároveň je popisuje i jako jejich anatom a biolog. A tímto postupem, vždy spojujícím prožitek a reflexi, vytváří jeho neobyčejný talent na širé poušti filmové kritiky nečekané paradigma i pro kritiku literatury, již se dotýká všude tam, kde vůči ní film vymezuje.

Mé následující poznámky platí hlavně této styčné a mezní ploše. Otázka, zda je film

samostatným uměním či nikoli, která u Balázse tvoří východisko pokusu takovým uměním jej učinit, vyvolává otázky, jež jsou společné všem druhům umění. Film se vsutku stal lidovým uměním naší doby. „Nikoli v tom smyslu, bohužel, že by toto umění vznikalo z lidového ducha, nýbrž že lidový duch vzniká z něj,“ říká Balázs. Ani kostely a poutní místa všech náboženství nepokryly za tisíciletí svět tak hustou sítí jako kino za pouhé tři desítky let.

II.

Především – tak by se dalo paradoxně doplnit každé dokazování uměleckosti filmu – pro něj mluví jeho zmrzačená podstata: dění redukované na pohyblivé stíny, jež přesto vytváří iluzi života. Neboť každé umění je takovým odštěpkem. Némý jako ryba a bledý jak bytost z Hádu plave film v rybníce pouhého viditelná; avšak malířství je němé a strnulé a dvacítky gotických či barokních soch shromážděných v jedné místnosti vzbuzuje svými jak meči zkříženými gesty dojem setkání katatoniků v blázinci ještě silněji; a sledujeme-li zvraty zvuku třeba i klasické hudební skladby bez zaujetí hudbou, z hlediska sociálního výrazu, prozrazují dosud neznámou mánii, jejíž podivnosti se nic nevyrovná. Proč se takový v podstatě divný úlomek z plného života stává uměním? Odpověď můžeme už dnes téměř nahnát, ale ještě ji nevlastníme. Souvisí pravděpodobně s pochody navzájem úzce spřízněnými, jež psychologie nazývá zhuštění a posun, při nichž se buďto heterogenní, avšak stejnému afektu podléhající obrazy seskupují do konglomerátů, na nichž do určité míry lpí suma afektů (např. bytosti spojující v sobě zvířata a lidi nebo několik zvířat v primitivních kulturách, snové a halucinační obrazy, kde se podobně zjevují dvě či více osob v jedné), nebo naopak vystupuje jednotlivý obraz (část) jako představitel komplexu a zjevuje se nabit nevysvětlitelně vysokou afektivní hodnotou celku (magická role vlasů, nehtů, stínů, obrazů v zrcadle apod.).

Vývojovému kroku, jež v této souvislosti činí každé umění, nebo alespoň jeho směru, porozumíme lépe z již známých specifických rysů poznání. Obecně vzato je pochopitelné, že čím bude materiál předkládaný vnímání dojmově chudší, tím zjevněji budou vystupovat vztahy v jeho rámci. Rytmus bude zřetelnější na skandované samohlásce než na slovu, a nejzřetelnější na klapavém zvuku, jenž je sice akusticky složitý, ale takřikajíc duševně prostý; právě tak na soše vystupují lineární a plošné souvislosti výrazněji než na živém těle. V každodenním jazykovém úzu znamená abstrahovat odhlížet od něčeho nebo také zanedbávat vše kromě jedné stránky věci; na této stránce pak vystupují vztahy bez našeho zvláštního přispění, a proto může být pasivní název abstrakce, který vyjadřuje jednostrannost a odštěpenost umění, pro ně zachován, přestože jde právě tak o zmnožení dojmů jako o jejich redukci. Pokud je umění abstrakcí, je už tím zároveň i shrnutím v novou souvislost. Zůstane-li tato souvislost omezena na smyslový povrch života, vznikají tak vztahy barev, ploch, zvuků, rytmů i jiné a jejich další přetváření představuje pak z obecného hlediska formální vývoj umění. Nakolik vznikající formální útvary probouzejí vlastní pocity (například „libost“), nakolik do nich vyznařují dřívější základní prožitky či jakou měrou se oba vlivy spájí navzájem a s jinými, může být ponecháno stranou: rozhodně však formální stránka, v níž se tak často spatřuje podstata umění a vlastní objekt estetiky, nikdy neexistuje samostatně.

Co zbude z básně, odejmeme-li jí logický význam, je jak známo právě taková hromada sutin jako to, co zbude z jejího smyslu, zaměníme-li její vokalismus a rytmus za běžný; něco podobného platí ve všech druhých umění. Vystoupí-li náhle formální vztahy nějakého umění izolovaně do popředí, vyvolají to, o čem byla napůl žertem řeč výše, onen uleknutý údiv nad šíleným světem.

III.

Že tento údiv nad složitostí, nepraktičností, ba přímo groteskností uměleckých útvarů nepociťujeme, poukazuje na důležitý fakt, že totiž zásah do vyváženého vědomí skutečnosti, jež každé umělecké dílo představuje, okamžitě vyrovnáváme jiným směrem a – ponechávající stranou amputované vztahy – doplňujeme část na nový celek, abnormální na novou normu, narušenost na jinou duševní rovnováhu. Uvykli jsme sice, že účín uměleckého díla je popisován jako povznesený, a zřejmě i odlehčený životní stav, dříve s oblibou nazývaný fantazií a dnes iluzí, avšak zřídka nebo nikdy nenarážíme na zmínku o tom, že by tato iluze mohla být při vši odlišnosti analogií toho, co pod pojmem iluze chápe psychiatrie; čili „porucha“, při níž jsou prvky skutečnosti doplněny v neskutečný celek, jenž si uzurpuje hodnotu skutečnosti. Vidíme v umění raději ozdůbku než popření skutečného života. Pojmy bezúčelné krásy nebo krásného zdání, jež v našem pojetí umění stále ještě hrají velkou roli, mají v sobě cosi úlevného; pokud se nemýlím, tkví kořeny takového chápání v počátcích nadvlády křesťanství, kdy bylo umění vystaveno žárlivosti zapřísáhlých věřících, a jeho obhájci mu našli útočiště v jakémsi životě druhého řádu, zatímco estetika našeho klasicismu, která trpěla pod knížectvím (jak podivuhodně často se vyskytuje směsice smělosti a opatrnictví v Schillerovi!), zaměřovala své snahy spíše k tomu, aby onomu „bezúčelnému zdání“ zajistila měšťanské místo a důstojenství, než aby zdůrazňovala jeho negativnost ve vztahu k životu.

Přesto tento protiklad k normálnímu postoji vůči světu ukazují zjevně, i když jakoby neškodně již prostředky, jimiž umění disponuje. Když odhlédneme od zhuštění a posunu, jež pocházejí z předcivilizační fáze lidstva, jde například v rytmice a monotónii, které hrají tak velkou roli, o zúžení vědomí, jež se podobá lehké hypnóze, a má stejný cíl, totiž dodat předvedené sugesci potlačením duševního okolí větší hodnotu. Svůj prapůvodní zdroj však mají všechny tyto prostředky ve velmi dávných kulturních stavech a celkově znamenají mimopojmovou korespondenci člověka se světem a abnormální spolupohyb, jež si ostatně můžeme v kterémkoli okamžiku uvědomit, když, ponoření do uměleckého díla, zapojíme náhle normální kontrolní vědomí. Přečteme-li si geniální popisy, jimiž Lévy-Bruhl zachytil v knize *Les fonctions mentales des sociétés primitives* myšlení přírodních národů, zejména charakteristiku onoho zvláštního chování k věcem, jež nazývá *participací*, pak je souvislost s uměleckým prožitkem na mnoha místech natolik hmatatelná, že se až zdá, jako bychom v něm rozpoznávali pozdní vývojovou formu onoho raného světa; bylo by nesmírně přínosné, kdyby se estetické zkoumání věnovalo objasnění těchto souvislostí – jež jsou na druhé straně hluboce provázány s psychopatologií. Přirozeně se tyto základní prožitky vývojem dávno pozměnily, zbarvily, promísily s něčím jiným, sotva je lze ještě rozdělit, a dostalo se jim nového sociálního zařazení – staly se totiž uměním, a to má zdánlivě tak určité

sociální vztahy a význam, že sotva ještě pociťujeme potřebu o podstatě těchto vztahů uvažovat.

Skrývá se v tom však v jádru jiné chování ke světu. Zarecituj si pro sebe na valné hromadě akciové společnosti potichu nějakou báseň, a celé shromáždění bude rázem zrovna tak nesmyslné, jako je na tomto místě nesmyslná báseň.

IV.

Pozoruhodným příkladem je elementární, s filmem nerozlučně spjatý prožitek, ono v Balázsově knize popsané neobvyklé ožívání věcí v optické izolaci. „Ve světě mluvícího člověka jsou němé věci mnohem bezživotnější a nicotnější než člověk. Přísluší jim život jen druhého a třetího řádu, a i ten jen v nejvzácnějších okamžicích zvláště zjitřené citlivosti lidí, kteří je pozorují... Ve společné němotě tvoří s člověkem téměř homogenní celek, a nabývají tím životnosti a významu. To je tajemství té zvláštní filmové atmosféry, jež se vymyká každé literární možnosti.“ Mohlo by se zdát, že jde jen o popis jistého akcentu pozornosti, avšak v následujícím dodatku Balázsovův názor vystoupí zcela nedvojznačně: „Předpokladem toho je, že obraz každého předmětu znamená vlastně nějaký niterný stav,“ že „všechny věci ve filmu mají symbolický význam... Mohli bychom říci prostě význam. Neboť symbolický znamená přece totéž jako mít význam, mínit vlastním smyslem smysl další. Pro film je přitom rozhodující, že všechny věci bez výjimky jsou nutně symbolické. Neboť všechny věci v nás zanechávají, ať už jsme si toho vědomi či nikoli, fyziognomický dojem. Stejně jako ze svého zkušenostního světa nikdy nevyloučíme čas a prostor, tak lpí na každém jevu jeho fyziognomická podoba. Je to nezbytná kategorie našeho vnímání.“

Co je tento „fyziognomický dojem“, tato „symbolická tvář“ věcí?

Především je to jistě něco, co lze vysvětlit v rámci normální psychologie; jakýsi citový tón, související s pochody, jež byly zmíněny jako abstrakce a odštěpení. Jenže psychologické souvislosti jsou téměř vždy tak propletené, že celek je sice určován svými jednotlivostmi, jednotlivosti však také celkem; nabývají-li pak dojmy nadměrné hodnoty a záhadnosti, uvolní-li se ze svého obvyklého rámce, podporuje to proto domněnku o jiné, apokryfní souvislosti, do níž vstupují. V tomto případě by šlo o jakési poddajné místo v našem obraze světa, halícím se jinak do zdání neochvějné pevnosti, neboť citované řádky velmi upomínají na onu proměnu našeho vědomí, jíž vděčil Novalis a jeho přátelé za své velké a podivuhodné prožitky.

Věru bychom tuto symbolickou tvář věcí, kdyby ve stínové říši ožvlé fotografie hrála roli větší než epizodickou, mohli nazvat mystikou, nebo přinejmenším romantikou filmu. Zvláštní je, že se kniha z filmové praxe vůbec dostává až sem a že se zcela vědomě této hranice dvou světů dotýká.

V.

Nezřetelný průběh této hranice nebyl bohužel ještě nikdy sledován a znázorňován bez předsudků, ať už je poháněla potřeba rozumování či víry; zdá se však, že celé dějiny lidstva poznamenává rozdělení na dva stavy ducha, které se sice rozličně ovlivňují

a přistupují na vzájemné kompromisy, ale nikdy se doopravdy nesmísily. První z obou známe jako normální stav svého vztahu ke světu, k lidem a vlastnímu Já. Vyvinuli jsme se – budeme-li tento stav hned od počátku popisovat s ohledem na stav druhý – právě díky *ostří* svého ducha v to, čím jsme, pány země, na níž jsme původně byli ničím vprostřed nesmírna; aktivita, udatnost, lest, faleš, neklid, zlo, lovectví, bojechťivost apod. jsou morální vlastnosti, jimž za tento vzestup vděčíme. Dnes je sice odsuzujeme, nabudou-li v našich zájmových společenstvích vrchu, jako nectnosti, ale nejenže stále ještě ovládají vzájemný styk těchto společenství (válka, vykořisťování apod.), nýbrž – a to se dá měnit mnohem obtížněji – zcela prosycují i duchovní postoje lidí naší civilizace. Měření, počítání, odhadování, mechanické pozitivní a kauzální myšlení, jež je dnešním lidem tak často vyčítáno, je tímž výrazem dávno zakořeněné nedůvěry a prastarého boje o přežití, jako peníze ve všemocné roli regulátora světa, v němž jen nižší vlastnosti člověka platí za pevné a vypočitatelné a jsou používány takříkajíc jako jediný solidní stavební materiál společnosti. Oblíbený úkol „napravit“ člověka je daleko těžší, než se obecně předpokládá, a rozhodně se nedá vyřešit jen oním dobrým smýšlením, jež se chce vyhnout zlu, neboť bez zlých vlastností nezůstane z člověka, jímž jsme, nic než beztvář suť. Dokonce i sama morálka je ve své nejvlastnější povaze plně prostoupena a kompromitována ostrými a zlými rysy našeho ducha; již sama její podoba pravidla, normy, rozkazu, hrozby, zákona a kvantifikujícího odvažování dobra i zla ukazuje na formující vliv metrického, počítavého, nedůvěřivého, ničivého ducha.

Proti tomuto stavu ducha stojí však stav druhý, jenž je historicky stejně prokazatelný, i když naši historii neurčoval tak výrazně; byl označován mnoha jmény, mezi nimiž vládne vágní shoda. Byl nazýván stavem lásky, dobroty, odvratu od světa, kontemplance, zření, blízkosti bohu, vytržení, stavem bez vůle, zahloubání a spojován i s mnoha jinými stránkami jednoho základního prožitku, který se stále znovu vrací v náboženství, mystice a etice všech historických národů a zůstává kupodivu stále nezměněn. Tento druhý stav ducha je vždy popisován stejně vášnivě jako nepřesně, a mohli bychom být v pokušení považovat tohoto stínového dvojníka našeho světa jen za denní sen, kdyby byl nezanechal stopy v bezpočtu jednotlivostí našeho běžného života a netvořil samu dřevň naší morálky a ideality, nalézající se mezi tvrdými vlákny zla. Nemáme-li po ruce vlastní důkladná zkoumání, nemůžeme toho dnes o významu a podstatě tohoto druhého stavu příliš říci, neboť naše vědění o něm bylo ještě donedávna asi takové, jako bylo naše ostatní vědění zhruba v desátém století; zaměříme-li se však v čistých popisech naší tisíc let staré literatury na několik shodných hlavních znaků, pak se vždy znovu ocitáme tváří v tvář jinému světu, jakoby pevnému mořskému dnu, z něhož ustoupily neklidné přílivy světa obyčejného, a v obraze tohoto druhého světa není ani míry ani přesnosti, ani účelu ani příčiny, dobro a zlo prostě odpadájí, aniž bychom se jich museli zbavovat, a na místo všech těchto vztahů nastupuje tajuplně se vzdouvající a klesající splývání naší bytosti s bytností věcí a jiných lidí.

Právě v tomto stavu se obraz každého předmětu stává nikoli praktickým cílem, nýbrž bezeslovným prožitkem, a popisy symbolické tvářnosti věcí a jejich probouzení v tichu obrazu, citované dříve, patří bezpochyby do jeho sféry. Je nesmírně zajímavé sledovat, jak je i na terénu filmu, který je přece spekulativním terénem v nejnižším smyslu, odkrývána letmá stopa těchto prožitků. Bylo by omylem chtít vidět v náhle zahlédnuté fyziognomice věcí pouhý moment překvapení izolovaným optickým prožitkem; překva-

pení je jen prostředkem – i tady jde o rozlomení normálního celkového prožitku, které je základní schopností každého umění.

VI.

Tato úvaha, zdánlivě velmi odtaziťatá, se dotýká nebezpečného pole dnes obecně rozšířených mylných nauk; je to experimentální pole současných snah osvobodit v tanci, na jevišti, ve volnosti nezobrazující malířské tvorby, sochařství, lyriky, prostřednictvím intuice, výchovy smyslů, náboženské renesance a podobně lidského ducha od rozumu a uvést ho opět do bezprostředního vztahu ke stvoření. Dnes jako by toto úsilí vyjadřovalo touhu, která vyrostla až se spřízněnými snahami expresionismu. Ohlédneme-li se však o několik desetiletí zpět, shledáme, že pokus o vymanění „duše“ ze jha rozumu, který by jí chtěl dopomoci k bezprostřednějšímu výrazu, než je vyprázdněné a pojmovostí spoutané slovo, který vede lidského ducha ke svobodě po všemožných vedlejších stezkách, jen ne po cestě hlavní, existoval i tehdy. Vlastní kořeny těchto emancipačních snah sahají až k takzvanému impresionismu, alespoň v literatuře, a ujaly se působením německé romantiky, Emersona a mystického eklektika Maeterlincka. Na vzestupu byla tehdy i náboženská renesance, jejíž vlna dnes pravděpodobně překročila svůj vrchol. Šlo o otevřenou vzpouru proti rostoucí mechanizaci bytí, o krizi midasovské existence, pro niž se vše stává když ne zlatem, tedy železobetonem; ale vzdálenějším, nepřiznaným smyslem byl opět jeden ze stále znovu podnikaných pokusů přiblížit se „druhému stavu“, jenž v podobě náboženství, umění, etiky, erotiky s nesmírnou mocí zasahuje do našeho bytí, je však zcela zmaten a korumpován.

A tak došlo – a dodnes dochází – k rozhodujícímu omylu, že je především třeba potlačit „myšlení“; zvláště v oblasti umění je to i dnes živý předsudek. Směr tohoto útoku jde však mimo, nemíří do středu problému, a záleží zejména na správném určení protikladů; jelikož tyto nesnáze dosud prolínají do duchovní diskuse našich dnů, dovolím si je trochu probrat.

Musíme si nejprve uvědomit, že nejen náš rozum, nýbrž už i naše smysly jsou „intelektuální“. Vidíme, jak známo, to, co víme: šifry, znaky, zkratky, souhrny, hlavní atributy pojmu, které jsou prostoupeny a nesený jen jednotlivými dominantními dojmy na pozadí vágní mnohosti ostatních. Při slyšení nastává něco podobného; nepředchází-li naše rozumění zvuku jako náповěda herci, činí nám smysl obtíže, v jazyce, který neovládáme třeba i tehdy, když jednotlivá slova známe. I u pohybů vnímáme obecné znaky, ale vše netypické uchopujeme tak špatně, že nám například působí obrovskou námahu popsat gesta tak, aby si o nich druhý mohl učinit představu. Bez pomoci předmětného vztahu rozlišujeme těžko dokonce i pachy a chuti, pokud nejsou velmi pronikavé, a tím spíše to platí o skutečně duševních prožitcích, o nichž lze s určitostí tvrdit, že tvar, jehož nabývají v různých lidech, je tvarem představ, které si o nich tito lidé učinili již dříve. Jde to tak daleko, že bez prefabrikovaných stabilních představ, a to jsou pojmy, zůstává vlastně jen chaos, a protože na druhé straně pojmy závisejí zase na zkušenosti, vzniká stav vzájemného formování jako mezi tekutinou a pružnou nádobou, rovnováha bez pevné opory, pro niž jsme ještě nenašli žádný správný popis, takže je v podstatě stejně tajemná a hrozivá jako povrch močálu.

Nalézáme se tedy v rozpolceném vztahu. Není to myšlení, nýbrž prostá nutnost prak-

tické orientace, co vede ke schematičnosti, a to nejen pojmů, nýbrž i gest a smyslových dojmů, jež se po několikerém opakování ustálí právě tak jako představy vázané na slova. Pak se ovšem nesmí odpor napřít proti myšlení, jak se v takových souvislostech téměř vždy stává: je třeba zkusit vymanit se z normálního praktického a faktistického stavu. Pokud k tomu však dojde, zbývá už jen temná oblast „druhého stavu“, v němž prozatím vše ustává. To je ta pravá a jak se zdá nevyhnutelná antiteze.

Všimněme si přitom, že všechny zmíněné pokusy se jí vyhnout jsou definovány negativně: *bezúčelný* pohyb je podstatou tance, *nefigurativní* vidění podstatou revolučního malířství; příslušné *positum*, aktivní určení podstaty, přitom chybí, nebo je to ateliérový žvást. Tento fakt odkazuje zpět k pojmu *neúčelné* krásy a umění vůbec; krása, i když zdánlivě svět sám o sobě, je přece jen neuzavřená, odštěpená a vskrytu negativní. Co nám může nejsnáze tuto povahu zastříti, je duševní systém hudby se svou formální zdánlivou totalitou, který také byl – sice ne vždy přiznaným, avšak vždy prokazatelným – vzorem pokusů s „ne-“ a „bez-“ v jiných uměních. Zde je zdánlivě celý svět, nezávislý na rozumu, čisté vnímání a cítění, a také jiné druhy umění bezpochyby vykazují tuto zvýšenou pozornost a tuto zjitřenou reakci, které jako by se odehrávaly v prostoru duše, vzduchotěsně odděleném od prostoru ostatního. Avšak umění jako forma je zvláštní vymezení a přeskupení obyčejného životního obsahu, obohacuje jej, ale zůstává v jeho rámci. Mezitóny, kmity, chvění, světelné stupně, prostorové hodnoty, pohybové osy, v poezii iracionální simultánní efekt navzájem se ozařujících slov: jako po nafermežování staré olejomalby vystoupí děje, jež byly neviditelné, tak rozlamují tupý, matný, zavedený obraz a šablonovitost bytí. Avšak pomysleme na štětec malíře, který ve světě nevidí nic než motivy, na básníka, kterému se z převrhnutého poháru slova neuspořádaně derou všechny představy, jež pojem svázal pevným poutem, na hudebníka, kterému nejmenší záchvěv tónu znamená metafyzický otřes: a rychle dojdeme ke druhé mezi. Všichni tito nadmíru sensiblní tvorové působí dojmem oslabených opiatiků, starých pijanů, kterým se ve střízlivém stavu vůbec nedostává opory. Umění tak sice osvobozuje z šablonovitosti významů a pojmů, ale tento stav nelze „rozšířit“ v totalitu. Právě tak jako nemůže být mystický zážitek bez racionálního skeletu religiózní dogmatiky a hudba bez skeletu nauky.

Tím je vynesena soud nad podstatou příliš optimistických „pokusů o osvobození“.

VII.

Ovšem možnost vyjádření podmiňuje již předem – a na tom lze vybudovat určitou naději, že film přispěje k nové kultuře smyslů – myšlenky a pocity, jež budeme vyjadřovat. Každým nakažlivým příkladem – ať už je to ladné švihnutí šálou filmového hrdiny, jež pouličnímu pobudovi propůjčí kus duše, nebo zamilované slůvko, jímž se rozžehne láska – se dokonce i v běžném životě učíme, že výraz bytí dává teprve vzniknout tomu, co přijímá jeho formu; že šaty dělají člověka, je věta platící i na elementární úrovni. Vedlo by však k fantastickému irealismu a zcela by odporovalo zkušenosti, kdyby někdo tvrdil, že se nikdy – jednáním v afektu ani slovem – nedokážeme vyjádřit beze zbytku, pokud bychom brali tuto větu doslova v onom mnohdy používaném smyslu, že se tancem, filmováním či jakýmkoli jiným uměleckým a „expresivním“ chováním staneme od základu jinými lidmi než za pomoci tiskařské černi. Nestaneme. U každé

z těchto „kultur“, jimiž jsme byli tak bohatě obšťastněni, přejímají vedení zvláštní komponenty normálního celkového prožitku; s veškerým, zčásti velmi potěšitelným obohacením a doplněním, které to s sebou nese, ale víc se nestane. Jsou nové prožitky, avšak žádný nový druh prožívání. Kde se žádá více, vzniká okamžitě cosi, co lze nazvat leda motorickou frází, krasořečením.

Takovému nebezpečí je přirozeně vystaven i film. Kýčem ve filmu je z větší části vinna pretenciózní šablonovitost gest, která tvoří vyšší kýč i v tanci; nesnesitelný začíná být film a tanec (do jisté míry a *mutatis mutandis* i hudba) tam, kde zlost je koulením očí, ctnost krásou a celá duše kamennou alejí známých alegorií. Podíváme-li se pozorněji, zjistíme, že to ve filmu nastává málokdy tam, kde jde o bezprostřední prožitek, nicméně téměř vždy, jedná-li se o snahu prožitky spojit a zpracovat. Ve viděném rozehrává film (vzorové příklady u Balázse) celou nekonečnost a nevyjádřitelnost, jež je vlastní všemu existujícímu – jakoby pod zvětšovací sklem díky tomu, že vše jen vidíme; ve spojování a zpracovávání dojmů je film naproti tomu zřejmě více než kterékoli jiné umění zatížen tou nejlacinější racionalitou a typizací. Jako by bezprostředně zviditelňoval duši a činil myšlenku prožitkem, ve skutečnosti však interpretace každého jednotlivého gesta závisí na bohatství interpretačních pomůcek, kterými je vybaven divák, srozumitelnost děje roste (tak jako u divadla, kde je tomu přisuzována zvláštní dramatičnost) s jeho nediferencovaností, síla výrazu tedy s chudobou výrazu, a typika filmu není ničím jiným než simplifikujícím ukazatelem typiky života. Proto bude podle mého názoru část působivosti filmu svou úrovní vždy v pevném odstupu pod úrovní soudobé literatury, a jeho osud se nebude naplňovat jako oprošťování se od ní, nýbrž společně s jejím osudem.

VIII.

Literaturu zde ovšem nevidím jako onu specifickou sumu útvarů, která, jak tvrdí kritické, má jiné formální zákony než hudba nebo malířství, zatímco estetikové touží dokázat, že v základě jde přece jen o totéž, zkrátka nemám na mysli básnění jakožto zvláštní umění, nýbrž jen duchovní majetek, duševní „úroveň“ lidí naší doby, onen zmíněný životní obsah, v jehož inscenování a produktivním omezování nalézají umělecké formy svůj smysl. Při oprávněné snaze zkoumat zvláštnosti různých umění se často přehlíží, co je jim společné, nebo se to shrnuje příliš obecným a prakticky prázdným pojmem, jakým je estetická reakce. Různé druhy umění však musejí mít spolu navzájem, ba i s věcnou řečí kdesi hluboko společné kořeny, protože jsou přece různými výrazovými formami téhož člověka; musejí být proto nějakým způsobem navzájem přeložitelné a nahraditelné. Ovšemže nelze beze zbytku popsat obraz ani nahradit báseň prózou; můžeme dokonce považovat za rozhodující znak samostatnosti nějakého umění, že je, abychom hovořili s Balázsem, „nenahraditelnou výrazovou možností“, nebo, jak jsem se o to pokusil v ještě nezveřejněných studiích, použít tuto nesouměřitelnost jako znamení pro volbu výrazového prostředku. Ale i když je nějaké umění do sebe tak obrácené jako hudba, plná nepředmětné formy, abnormálně vystupňovaného citu a nevýslovného významu: nastane okamžik, kdy se ptáme, co znamenala, hledáme vztah k celku osoby, nějakým způsobem si ji zařazujeme. A jestliže tento způsob analyzujeme, pak se onen tak často zdůrazňovaný protiklad k litera-

tuře jako umění zkaženému intelektem vytrácí. Neboť vše probíhá stejně jako v literatuře samé. Existují velmi krásné básně, kterým na první pohled rozumí málo lidí; naopak, nejprve nerozumíme kromě jednotlivostí vůbec ničemu; později smysl, jak praví velmi přiléhavý výraz, „svítá“; na vrcholu se mísí rozpoznaný význam, uzřeny smyslový tvar a probuzený cit; při doznívání je prožitek zčásti pojmově asimilován a fixován, zčásti zanechává vágní, obvykle neuvědomělou dispozici, jež může v nějaké pozdější životní situaci náhle opět ožít nebo mít nepostřehnutelný trvalý vliv. Dokonce i na stránce prózy, jež je hodna toho jména, lze poznat, že dříve než smysl se sděluje obecné vzrušení. Smyslovost a význam mají tedy v literatuře pouze jiný poměr váhy; jistěže můžeme říci, že v ní smyslová podoba smysl pouze zabarvuje a „pozvedá“, zatímco zprostředkován je především pojmovými představami, a že přinejmenším tento poměr je u jiných umění obrácený, ale čím později nastává okamžik, v němž účinek srovnáváme, tím více tento rozdíl mizí, a mně se zdá, že nesmíme vyznamenávat nějaký moment účinku jako okamžik legitimní, tedy ani onen oblíbený okamžik bezprostředního prožitku. Tento nárok by mohla vznášet spíše doba doznívání účinku. Neboť například rozdíl mezi školeným hudebníkem a hudebním nevzdělavcem může být sice enormní v okamžiku, kdy slyší stejnou hudbu (mimořádně je to rozdíl intelektuální, jde totiž o zvýšené vnímání, zatímco citové vzrušení, pokud pro ně vůbec máme měřítko, nemusí prokazovat žádné rozdíly), a právě tak obrazová plocha nabízí školenému oku mnohem více vztahů než oku neškolenému, ale nesmíme si zastírat, že špatný umělec, diletant nebo sentimentální divák má v mnoha případech mimořádně citově silný a citlivě členěný prožitek; je až směšné, kolik toho prožívají, a stejný význam bude mít, že umění – ale i kterákoli jiná funkce – se v úpadkových dobách zdá být provozováno a posuzováno mimořádně subtilně, diferencovaně a znalecky. Velmi pěkně to zformuloval Nietzsche, když napsal, že jednotlivost zatemňuje celek a roste na jeho úkor. Historicky to platí od psaní dopisů až po válčení, od lyriky až ke koitu a gastronomii. Zatěžuje to každý pokus, jenž chce hodnotu uměleckého díla určovat esteticky, v sobě, formálně, podle okamžitého prožitku. Také nesmíme věřit rozšířenému mínění, že pojmovost, intelektuálnost je pozdním hříchem umění, a formálnost, smyslovost jeho rajským stavem; naopak, složka formální je poměrně pozdní, a veškeré naivní umění, jako umění dětí a divochů, má pozoruhodný sklon ke znázorňování věděného a myšleného místo vnímaného; jde mu o „celek“. Ať je tomu jakkoli, při vytržení, jaké představuje prožitek umění, je zpětný překlad, styčná plocha s normálním stavem a přechod do tohoto stavu přinejmenším právě tak zajímavý jako aktuální prožitek sám.

IX.

Toto stanovisko tvoří přirozeně extrémní protiklad k názoru, že estetický proces je bezprostředním prožitkem, a jistě si nesmí činit nárok na víc, než na pozici odlišného hlediska. V protikladu k němu lze jít ještě dále a tvrdit, že každé umělecké dílo poskytuje nejen bezprostřední, nýbrž přímo zcela neopakovatelný, nefixovatelný, individuální, ba anarchický prožitek. Jeho jednorázovost a okamžitost jej vyjímá ze všeho dosud řečeného, prožitek nemá vůbec tendenci stát se zkušeností, rozprostírá se v jiné dimenzi. Tančící či naslouchající člověk, který se oddává okamžiku hudby, stejně jako

člověk nazírající, unesený, je z veškerého „dříve“ a „později“ vytržen; nachází se v jiném vztahu ke svému prožitku, nepojímá jej do sebe, sám se v něm rozplývá, a právě toto jiné chování se často s výlučným důrazem nazývá „prožíváním“.

Učiňme teď pokus dospět ke konci z obou stran.

Za východisko nechť nám slouží onen „řádny“, střední, obyčejný stav, k jehož nejdůležitějším zvláštnostem patří, že v něm získáváme zkušenosti. Bylo již řečeno, že mezi zkušeností, kterou člověk dělá, a pojmy, s jejichž pomocí ji dělá, existuje zvláštní labilní poměr; každá nová zkušenost rozlamuje vzorec zkušenosti dosud nabyté, je však zároveň získávána v jejím smyslu. Platí to právě tak pro etiku jako pro fyziku nebo psychologii. To, co nazýváme svým duchovním bytím, je neustálým procesem rozpínání a stahování. Umění v něm má za úkol ustavičně přetvářet a obnovovat obraz světa a chování ve světě, rozlamujíc svými prožitky vzorec zkušenosti; hudba to činí více dispozičně, nejagresivněji a nejpříměji tak činí literatura, protože bezprostředně pracuje s materiálem formulace samé. Třeba by umění obecně podporovalo stav, v němž máme méně zkušenosti než prožitku – úkolem prožitku je z tohoto hlediska být jen zdrojem energie, jehož obsah odplývá pryč. Nářky nad intelektualizací v umění, které jsou namířeny především proti literatuře, jsou oprávněné potud, že literatura má ze všech umění k myšlení nejbližší a abstraktní myšlení je ze své podstaty schematickou zkratkou; každý pojem představuje takovou zkratku, a čím obecnější pojmy jsou, tím méně se jim dostává zvláštního obsahu. To je ono vyprázdnění života myšlením, nad nímž se nařiká. Ukazuje se však, že vyprázdnění neplatí jen o myšlení, nýbrž i o citu, a zcela analogicky lze označit kýč nebo morální úzkoprsost za schematickou zkratku citu. Proti této zkratkovitosti je zaměřen světec i umělec, badatel či zákonodárce, a neměli by své úsilí navzájem snižovat, nýbrž sjednocovat.

Tímto protikladem jednotlivého prožitku vůči schematu jeho skupiny však naprosto ještě není odbyt onen druhý rozměr, který přísluší jemu o sobě, bez přání stát se zkušeností, jako čistá stavovost. Zde již není ve hře rozdíl mezi zkušeností pojmovou a zkušeností učiněnou bez pojmů (stopy afektu, zvyk, imitace), které se přece obě stávají zkušeností, nýbrž jedná se, jak už bylo řečeno, o jiný poměr prožívajícího k prožitku, jehož obsah se nemusí měnit, ale obdrží jakési znaménko polohy, vektor, jiný směr. Jistě teď nemusíme zeširoka popisovat, čím se stavové chování – neboť tak je můžeme pojmenovat – liší od každého jiného, které má pokračování mimo sebe; jestliže mu však byl předtím při hledání výrazu přiřknut jiný rozměr, pak se nyní zdá správnější říci, že je vlastně bez rozměru. Neboť přísně vzato postrádá každá ryzí stavovost jakoukoli souvislost s ostatním chováním; pokud ji však získá, pak se podřizuje vědomým zkušenostem, nebo si razí cestu ke spojení s ostatním Já, jedním slovem, ztrácí právě ten charakter, o který jde. To je přirozeně jen abstraktní fikce, ale v praxi jí odpovídá, že prožitky povznesené stavovosti bereme jako zábavu, zotavenou, odpočinek, únik, slovem pouze jako dočasné přerušení. Je proto podivné, že máme přesto sklon pokládat tuto stavovost za zlomky nějaké jiné totality, za prvky prožívání, jež se rozprostírá v jiné dimenzi než zkušenost a jež jim propůjčuje svůj směr; neboť právě to předpokládají všechny pokusy, které považují za možné dosáhnout jiné niternosti, světa beze slov, nepojmové kultury a duše. Je to tato analogie, která vede k názorům, že i v etice existuje nesmířitelný rozdíl mezi tvůrčími zdroji a jejich morálním normováním (například zločinec jako dobrý člověk v literatuře po Dostojevském), a podobný rozdíl panoval vždy mezi náboženským prožitkem a ortodoxií. Ve skutečnosti existuje,

pokud to dokážu přehlédnout, pouze jeden stav, který by mohl vznesené požadavky i jejich důsledky uspokojit, a to je onen „druhý stav“, mimo „hranici dvou světů“, o níž byla řeč.

Kdo se zabýval jeho projevy, ví, že slovo zkušenost je mu cizí. Ponecháme-li stranou, jak se zde sluší, každý mystický výklad, pak budeme ovšem sotva moci tvrdit, že v něm zkušenost vůbec nemá místo, neboť to by odporovalo už fyziologickým představám; naproti tomu lze však říci, že zkušenost je v tomto stavu pociťována jako cosi bytostně cizího a nepřátelského; příčinné a účelové spojování prožitků jej nebuduje, nýbrž ničí. (Příklad: i ta nejprchavější profánní myšlenka v mžiku zruší kontemplaci.) Současně je pro něj příznačná jedinečná vzrušenost životem. Obyčejný afekt či obyčejná aktuálnost prožívaných stavů se ve srovnání s tímto vzrušením jeví jako cosi okrajového, co nedosahuje k nitru; pocity neodkazují na věci vně Já, nýbrž znamenají vnitřní stavy; svět není prožíván jako souvislost věcných vztahů, nýbrž jako sled prožitků určitého Já. Vektor, ukazatel směru, o němž byla řeč, se otočil a zamířil do nitra. Abychom si o tom udělali představu, nemusíme se ani obracet k mystické literatuře, neboť téměř každý člověk to jednou prožije jako „žár lásky“ (na rozdíl od milostného „vzplanutí“ žádosti), i když to třeba později považuje za přechodnou anomálii. Vezmeme-li pro srovnání umění, pak musíme hlubší umělecké vzrušení charakterizovat zcela obdobně; jakmile předmět ze sféry světského pozorování vstoupí do sféry tvůrčího chování, mění se, aniž by se změnil, a zdá se, že nemůžeme říci, že předmět proměňuje cit, nýbrž cit proměňuje předmět; rozdíl lze spatřit zvláště zřetelně na těch druzích umění, které oba způsoby chování spojují, jako například román.

Druhý extrém možného pojetí umění tak ukazuje směrem k „druhému“ stavu, a hodnocení umění jako čisté aktuality a vzrušení obsahuje prvek poukazující za smyslově citovou improvizaci, který podle všeho k tomuto stavu patří. Jak známo, nemá tento stav, krom chorobné formy, nikdy dlouhého trvání: hypotetický mezní případ, jemuž se přibližujeme, abychom se stále znovu propadali zpět do normálního stavu. Právě tím se umění liší od mystiky, že nikdy zcela neztrácí spojení s obyčejným chováním – umění se pak jeví jako nesamostatný stav, jako most, jenž se klene z pevné půdy pryč, jako by měl v imaginární druhý břeh.

(březen 1925)

Přeložila Věra Koubová

Ediční poznámka

Esej Roberta Musila *Ansätze der neuen Ästhetik. Bemerkungen zu einer Dramaturgie des Films* vyšel poprvé v časopise *Der Neue Merkur* v březnu 1925. Překlad byl pořízen podle kritického vydání obsaženého v Musilových Sebraných spisech: Robert Musil, *Gesammelte Werke II. Essays und Reden. Kritik*. Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1983. Z poznámky editorů těchto spisů vyjímáme pasáže z Musilovy korespondence s Efraimem Frischem týkající se vzniku tohoto eseje:

Musil Frischovi 10. 12. 1924: „Dřív, než jsem sám myslel, se hlásím se statí. Slíbil jsem recenzi na Balázsovu vskutku mimořádně zajímavou (zdůrazňuji to, protože mám dojem, že jste se jednou o autorovi vyjádřil ne příliš příznivě) filmovou dramaturgií 'Viditelný člověk', ale pod rukama se mi proměnila v esej, který se už jako recenze jen tváří, ve skutečnosti je však pojednáním o důležitých uměleckých otázkách, o němž mám pocit, že celým svým postojem patří do Nového Merkuru. Manuskript přikládám a prosím Vás, abyste mi odpověděl tak rychle, jak jen to látka dovolí, protože bych se chtěl zavčas postarat, aby se práce dostala do *Neue Rundschau*, nebudete-li Vy mít do věci chuť. [...] P. S. Z opatrnosti Vás žádám, abyste statí nedisponoval před 20., protože jsem ještě zavázán, a musím to nejprve uvést do pořádku.“

Musil Frischovi 22. 12. 1924: „Stať jsem mezitím pro Vás uvolnil. [...] Zůstanu zde [Brno, Augustinská 10] ještě přes Nový rok a rád bych v této době vyřídil korektury. Nebo máte pochyby? V tom případě mi je prosím sdělte. Vím přirozeně také, že se poměrně drobný zárodek rozvinul do velké šíře a že z dispozice těžím jen příležitostně; ale leccos je přitom řečeno poprvé a s prací jsem spokojen i tak, jak je. [...] Nechte se odradit kvůli B. B., jež neposuzujete příznivě; tato jeho kniha je vskutku dobrá.“

Musil Frischovi 29. 12. 1924: „Vašemu přání o zkrácení pokud možno vyhovím. S titulem 'Počátky nové estetiky' rovněž souhlasím.“

(Mírně zkrácená verze Musilova eseje nebyla významově ochuzena. Zkrácení nebylo dosaženo vypuštěním ucelených textových pasáží, nýbrž hutnějším přeformulováním některých míst. Z těchto důvodů jsme k překladu zvolili onu kratší, publikovanou verzi. – Pozn. red.)

Články

Alicja Helmanová: film jako integrace kódů

Alicja Helman(ová), dnes profesorka na Jagelonské univerzitě v Krakově, se už po několik desetiletí řadí mezi nejznámější a nejvýznamnější představitele odborného myšlení o filmu v Polsku. V šedesátých letech, době výrazného rozvoje polské filmové vědy a publicistiky, patřila do okruhu tzv. „varšavské školy“, v níž dominoval pohled na film z hlediska estetiky a fenomenologicko-strukturalistická orientace. Helmanová se na základě svého muzikologického školení nejprve soustředila zejména na problematiku místa hudby ve filmu a už v těchto pracích zdůrazňovala audiovizuální charakter filmu, to, že je vnitřně propojenou obrazově zvukovou strukturou (především *Rola muzyki w filmie*, 1964). Zároveň ovšem Helmanová usilovala o celkové postižení povahy filmového díla. Po popularizačním výkladu (*Z tajemnic X muzy*, 1968) uveřejnila v roce 1970 zásadní monografii *O dziele filmowym* (dopsáno už 1966). Filmové dílo zde autorka pojímá jako strukturu, v níž se propojuje a integruje umění a technika, registrace skutečnosti a kreaace.¹ Určitým navázáním na tuto koncepci je pak *Film faktów i film fikcji* (1977), soubor analýz charakterizujících na jedné straně realistický, na druhé kreacionistický proud ve vývoji filmu.

Už ve druhé polovině šedesátých let začíná Helmanová, pozorně sledující směry a tendence světové teorie filmu, ve svých pracích uplatňovat sémiotickou perspektivu. Do popředí se dostávají otázky znakovosti filmu, mechanismu vzniku významů a především vztahů mezi filmovými kódy. Východiskem reflexí Helmanové se stalo chápání filmu jako mnohokódového sdělení, iniciované Christianem Metzem, který ovšem sám nijak neprecizoval složitý problém vzájemné interakce mezi kódy. Helmanová opakovaně poukazuje na to, že film není prostým spojením kódů, které se zpravidla vyskytují též samostatně, ale že dané kódy vstupují v novém celku do rozmanitých vztahů, dochází k destrukci původních systémů a z jejich složek se utváří nová, specifická kvalita. Přitom se Helmanová soustřeďuje zvláště na postavení a úlohu zvukové složky filmu (v jednom článku ji nazývá sonoristikou); k hudbě, probírané již v dřívějších pracích, se připojuje verbální jazyk, řeč. Toto zaměření je jedním z prvních projevů mezinárodní vlny zájmu o zvukovou stopu filmu, charakterizující pak zvláště osmdesátá léta (reprezentativní postavou tu je Francouz Michel Chion).

Studie z roku 1977, jež je zde dále v překladu otištěna, podává – s osvětlením na řadě příkladů – důkladný výklad koncepce vztahů mezi filmovými kódy, Helmanovou propracovávané. Jistě má tato studie dnes už i rysy dokumentu určitého stadia vývoje sémiotického myšlení o filmu, stadia determinovaného lingvistickými východisky. Mnohé aspekty práce jsou ovšem nepochybně stále podnětné a aktuální; např. soustavný zájem o mentální aktivity recipienta, o proces porozumění, předznamenává dnešní kognitivně orientované výzkumy.

Od roku 1974 se Alicja Helmanová rozhodujícím způsobem podílela na budování filmologického centra na Slezské univerzitě v Katovicích. Za jejího působení se zde vytvořila velmi produktivní skupina mladších pracovníků, zabývajících se širokým okruhem teoretických a metodologických otázek. Výsledky výzkumu byly prezentovány v mnoha sbornících (vydávaných nákladem Slezské univerzity), v nichž byla Helmanová většinou zastoupena autorsky i redakčně. V roce 1984 pak Alicja Helmanová přešla na krakovskou univerzitu.

Zřejmě mj. v souvislosti se svou pedagogickou aktivitou věnuje Alicja Helmanová velkou pozornost vymezení kompetencí, úkolů a metod oboru (*Przedmiot i metody filmoznawstwa*, 1985)

1) K „varšavské škole“ a pracím A. Helmanové ze šedesátých let srov.: Danuta Palczewska, *Współczesna polska myśl filmowa*. Wrocław (etc.) 1981, s. 235 – 252.

a především kritickému informování o vývojových proudech teorie filmu; její takto zaměřené publikace vynikají neobyčejnou šíří pohledu i aktuálností, systematickostí a pečlivostí zpracování. Lze upozornit např. na originální encyklopedii v podobě sbírky obsáhlých citátů *Co to jest kino?* (1978, 1992). V poslední době Helmanová mj. vydala reprezentativní antologii *Panorama współczesnej myśli filmowej* (1992) a rediguje (jsouc zároveň autorkou většiny hesel) ambiciózní projekt slovníku pojmů filmové vědy (*Słownik pojęć filmowych*, od 1991).

Petr Mareš

Výběrová bibliografie prací Alicje Helmanové

- Rola muzyki w filmie*. Warszawa 1964.
Na ścieżce dźwiękowej. Kraków 1967.
Dźwięczący ekran. Warszawa 1968.
Z tajemnic X muzy. Warszawa 1968.
O dziele filmowym. Kraków 1970. 2. uprav. vyd. Kraków 1981.
Akira Kurosawa. Warszawa 1970.
Filmy kryminalne. Warszawa 1972.
Filmy sensacyjne. Warszawa 1974.
Film faktów i film fikcji. Katowice 1977.
Co to jest kino? Warszawa 1978. 2. uprav. vyd. Kraków 1992.
Przedmiot i metody filmoznawstwa. Łódź 1985.
Film gangsterski. Warszawa 1990.
Słownik pojęć filmowych. [Se spolupracovníky, zatím sv. 1 – 5.] Wrocław 1991 – 1993.
Panorama współczesnej myśli filmowej [antologie]. Kraków 1992.
Film: język – rzeczywistość – osoba [antologie; spolu s Jackem Ostaszewským]. Warszawa 1992.
Historia semiotyki filmu. Sv. 1. Warszawa 1993.

Další studie k problému vztahů mezi kódy ve filmu:

- Sonorystyka filmu „Na wylot“*. „Kino“ (Warszawa) 8, 1973, č. 9, s. 16 – 19.
O podstawach wzajemnego oddziaływania subkodów dźwiękowych w dziele filmowym. In: *Studia semiotyczne VII*. Wrocław (etc.) 1977, s. 101 – 113.
Niektóre typy relacji subkodów w systemach złożonych. In: *Problemy semiotyczne filmu*. Katowice 1980, s. 81 – 93.
Relacja znaków ikonicznych i verbalnych w filmie. In: *Studia filmoznawcze IV. Problemy teorii dzieła filmowego*. Wrocław 1985, s. 9 – 22.

Články

ZNAKOVÁ FUNKCE HUDBY A ŘEČI VE FILMOVÉM SDĚLENÍ

Alicja Helmanová

Když sémiotika vstoupila na terén filmu, ponechala stranou otázku vztahů mezi obrazem a zvukem, a to jak v souvislosti s užíváním hudby, tak v souvislosti s řečí. Je příznačné, že první pokusy o sémiotický výzkum filmu, které se uskutečnily ve druhé polovině dvacátých let, se ani metodou analýzy, ani svými závěry neliší od prací z let třicátých, kdy byl film již zvukový. Jak ona raná sémiotika filmu, tak i současná sémiotika vychází z toho, že obrazové významy jsou nadřazeny všem jiným sémiotickým možnostem vyplývajícím ze spoluúčasti zvukových činitelů. Toto stanovisko je oprávněné tehdy, pokud se týká hierarchie výzkumných úkolů stojících před teoretikem filmu, který chce prozkoumat sémiotický charakter předmětu svého zájmu. Je zřejmé, že má začít s obrazovou vrstvou, ale neméně zřejmý je fakt, že u toho nelze zůstat. Zatím se přední sémiotici, kteří píšou o filmu (Roland Barthes, Christian Metz, Umberto Eco), vůbec nezabývali zvukovými kódy a omezili se na jisté předběžné formulace, většinou bez podložení analýzou nebo příklady.

Poměr vůči otázkám zvuku v dosavadní sémiotické literatuře může být vztažen ke dvěma základním stanoviskům.

První, reprezentované především Barthesem, který se v tomto ohledu opírá o Kennetha Lee Pikea,¹ vychází z toho, že součinnost obrazu a zvuku ve filmu zcela vysvětluje princip analogie. Jestliže se filmové znaky pojmají jako znaky nikoli jazykové, nýbrž psychologické (analogony), a film se tedy pokládá za prezentaci analogickou vůči skutečnosti, stačí připomenout, že rovněž v životě se setkáváme se směsí obrazů a zvuků. Nepřetržitý proud měnících se obrazových forem je doprovázen jevy zvukovými, jejichž přítomnost nevyžaduje motivaci; obojí je pro nás stejně přirozené, jak v životě, tak ve filmu.

Druhé stanovisko, reprezentované Umbertem Ecem i dalšími badateli (kteří své názory formulují různě, ale opírají se o shodný fundamentální předpoklad), vychází z toho, že ve filmu spolupůsobí nejrozličnější kódy, vedle obrazových i zvukové. Vnášejí do filmového díla svůj specifický řád a úlohou badatele by bylo nalézt je, hierarchizovat a ukázat principy jejich součinnosti.

Obě stanoviska, zdánlivě zcela odlišná, pokládám za nepřijatelná. Z obou vyplývá, že se do filmu dostává jako „celek“, rozhodně beze změn podstatných ze sémiotického hlediska, buď sémiotika přirozeného světa, nebo různé zvukové kódy.

Pokusíme se představit tuto problematiku z jiného hlediska, a to na příkladě především kódů hudebních; získané závěry se pokusíme podepřít také jistými předběžnými formulacemi o významové funkci řeči ve filmu.

1) Americký jazykovědec, představitel strukturalismu; zabýval se vztahy mezi strukturou jazyka a strukturou lidského chování (pozn. překl.).

I.

Problematika filmové hudby byla zpravidla probírána ve vztahu k obrazu. Obě výzkumné disciplíny zaměřené na tento předmět, muzikologie a filmologie, soustřeďovaly svou pozornost buď na funkční závislosti, nebo na strukturální relace mezi hudbou a obrazem. Metody analýzy vyplývající z těchto postojů se nevyhnutelně dotýkaly věcí, jež jsou v kompetenci sémiotiky. Avšak problém významu se zaprvé vždy jevil jako sekundární, zadruhé nebyl zkoumán s pomocí pojmů charakteristických pro sémiotiku.

Popis různých, někdy komplikovaných funkcí, které hudba plní ve filmovém díle, byl sice blízký postoji, jaký by mohl zaujmout teoretik orientovaný sémioticky, nicméně dokud nebyl vědomě formulován takový úkol, zůstávala centrální problematika sémiotických vztahů hudby a filmu stranou. Výzkum strukturálních závislostí a způsobů, jak se prostřednictvím homogenizujícího působení techniky uskutečňuje integrace různorodých materiálů filmu, připravoval bázi pro úvahy sémiotické povahy, ale otázky sémiotického aspektu této integrace přímo nenastoloval. Umberto Eco píše:

„Při analýze audiovizuálního sdělení se setkáváme s komplexním komunikačním fenoménem, zahrnujícím v sobě sdělení slovní, sdělení zvuková a sdělení ikonická. Slovní a zvuková sdělení, i když hluboce determinují denotační a konotační hodnotu ikonických faktů (a sama jsou jimi ovlivňována), se ovšem opírají o vlastní a nezávislé kódy, které mohou být registrovány v jiné souvislosti ([...] jestliže filmová postava mluví anglicky, pak to, co říká [...], je řízeno kódem zvaným anglický jazyk).“²

Pokud bychom uvažovali jako Eco, mohli bychom o filmové hudbě říci, že je řízena jedním (nebo několika) ze známých hudebních kódů. Náležitá recepce (porozumění této hudbě) by tedy byla věcí přečtení kódu nebo kódů, např. v podobě tvrzení: je to hudba funkční (strukturální kód), v sonátové formě (žánrový kód), pro klavír a smyčce (kód interpretační praxe), specificky deformovaná nahrávkou ve studiu (zvukový kód). Podle mého názoru se takové dekódování filmové hudby při běžné recepci nikdy neuskutečňuje, není potřebné ani pro náležité porozumění hudbě samé, ani pro porozumění způsobu její součinnosti s ostatními složkami filmového díla.

Rovněž si nemyslím, že by bylo možno pojímat hudbu jako součást sémiotiky přirozeného světa, který je transponován na plátno. Ve světě zvuku není hudba nic „přirozeného“, a jestliže se objevuje v realitě, jež nás obklopuje, jako složka prostředí, pak se její recepce, nejsme-li nějak naladěni na její poslech, omezuje na alternativu: nepříjemný zvuk (narušující rovnováhu v našem okolí), nebo zvuk příjemný (zesilující pocit pohody). Ve filmu se někdy záměrně odkazuje na tento druh vnímání, ale funkce daného postupu se nikdy neomezuje na takové prosté konstatování.

Použití hudby ve filmu zpravidla znamená, že tvůrce chce, abychom jí **specifickým způsobem** naslouchali a porozuměli. Nerovná se to dešifraci jejích „vlastních, nezávislých kódů“. Ovšem abychom našli kód, podle něhož může být filmová hudba recipována v systému součinnosti s jinými kódy (a tedy ve shodě se záměrem tvůrce), je třeba nejprve dokázat, že není možné přechíst tuto hudbu na základě jejího vlastního, nezávislého kódu. Je tomu tak proto, že tento kód je vědomě „zneplatněn“, a hudba, vstupující do systému filmové součinnosti, se stává nositelem významů, které nemá

2) Umberto Eco, *La struttura assente*. Milano 1980 (1. vyd. 1968), s. 149 – 150. (Pol. překlad: *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa 1972, s. 213.)

a nemůže mít mimo kontext filmového díla. Tvůrce buď může tyto významy vnášet „zvnějška“, nebo může podnítit jejich vznik v rámci nové struktury. Vlastní význam dané hudby, vyrostlý na bázi kulturní tradice a společenské praxe, může být uvnitř filmu zásadně změněn; může také mít vliv na podstatnou, rozhodující transformaci významu znaků jiného kódu. Ale může se také stát to, že samo použití hudby, která není nositelem významu ani nefunguje jako znak, způsobí zrození významu v poli, jež je samo o sobě významově prázdné.

Z těchto formulací, které se budu snažit dokázat v dalším výkladu, vyplývá následující teze: působení, jemuž podléhá hudba použitá ve filmu, a účinky, které vyvolává ve struktuře filmu, daleko přesahují možnosti porozumění danému jevu a jeho interpretace v rámci hudebních kódů.

Není nijak nový postřeh, že jestliže je filmová hudba zkoumána jako žánr autonomní tvorby (nezávisle na kontextu, do něhož je vepsána), ukazuje se jako „kazový výrobek“, z hudebního hlediska většinou bez hodnoty a smyslu. Tohoto faktu si od počátku existence filmové hudby všímali skladatelé, kritici, obyčejní milovníci hudby a dokonce i zkušenější filmoví diváci. Daný jev byl dostatečně analyzován v aspektu technickém a strukturálním, avšak teprve poukaz na jeho specifickou znakovou povahu může přesvědčivě dokázat odůvodněnost jeho výskytu ve struktuře filmu. První úvaha, kterou přináší každá nesémiotická analýza, je totiž shrnuta v otázce: proč nenahradit špatnou hudbu ve filmu hudbou dobrou? Podle obecného přesvědčení to nelze učinit vzhledem k nevytříbenému vkusu masového publika. Není to však pravda, alespoň to není celá pravda. „Špatná“ hudba, kterou není možno a není třeba poslouchat jako hudbu, je složkou nezbytnou pro budování komplexních významů v komunikačním systému filmu.

Hudba se však pokládá za asémantické umění, resp. za umění, v němž veškerý význam je významem čistě hudebním, a o takový význam, jak se snažíme dokázat, ve filmu přece nejde. Zastavme se proto krátce u otázky, co je význam a porozumění tomuto významu v autonomní hudbě, a dále u otázky, jakým způsobem film „zneplatňuje“ proces hudební komunikace, aby učinil hudbu částí vlastního sdělení.

Mnoho hudebních jevů je možno zkoumat v sémiotických kategoriích, protože se ve sféře tohoto umění setkáváme s četnými formalizovanými systémy, jako jsou hudební notace, škály a tóniny, systémy harmonie, kánony kontrapunktu. Také to, že jednotlivé kultury (např. indická, čínská, starořecká a v menším rozsahu rovněž novodobá evropská tradice od 16. do 19. století) připisují tóninám určitý étos, má svůj konotační smysl.

Umberto Eco sice píše, že „hudebním frázím nelze připisovat sémantickou hodnotu“, ale zároveň dodává, že existují typy hudby, kterým „je sotva možno upřít [...] stereotypní institucionalizované konotace“; má přitom na mysli ty jevy, které se při běžné recepci nazývají hudbou „smuteční“, „idylickou“ nebo „pochodovou“.³

Byly ovšem podniknuty pokusy (Susanne Langerová v americké estetice, Zofia Lissa v polské) o nalezení konotačního systému pro hudbu jako celek.⁴ Obě autorky navrhovaly, aby se hudba pojímala jako znak lidských emocí, a dokazovaly, že ve zvukových

3) Tamtéž, s. 399 (pol. s. 373 – 374).

4) Srov.: Susanne K. Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art Developed From Philosophy in a New Key*. New York 1953. – Zofia Lissa, *Podstawy estetyki muzycznej* [skripta]. Sv. I – II. Warszawa 1953.

strukturách lze nalézt základní vzorce těchto emocí. Tuto tezi bylo možno verifikovat pouze hudebním materiálem založeným na systému dur-moll, tedy evropskou hudbou šestnáctého až devatenáctého století, což mimochodem ještě i dnes slouží některým estetikům k podpoře teze, že jedinečně hudba založená na tomto systému je hudbou „lidskou“ (odpovídající psychofyzilogické struktuře člověka), zatímco hudba vyjadřující se jiným systémem, např. seriálním, je negací samé podstaty daného fenoménu a musí zůstat nesrozumitelná a cizí.

Když Zofia Lissa v nejnovější práci na toto téma píše o znakovém charakteru hudby, podává závažnou úvahu klíčového dosahu: „...nehledáme význam díla mimo ně, ale hledáme orientaci v něm samém.“⁵ V hudbě je sémantické pole znaku vždy nedourčené a porozumění se nespojuje s představou nějakého designátu. Navíc aby se hudební znak vůbec mohl k designátu vztahovat, musí skladatel sáhnout k jiným než čistě hudebním prostředkům, aby umožnil rozpoznání takové relace. Při užití ilustrační hudby (v krajních případech onomatopoické) nebo techniky příznačných motivů sahá skladatel po metodě, jež připomíná operace s jazykovým materiálem. Také se přímo na pomoc jazyka odvolává. Díla tzv. programní hudby, tedy mající svůj designát, odkazují na něj nikoli charakterem zvukových struktur, nýbrž titulem, názvy jednotlivých motivů a konečně slovním komentářem; bez jejich přítomnosti by nebylo možné vyvolat u recipienta spojení dané hudby např. s měsíčním svitem nebo příběhem Dona Juana. Zofia Lissa píše: „Za strukturou ilustračních motivů stojí designáty v zobecněné podobě a název díla usměrňuje asociace v jim příslušném sémantickém poli.“⁶

Táž autorka pak říká o příznačných motivech, že fungují „jakožto znaky zcela určitých jevů, situací, emocí a představ, tudíž jako jednotky výrazně sémantické“,⁷ zároveň si ovšem všímá toho, že mezi znakem a designátem tu není arbitrární vztah a přijatá konvence není už mimo dané, jednotlivé, přesně vymezené dílo závazná. Není tedy těžké dospět k závěru, že prvky konotačních systémů vystupujících v hudbě – pokud neodkazují na ni samu (jde pak o znak orientující jen ve své vlastní povaze) – pocházejí zvnějška a konvence, která řídí jejich výskyt, má charakter konvence kulturní. Jistá hudba je „pochodová“ pouze v určitém časovém intervalu a pro člověka, jenž byl hudebně vychován právě v dané konvenci. Pro hudbu časově a prostorově vzdálených kulturních okruhů nedisponujeme ani nejobecnější interpretační kategorií, přestává pro nás něco v emocionálním smyslu „znamenat“, i jestliže budeme souhlasit s tím, že všechna hudební sdělení jsou v tomto ohledu ze své podstaty polysémantická. Ovšem nalezení stereotypních konotací, které vyplývají z kulturního fungování hudby ve společnosti, je něco jiného než porozumění hudbě v estetickém smyslu. Nejobecněji vzato, s porozuměním hudbě se setkáváme tehdy, jestliže recipient splňuje podmínky, které mu umožňují realizaci tak komplikované činnosti, jako je dekodování hudebního sdělení. Pro Zofii Lissu je základní podmínkou intencionální postoj – recipient vědomě vychází z toho, že se stýká s uměleckým dílem. Teprve přijetí takového postoje umožňuje realizaci jiných rovin porozumění, mezi něž podle autorky nezbytně patří:

5) Zofia Lissa, *O rozumieniu muzyki*. „Studia Estetyczne“ 11, 1974. Česky: *O tzv. rozumění hudbě*. In: Z. Lissa, *Nové studie z hudební estetiky*. Praha 1982, s. 84 – 130, přel. Jindřich Brůček. Citát na s. 89; zvýraznila Z. L.

6) Tamtéž, s. 113 – 114.

7) Tamtéž, s. 115.

a) uplatnění systému představ, který odpovídá systému, v jehož rámci se vyjadřuje skladatel;

b) porozumění danému systému v rámci celků vyššího řádu (výběr náležitého žánrového kódu);

c) náležité přečtení obecné emocionální kategorie (pojímání lyrického díla jako groteskního vyjádření by bylo přečtením „chybným“).⁸

Jestliže i třeba jen jedna z hlavních podmínek zůstane nesplněna, je podle názoru Zofie Lissy hudební dílo přečteno „chybně“, nebo není pochopeno vůbec. Ze své strany bych věc nepojímala tak vyhraněně a rigorózně, navrhovala bych, abychom spíše než o chybném porozumění mluvili o porozumění neúplném a abychom dále zavedli pojem míry porozumění hudebnímu dílu. Např. citlivost pro krásu a bohatost čistě zvukové stránky díla je podle mého přesvědčení rovněž určitým projevem porozumění hudbě. Podobně odhalení emocionálního klíče hudebního vyjádření zaručuje prožitek díla jako díla uměleckého.

Moje výhrady jsou ovšem pro hlavní směr argumentace málo podstatné. Krajnost stanoviska Zofie Lissy nejlépe ukazuje propast, která existuje mezi recepcí hudby jako hudby (a odpovídajícím porozuměním) a reakcí diváka na hudbu ve filmu, naprogramovanou filmovým tvůrcem.

Především – abych ještě jednou zopakovala obecně známý postřeh Kurta Londona – filmový divák není při sledování filmu naladěný na to, že bude ve styku s dílem hudebního umění. Orientace jeho vnímání (takový fenomén se nepochybně uplatňuje) nezahrnuje poslech hudby, pokud si vědomě nevybral některý z žánrů hudebního filmu. (Takový případ dále pro zjednodušení a větší jasnost argumentace pomineme.) Není tak splněna zásadní podmínka „rozumějící“ recepce, umožňující dekodování hudebního sdělení. Připusíme však, že k dekodování může dojít i za této situace. Je pak třeba uvážit, jak se „recipientův systém představ“ přizpůsobuje systému, v němž se vyjadřuje tvůrce. Průměrný recipient filmu disponuje (třeba ve velmi omezené míře, ale můžeme předpokládat, že disponuje) pouze možností přečíst kód systému dur-moll (v té podobě, jakou získal v druhé polovině devatenáctého století); ten je pro něj hudbou „blízkou“ a umožňuje „stereotypní konotace“, zatímco hudba jiných systémů je pociťována jako „cizí“ a podobné konotace se nerealizují. Přečtení systému, v němž se vyjadřuje skladatel (což v případě filmového diváka bude znamenat rozpoznání dané hudby jako té, která zformovala jeho poslechové návyky), může, ale nemusí s sebou nést porozumění emocionální kategorii vyjádření. Ve filmu, který často – a to záměrně a vědomě – používá hudbu, jež je poslechovým návykům recipienta cizí, jde stejně často o to, aby právě k oné emocionální identifikaci nedocházelo. Filmoví tvůrci jako Robert Bresson nebo Jean Renoir programově vycházejí z tohoto předpokladu, když vysvětlují, proč používají hudbu Gluckovu nebo Vivaldiho rovněž v případě, kdy není shoda mezi epochou, z níž pochází hudba, a časem filmového děje.

Podmínka, že je nutno porozumět určitému „díličímu“ systému v rámci celku vyššího řádu, není při recepci filmové hudby zpravidla splněna. Nejde tu ani o recipientovy možnosti v tomto ohledu, ale o fakt, že film celkově nedává příležitost pro prezentaci zvláště tzv. velkých hudebních forem, když cituje jejich úryvky. Divák-posluchač může ve filmu poznat fragment známé skladby (např. kratičký úryvek z Nedokončené symfonie Franze Schuberta ve filmu Carola Reeda *Šťvanec*), avšak většinou to pro porozumě-

8) Tamtéž, s. 93 – 94.

ní filmu vůbec není potřebné. Jestliže je to naopak nutné, je divák informován, s jakým dílem se setkává (např. v *Mechanickém pomeranči* Stanleyho Kubricka, kde hraje speciální roli Beethovenova devátá symfonie, text dialogu pokaždé poznamenává, že je to právě tato hudba; „hudební porozumění“ není potřebné, stačí slovní informace). Neexistuje taková filmová situace, kdy by poznání hudební formy uváděné skladby bylo důležité pro náležitou recepci celku díla.

Výskyt hudby ve filmu tedy není řízen hudebním kódem či kódy, jelikož filmový tvůrce vychází v těchto předpokladů:

- a) neznalost nebo slabá znalost daného kódu u recipienta;
- b) takový způsob použití hudebního kódu, aby neupozorňoval na své autonomní vlastnosti; recipient, který náhodou kód zná, nenalezne žádnou pobídku k jeho dešifrování;
- c) uplatnění hudebního kódu pouze ve funkci nositele významů autorského vyjádření, zatímco jeho vlastní významy jsou „zneplatněny“.

Znalost či spíše míra znalosti kódu, kterou divák potřebuje pro recepci filmového díla včetně jeho hudebních složek, je podle záměru tvůrce nastavena na minimální úrovni. Je to úroveň, která by zdaleka nevystačila pro porozumění lehké skladbě z oblasti autonomní hudby.

Nejjednodušší ze všech hudebních situací ve filmu je vyvolání motorické reakce u recipienta prostřednictvím hudby s ostrým, výrazným rytmem, založeným na opakujícím se vzorci, jež je synchronizována s pohybem objektů na plátně. Tato hudba doprovází běh, pronásledování, jízdy apod. a většinou není zapojena do znakových situací, i když se v nich může objevovat např. jako zvuková retrospektiva oddělená od doprovodného obrazu.

Většinou se ovšem na této minimální úrovni používá takový hudební materiál, který divákovi umožňuje čistě smyslovou reakci přímo na zvukovou vrstvu díla nebo který vyvolává „stereotypní konotace“.

Na prvním místě je třeba zacházet s hudebním materiálem tak, aby byl divák schopen rozhodovat, zda jde o hudbu „blízkou“ nebo „cizí“, o hudbu „známou“ (v případě opakování tématu) nebo „jinou“ (ve vztahu k té, kterou už ve filmu slyšel). Pro splnění této podmínky musí skladatel filmové hudby dodržovat přísná omezení, zvláště v těch případech, kdy je pro dramaturgii filmu podstatné, aby si divák uvědomoval, zda je mu hudba, kterou v daném momentu slyší, už známa z dřívější fáze filmu. Filmový tvůrce pak musí operovat s dobře zapamatovatelným hudebním materiálem, tedy s materiálem rytmicky a melodicky výrazným a nepřekračujícím poslechové návyky průměrného recipienta. Ve filmu elitárním a experimentálním se okruh těchto možností přirozeně rozšiřuje, avšak ne tolik, jak by se mohlo zdát.

Recipientův úkol je při takto koncipovaných funkcích hudby poměrně jednoduchý: omezuje se na identifikaci připomínající odpověď typu „ano“ nebo „ne“. Daná hudba pro něj existuje ne jako systém znaků čtených kvůli jejich samostatnému hudebnímu významu, nýbrž jako jeden znak vybavený rysem trvání v čase. Ve své znakové funkci je poznán hned (např. po hlavním motivu, což je nejčastější případ), po uplynutí určitého času (např. v polovině) nebo po odeznění celého tématu, eventuálně po jeho opakování. Film, jehož recipient vnímá významové bloky (nikoli obtížně oddělitelné jednotky), používá prvky jiných významových systémů rovněž v podobě bloků. Filmový obraz nebo řetězec těchto obrazů, recipovaný jako smysluplný celek, doprovází nikoli proud významových složek hudebního kódu, ale určitý „hudební předmět“ – zvukový

objekt zachycovaný a poznávaný ve formě celku stejně nedělitelného, jako je na drobnější významové jednotky nedělitelný obraz. Předměty ikonické vrstvy zachycujeme v okamžiku, přestože většinou je rovněž třeba určitého času na to, aby jejich soustavy a konfigurace pro nás začaly „znamenat“ v rámci tématu nebo fabule, pro hudební předměty však vždy potřebujeme určitý časový interval. Jde o interval relativně krátký, protože poznání hudebního tématu po hlavním motivu způsobuje, že v té chvíli už pro nás téma existuje jako celek, poznání hudebního předmětu nám ho ihned zpřítomňuje.

Filmový divák většinou splňuje úkol, který mu zadal tvůrce, tím, že prostě pozná danou hudbu a eventuálně ji ještě náležitě spojí s postavou, předmětem nebo náladou (v případě techniky příznačných motivů). V autonomní hudbě by to vypadalo tak, že by uvědomění si toho, že slyšíme např. Beethovenovu Eroiku, znamenalo porozumění této skladbě. Díla autonomní hudby nám nemohou být vjemově dána v podobě fragmentů, role filmové hudby se však nejednou naplňuje v takovémto aktu. Je-li hudební motiv užit ve funkci symbolu zločinného úmyslu a jeho výskyt znamená, že postava, kterou právě vidíme na plátně, bude zabita, je důležitý pouze fakt, že tuto hudbu poznáme a náležitě přiřadíme (taková situace nastává ve filmu Charlese Chaplina *Monsieur Verdoux*). Naproti tomu nemusíme hudbu pozorně poslouchat ani dešifrovat její hudební kód. Kvantita a tempo podávání nové zvukově vizuální informace jsou ve filmu tak velké, že přes dělitelnost pozornosti nám nezůstává čas ani možnost vyčleňovat jednotlivé kódy z kontextu a sledovat jejich průběh. Většina diváků, i ti, kdo nejsou hudebními analfabety, nedokáže nic říci o hudbě, kterou slyšeli v kině. V podstatě totiž neslyšeli hudbu, ale vnímali znaky vytvořené mimo jiné z hudební matérie a nesoucí mimohudební významy. Žádná hudba přece nemůže vně filmu označovat např. oběti budoucího zločinu. Znaková funkce této hudby byla zcela zformována v rámci struktury filmu a žádný hudební kód, k němuž bychom ji mohli přiřadit, nám nedokáže nic říci o jejích významech v dané scéně.

Film se samozřejmě může odvolávat také na „hudební významy“, ale pak ho budou zajímat „stereotypní konotace“ vzniklé na kulturní bázi. Jestliže se nám Mendelssohnův Svatební pochod spojuje se svatebním obřadem, není to proto, že by sama hudba měla schopnost sugerovat nám takovou konotaci (daná asociace se nevtírá člověku, který skladbu nikdy během svatby neslyšel a nezná její titul), ale jde o funkci jejího titulu a tradice, která ji ve zmíněné roli potvrdila.

Cituje-li film hudbu spjatou s obřadem, liturgií, ideologií apod., odvolává se na významy „hotové“, společností akceptované; vzhledem k jejich rozšíření není už třeba dodatečně budovat kontext, v němž by hudba mohla fungovat jako znak. Tato hudba je totiž znakem už před vstupem do filmu. Mechanismus vnímání je stejný jako v případě hudebního znaku zformovaného uvnitř filmu. Není nutno vyslechnout celý Mendelssohnův pochod ani celou Internacionálu, aby tato hudba mohla znakově fungovat, opět stačí, že ji identifikujeme. Doba jejího trvání je určována potřebami filmové situace, může zabírat i pouhý okamžik (svatební scéna v *Iluminaci* Krzysztofa Zanussiho).

Nejzávažnějším argumentem pro naše závěry je fakt, že hudba může své znakové funkce plnit i tehdy, jestliže recipient neví nic o hudebním kódu, k němuž hudba patří. Nejjednodušším příkladem je hudba, o níž recipient tvrdí, že je pro něj „cizí“, a právě toto tvrzení se rovná recepci znaku. Týká se to případů, kdy se objevuje elektronick-

ká hudba nebo hudba sice hraná tradičními nástroji, ale založená na silně disonantních souzvucích. Daná hudba funguje jako znak toho, co je pro běžný lidský rozum nepochopitelné; doprovází např. filmy s tematikou vědeckofantastickou, horory, scény šílenství apod. Recipient, který se v koncertním sále nebo v rozhlasu setká s hudbou, jež je pro něj nesrozumitelná, třeba na rovině smyslového požitku daného krásou zvuku nebo na rovině uspokojení plynoucího z přesvědčení, že došlo k pochopení emocionálního klíče hudebního vyjádření, nebude tuto hudbu akceptovat. Může projevit svou nespokojenost tím, že odejde v polovině koncertu nebo vypne rozhlasový přijímač. Ovšem dokonce tatáž hudba předložená ve filmu specifickým způsobem a plnící zde určité dramaturgické funkce většinou nevzbudí odpor diváka. Potřebná úroveň porozumění tu totiž nepřekračuje možnosti recipienta, jenž si pouze musí všimnout toho, že hudba tu je „jiná“, „divná“, „nepochopitelná“, a film mu ještě vysvětlí, proč se mu jeví právě tak. Je to hudba vesmíru, hudba vzdálené budoucnosti, znak duševní choroby nebo narušené vnitřní rovnováhy. Neznalost kódu se tak stává podmínkou přiměřené recepce; pro recipienta, který kód zná, může být trik vymyšlený tvůrci naivní, šablonovitý, či dokonce směšný.

Úkolem dosavadního výkladu byl poukaz na to, že i nejjednodušší vztahy hudby a filmu v sobě obsahují znakovou situaci a že právě tato situace je cílem úsilí skladatele a filmového režiséra. Aby hudba mohla fungovat v roli znaku, musí vystupovat jako předmět daný celostně, nezávislý na procesuálním utváření hudebního díla podle jeho vlastních, charakteristických principů.

Tyto operace jsou možné nejen ve vztahu k hudbě, která vstupuje do filmu už jako stereotyp fungující v kultuře nebo která (v případě partitur psaných speciálně pro film) je založena na obecně uznaných a akceptovaných stereotypech. Každá hudba vepsaná do filmu s určitým záměrem se může stát nositelem významů, jež se s ní v žádné jiné situaci nespínají. Jestliže hudba v dané scéně filmu něco „znamená“ nebo se podílí na utváření významu čehosi, s čím mimo film nemá absolutně nic společného, nesporně to dokazuje, že všechny významy filmové hudby (kromě případů, kdy se sahá ke stereotypním konotacím sankcionovaným danou kulturou) nejsou zakotveny v ní samé, nejsou věcí hudebních kódů, ale vystupují v rámci systému, v němž zvukovým složkám připadá role prvku spolutvořícího významy.

Příklad z filmu Andrzeje Wajdy *Popely* (hudba Andrzej Markowski) umožní ukázat tento problém na konkrétním materiálu. Oddíl-sekvence 12 Moc satana z první části je spojena zvláštním významovým vztahem s oddílem 14 druhé části (Noc a ráno). V oddílu 12 Rafał v Cedrově domě vzpomíná na znásilnění Heleny bandity a její dobrovolnou smrt. V oddílu 14 se Rafał v noci před tajným překročením hranic setkává s princeznou Alžbětou a stává se jejím milencem. Scéna předcházející vstupu Alžběty do budoáru přináší ještě jednu vzpomínku na Helenu.

Znásilnění a smrt Heleny nebyly zahrnuty mezi události ukázané v přítomném čase. Dovídáme se o tom z retrospektiv. Když Rafał v domě Kryštofa Cedra poslouchá francouzskou píseň, kterou zpívá Mary, zjevují se mu horečné obrazy. Ještě jednou v paměti prožívá nenadálý útok, znásilnění, vidí Helenu, jak v bílých šatech skáče do propasti. Hudba v této scéně vystupuje ve své přirozené funkci, právě jako hudba; ale zároveň kontext situace, v níž se objevuje, působí, že se hluboko zarývá do paměti recipienta. Francouzská píseň o fialkách, jemná, subtilní, plná elegance a půvabu, je emocionálním kontrapunktem násilných, ostrých, šokujících situací.

Ve scéně 14 se vzpomínka na Helenu objevuje už bez účasti retrospektivních scén, je nám předložena znakově. Rafał vchází do budoáru, kde bude čekat na princeznu Alžbětu; jeho zrak padá na bílé šaty pohozené na křesle, současně v pozadí zaznívá několik taktů písně zpívané Mary; divák si uvědomuje, že si hrdina v té chvíli vzpomněl na Heleninu smrt. Zamysleme se nad tím, jakým způsobem nám tato informace byla předložena.

Nikoli bezprostředně, přímo, obrazem představujícím zmíněný fakt (jak tomu bylo ve scéně 12), nikoli řadou obrazů nepředstavujících, avšak naznačujících situaci (takto mluví o jednotlivých smrtelných nehodách Henri-Georges Clouzot ve *Špionech*, kde přenechává divákovi závěr, zda se udály skutečně – podle zásady: všechno na to poukazuje – nebo zda jsou vizí duševně nemocného hrdiny), nikoli za pomoci slov v záběru nebo mimo záběr.

V obrazové stopě, v názorně předložené situaci pouze jeden prvek „reprezentuje“ scénu 12 – retrospektivně ukázanou Heleninu smrt. Jsou to bílé šaty (Helena v bílých šatech zemřela); nejsou to ovšem „tytéž“ bílé šaty, ani „stejně“ bílé šaty, ale pouze „nějaké“ bílé šaty. Tento prvek ještě nemůže sám označovat Helenu, Heleninu smrt, ani vzpomínku na Helenu. Ve zvukové stopě se však objevuje fráze z písně zpívané Mary, která rovněž „reprezentuje“ scénu 12 – Rafał vzpomínal na Heleninu smrt, poslouchaje onu píseň. A znovu tento prvek neoznačuje samostatně nic než sám sebe, ale seskupení daných prvků spolu s prvkem třetím – ponořením hrdiny do úvah – přivádí diváka k závěru, jenž je výsledkem znakového přečtení situace. Tři prvky uvedené scény představují podle principu *pars pro toto* celý oddíl 12 – Rafałovo vzpomínání a jeho zoufalství. Bez oddílu 12 by scéna v budoáru z oddílu 14 neměla jiný význam než předmětně situační. To, že některé prvky oddílu 14 získaly zvláštní význam, bylo možné díky tomu, že divák znal ze scény 12 jejich doslovný (denotační) význam, a ten se po přenesení do nové struktury stal významem konotačním. Povšimněme si ještě role hudby v konstrukci uvedené znakové situace. Právě hudba se zdá být při utváření smyslu rozhodujícím prvkem, rozhoduje o spojení dvou z mnoha předmětů v záběru: hrdiny a bílých šatů, způsobuje, že vedle řádu fabule (Rafał vchází do prázdného budoáru, kde čeká na princeznu), resp. nad ním, se objevuje řád symbolický. První dva prvky, hrdina a šaty, jsou obrazové, reálné, jejich jednoduchý vztah lze vysvětlit samotným rozvojem akce: hrdina vešel do pokoje a pohlédl na šaty. To „říká“ obraz čili představená skutečnost. Víc „povědět“ nemůže. Začíná znít hudební fráze, která (ačkoli ji slyšíme) nepatří do skutečnosti aktuálně představené, neboť Rafał tuto hudbu neslyší. Záměr autora filmu je v tomto okamžiku možno vysvětlovat dvojím způsobem. Buď Rafał slyší tuto hudbu „v duchu“, čili vzpomínka na Helenu je nějak zprostředkována hudební evokací, nebo hudba je pro nás signálem toho, co se děje v mysli a srdci hrdiny, signálem, jenž spojuje významově zatížené prvky v celek.

Citovaný příklad (bylo by jich ostatně možno uvést mnoho, *Popely* nejsou výjimkou) dokazuje, že hudba, která není zatížena stereotypními konotacemi a která se neodvolává na kulturní konvence ani na dřívější hudební zkušenosti recipienta, se může účastnit znakové situace a dokonce v ní plnit hlavní roli. Je to ovšem možné pouze tehdy, jestliže tvorba symbolických struktur s její pomocí má oporu v rámci daného filmu. V analyzovaném případě by píseň Mary nemohla nahradit žádná jiná hudba a píseň by neplnila svou funkci, kdybychom ji poprvé slyšeli až v oddílu 14. Může tu být stavebním materiálem znaku vzhledem k tomu, že jsme ji již dříve slyšeli v její

přirozené funkci, avšak v určité dramatické situaci. Film sám tedy tvoří konvenci (závaznou pouze pro dané dílo), na jejímž základě může (optická nebo akustická) věc buď plnit funkci znaku, nebo sloužit k tvorbě znaku. Formování významových mechanismů tudíž nezpůsobují ani přirozené „znakotvorné“ možnosti hudebního materiálu, ani nějaké vlastnosti jeho kódu či kódů, dochází k tomu naopak díky vlastnostem filmového systému součinnosti, do něhož hudba vstupuje.

Symbolické struktury, konotace, možnosti jazykové interpretace se ve filmové hudbě vždy ukazují jako jev sekundárního stupně, a to ve dvojím smyslu: Hudba umožňuje konotace nebo má konotační smysl

- 1) tehdy, jestliže se film odvolává na její dřívější významy, fungující v kultuře,
- 2) nebo tehdy, jestliže film sám vytváří konvence, díky nimž se struktury přirozené stávají symbolickými a mohou být takto čteny.

Zvláštností tohoto druhého případu, a to zvláštností s rysy pravidla, je fakt, že filmová hudba odhaluje svůj symbolický smysl až při svém druhém výskytu. Je tomu tak nejen v rafinovaných situacích, jako je uvedená scéna z *Popelů*, ale také v situacích jednodušších, kdy je třeba poznat příznačný motiv, stálý vztah hudby a situace či atmosféry. Už dlouho se uvažuje o tzv. retenci a protenci, jež doprovázejí vnímání umění rozvíjejících se v čase. Analýza a dokonce i prostá recepce filmu, ovšem zaměřená na sledování hudebních prvků, neustále vede pozornost diváka nazpět. Filmy jako *Třetí muž* Carola Reeda (hudba Anton Karas) nebo *Niž ve vodě* Romana Polaňského (hudba Krzysztof Komeda) jsou klasickými příklady děl, kde se podstatná role hudby „odhaluje“ víceméně v polovině filmu. Ovšem abychom nyní mohli postřehnout její smysl, je nezbytný obrat nazpět, abychom si zpřítomnili denotační bázi, východisko právě se tvořícího symbolického významu.

Závěr, že film jednak čerpá ze symbolických struktur už existujících, zakotvených v kultuře, jednak sám takové struktury tvoří, se jeví jako plně oprávněný. Potvrzují ho i výsledky výzkumů zaměřených jinak než sémioticky. Zatím ovšem musíme nechat nerozhodnutou otázku, zda způsoby konstituování všech symbolických struktur ve filmu jsou analogické těm, které vytváří nebo spoluvytváří hudba. Dochází tedy k tomu, že předměty, události, lidé se jako denotáty „spotřebovávají“, postupně ztrácejí svou přirozenou funkci, zbavují se svého původního významu a na základě tohoto procesu získávají významy druhotné, symbolické?

Vedle toho, že hudba vystupuje ve své přirozené funkci, tj. patří do představeného světa, získává možnost spoluutvářet strukturu díla v podobě konotací, symbolických struktur. Tyto struktury mají povahu dost zvláštní. Pouze nejjednodušší formace se stávají součástí narace, způsobů podání fabule, prostředků charakterizujících hrdinu nebo determinujících hlavní rysy atmosféry scény či sekvence. Všechny subtilnější hudební myšlenky a formace nebo komplikovanější hudebně obrazové kombinace se umísťují ve vrstvě, do níž náleží obsahy přidané, filozofický komentář, zobecnění všeho druhu. Jsou projevem specifického „hyperkódování“ sdělení, jež může být recipováno jako souvislý, koherentní, významový celek bez rozšifrování subkódů potenciálně čitelných, avšak recipovaných jen některými diváky.

V převážné většině případů se hudba umísťuje právě v těch strukturách, jejichž náležitá recepce nepochybně obohacuje a zintenzivňuje kontakt s dílem, ale jejichž pomnutí nezpůsobuje zásadní mezery v porozumění dílu.

Hlavní motiv Beethovenovy páté symfonie (obecně známý ve spojení s komentářem:

tak osud klepe na dveře) obohacuje výpověď závěrečné scény filmu Yvesa Ciampiho *Hrdinové jsou unaveni* právě implikováním slova „osud“, které působivě verbalizuje představenou situaci. Dva nepřátelé (nepřátelé z doby války, nepřátelé v nových podmínkách, jež z nich činí nepotřebné lidské vraky) odcházejí spolu, sbratření pocitem společného osudu. Obraz sám říká skoro totéž: dva muži, kteří svedli boj na život a na smrt, jdou bok po boku. Obraz nenavozuje jednoznačnou verbalizaci, ale s dostatečnou výrazností ukazuje sbratření hrdinů, to, že jsou spolu. V úvahách kritiků byl závěr interpretován naprosto shodně se záměrem tvůrce, pisatelé si ovšem zpravidla nevšíмали beethovenovského motivu osudu. Uvedení „dointerpretovávajícího“ hudebního motivu nad obrazem je tedy výrazným příkladem „hyperkódování“: hudba dodává představené situaci jen cosi jako kulturní perspektivu, staví ji do řady odedávna známých a odedávna v umění komentovaných lidských situací.

Zpravidla nepronikneme k symbolickým hudebním významům např. v japonských filmech. Neznáme symboliku japonských hudebních nástrojů ani konvence jejich využívání v divadle no, jež mnohokrát exponoval samurajský film. V závěru *Tří zločinců ve skryté pevnosti* Akiry Kurosawy slyšíme hudbu – a to je jediný postřeh, který jsme schopni o této materii učinit. Nevíme, že používání flétny podkreslené taikem patří ke konvencím divadla no, ani jak máme číst tuto konvenci. Naše recepce je chudší a interpretace jsou možná nenáležitě nasměrovány, nicméně neznalost hudebních konvencí neznemožňuje vnímání ani nezpůsobuje mezery narušující porozumění fabuli a tématu.

Situace, kdy hudba (či širše: zvuková vrstva) spoluvytváří dílo již na první významové úrovni, či jinak řečeno, kdy konvence založené na hudebních předpokladech jsou nezbytné pro porozumění denotovaným obsahům, jsou neobyčejně řídké. Filmy, které operují takovými formacemi, jsou pro recipienty velmi obtížné (dokonce i pro ty, kteří jsou hudebně vzdělaní, a tedy teoreticky připravení na recepci), protože vyžadují jiný než tradiční řád „četby“ díla. Namísto toho, aby byly, jak je obvyklé, nad událostmi podávanými fabulí budovány jejich zobecněné významy, je třeba vyjít od symbolických struktur a teprve s jejich pomocí „uspořádat“ děj a obsah, rekonstruovat denotační vztahy, které nám nebyly předloženy názorně. Existují samozřejmě příklady takto konstruovaných filmů, v nichž jiné, nikoli hudební formace tvoří ony nejdůležitější symbolické struktury – jde např. o film *Loni v Marienbadu* Alaina Resnaisa nebo *Jak daleko odtud, jak blízko* Tadeusze Konwického. Ovšem ty filmy, v nichž rozhodující funkci mají zvukové formace, patří podle mého názoru k nejobtížnějším.

Charakteristickým příkladem je film Grzegorza Królikiewicze *Skrz naskrz* s hudbou Henryka Kuźniaka a Jerzyho Hajduna. V tomto filmu podává obraz pouze náčrt objektivních událostí, situací, postav, jejich hmotné kontury, jež jsou vyplněny subjektivním zvukovým „obsahem“. Řeč se objevuje pouze občas a přitom jen zřídka nese podstatnou informaci. Hrdinové jsou nám přístupni pouze po stránce fyzické, prostřednictvím svého chování, jež se na této úrovni prezentace (kdyby se zde tvůrci zastavili nebo kdyby se divák při recepci omezil jen na ně) musí zdát nesrozumitelné, nedostatečně diferencované, jakoby fragmentární. Dojem, který bychom získali z četby pouhého obrazu, lze porovnat s četbou textu, v němž je polovina výrazů vytečkována. Rozumíme fragmentům, něco odhadujeme, ale mnohé z toho, co je podstatné, nejsme schopni pochopit. Obraz v Królikiewiczově filmu má právě takový charakter. Teprve hudebně zvukový komentář naznačuje psychický obsah zobrazeného chování, podává

něco jako duchovní portrét hrdinů. Např. ve scéně u fotografa je psychická reakce hrdiny na ztrátu práce a jediného vlastního „místa na zemi“ vyjádřena v hudební vrstvě jako variační úprava tématu na základě preparovaných smyčců; přitom se stírá veškerá zřetelnost struktury tématu a jeho melodická tvářnost.

Spojení čistě hudebních partií a děje se zakládá na metaforických vztazích, jejichž východiskem je především emocionální charakter hudby a jeho rozrušování prostřednictvím zásahů provedených v experimentálním studiu. Překročení okruhu sluchových návyků spojených s typem uváděné hudby přináší atmosféru nejistoty a neklidu, jež vyplývá z labilní rovnováhy mezi činitelem cizím a známým, mezi zřejmostí našich reakcí v poměru k tomu, co je nám v hudbě blízké, a pochybnostmi, které vzbuzuje preparovaný podklad.

Scéna s holubem byla koncipována jako pokus o zvukový portrét hrdiny, o akustický popis jeho nevyrovnané psychiky, proměnlivých reakcí, nečekaných emocionálních zlomů. Obraz podává pouze náčrt situace omezený na několik gest: Malisz sedící na lavičce zabije holuba, z hloubky pozadí, ve své vizuální podobě „grafického“, přichází Anna, prohlíží desky s manželovými kresbami, podává mu chlebiček, který přinesla. Malisz odmítá jídlo a hází peří na svačící Annu; žena zpočátku na provokaci nereaguje, potom vstává z lavičky. Hvízdoto mimo záběr naznačuje, že scéně přihlížejí svědkové. Malisz rychle vstává, aby se za nimi rozběhl. Anna se vrací pro své věci.

Hudební materiál určený pro zpracování ve studiu se skládá ze tří vrstev, navzájem rozličně sestavených a dávajících efekt plynoucího zvukového magmatu. Smyčce vzbuzují dojem jakoby bzučících včel, kulminacemi se stávají výrazně se odlišující glissanda; celkově vzniká pocit lability, nezřetelnosti, „chvění“. Zvuk tu není synchronizován s událostmi, neslouží k ilustraci; funguje jako znak psychických stavů, jež nematerializuje ani žádným jiným způsobem nezpřítomňuje vrstva vizuální. Akustické „události“ evokují vnitřní svět Maliszových, jejich reakce na skutečnost, která je obklopuje, jejich emoce, obavy a frustrace.

Ve scéně po odchodu ze zlodějského úkrytu je portrétována Anna. Je v té chvíli uražená a pokořená. Plná zlosti a lítosti. Jejím gestům, která mají reálný zvukový protějšek, je však přiřazeno jiné pozadí: travestie akustických vjemů z [dřívější – pozn. překl.] pitky, do níž se vplétá jediný reálný, ovšem zveličený zvuk: odporný skřípot hřebenu klouzajícího po vlasech, jež si hrdinka češe prudkými pohyby. Závěr této osobité zvukové retrospektivy tvoří refrén písně zpívané Ordonkou:⁹ První znak.

Rozdělení obrazu a zvuku, kdy každý z nich prezentuje jiný čas a prostor (obraz: současnost, otevřená plocha; zvuk: minulost, těsný úkryt), způsobuje rozšíření sféry exprese, překročení fyzické skutečnosti směrem ke světu emocí a psychických reakcí. Zobrazená realita získává nový rozměr díky perspektivě dvojího času a zdvojeného prostoru.

Ve scéně se zvonem proměny zvukové vrstvy přetvářejí realistickou situaci v metaforu hrdinova osudu. Malisz se chce stát zvoníkem, tahá za provazy, snaží se nalézt charakteristický rytmus této činnosti, ale nedokáže to. Odrhovaný od země, udýchaný, zpocený, v potrháných šatech, ohlušovaný lavinou zvuků sebou jen zoufale hází, jako poskakující směšná figura ovládaná silou, která ji přerůstá.

Začátek zní realisticky – ozývá se rytmické bití zvonu; postupně se připojuje vrstva

9) Hanka Ordonówna (vlastně Maria Anna z Pietruszyńskich Tyszkiewiczowa, 1902 – 1950), populární varšavská zpěvačka, tanečnice, divadelní a filmová herečka (pozn. překl.).

preparovaná, v níž jen s obtížemi nalézáme stopy originálního zvuku. Bití zvonu se rozplývá, ztrácí rytmus, vzniká shluk zvuků, které se v závěru scény stávají stále vyššími a končí jediným písknutím v okamžiku, kdy zklamaný Malisz a jeho žena sedí pod zvonem. Królikiewicz v této scéně znovu použil dvojí perspektivu: jsme svědky určité konkrétní situace a současně ji díky zvukové vrstvě prožíváme tak jako hrdina.

Závěry, které můžeme vyvodit z těchto pozorování, mají možná obecnější charakter, vztahují se nejen k fungování hudebního materiálu; pokusme se je proto alespoň částečně verifikovat při analýze jiného materiálu a kódů vzniklých na jeho základě.

II.

Jestliže uvažujeme o funkcích řeči ve filmu, jeví se otázka kódu, jemuž jsou jednotlivá vyjádření patřící do struktury díla podřízena, zdánlivě jako zcela jednoznačná. Je to kód jazyka (v některých případech jazyků), v němž byl film realizován: polštiny, angličtiny, japonštiny, všech ostatních možných jazyků.

Může se zdát, že tento kód nepodléhá destrukci či dalekosáhlé modifikaci, jak tomu bylo v případě kódů hudebních. Zpravidla řeč ve filmu slouží – ve shodě s běžnou praxí – ke sdělování významů.

Ovšem z faktu, že ve filmu není slovní vyjádření jediným (jako v literatuře) ani nejdůležitějším (jako v divadle nebo v rozhlasu) prostředkem pro sdělování významů, vyplývají určité důsledky. Slovní vyjádření – řízené jazykovým kódem – vždy ve filmu vystupuje v kontextu jiných vyjádření, řízených jinými subkódy a obecně kódem celého filmového sdělení. Uvažujeme-li o této situaci, musíme si povšimnout faktu, že struktura filmu vstřebávala slovní vyjádření – kvůli jejich silné autonomii – s většími obtížemi než např. vyjádření hudební, šumy apod. Projevem toho byly teoretické názory dost rozšířené ve třicátých letech: tvrdilo se, že dialog ve filmu buď „opakuje“ informaci podávanou obrazem, nebo – jestliže je to informace, kterou nelze sdělit neverbálními prostředky – představuje cizí těleso, neintegrované do struktury, do níž bylo vepsáno. I dnes ještě vznikají filmy potvrzující správnost této teze. Nás ovšem zajímají situace, kdy integrace slovní matérie značně pokročila. Tato integrace má určitý vliv na kód slovních vyjádření, v krajních případech vede až k nesrozumitelnosti textů pronášených ve známém jazyku (jde o situaci, kdy se tato „nesrozumitelnost“ předpokládá) nebo k používání umělého jazyka, zkonstruovaného jen pro účely filmu (přitom je vyjádření plně srozumitelné díky artikulačním prostředkům, mimice apod.). Zpravidla naproti tomu dochází buď k interferenci slovního vyjádření s antropologickými kódy, jejichž principy stanovuje mj. proxemika a kinezika, nebo k diametrálnímu přetvoření smyslu vyjádření, diktovanému kontextem či spoluprací parajazykových jevů (kvality hlasu a intonace, zahrnující faktory charakterizační, kvalifikační a odlišovací), nebo též k omezování významové samostatnosti textu na úroveň věty, čili k tomu, že se nevyskytují větší významové jednotky s autonomním komunikačním smyslem.

V současném myšlení o filmu byla přijata formulace Romana Ingardena, který uvádí, že řeč ve filmu je především „zvukovým chováním“, částí lidského *behavior*, jež je rovněž možno kodifikovat.

Umberto Eco píše: „[...] gestikulace není 'příroda' (a není to tedy 'realita' ve smyslu

přírody, iracionality, předkulturnosti): **je naopak konvencí a kulturou** v té míře, že tento jazyk jednání už má svou sémiologii, tak zvanou **kineziku**.¹⁰ A na jiném místě: „**konvencionalizované pohybové akty** se natolik proměňují v čase, že dokonce i pro příslušníka západní kultury je kinezika němého filmu dnes už nesrozumitelná nebo směšná [...], i kdyby gesta a intonace hlasu neměly institucionalizovanou a formalizovatelnou hodnotu, mohly by být rozhodně interpretovány jako konvenční signály orientující recipienta na určitý konotační kód, jenž má sloužit k dekódování jazykového sdělení; proto má jejich funkce **signalizátorů kódu** rozhodně neobyčejnou sémiologickou závažnost.“¹¹

Jevy tvořící předmět kinezického a proxemického zkoumání jsou tak početné a jejich popisy v literatuře předmětu jsou tak sugestivní, že není těžké si uvědomit, v jaké míře mohou etnologicko-antropologické kódy, které vystupují společně se slovním vyjádřením, dané vyjádření doplňovat, kontrapunktovat nebo modifikovat. Konstrukce slovního vyjádření ve filmu je už nějak předem „naladěna“ na součinnost s přidavnými prvky, proto se při otištění toto vyjádření často jeví jako dost bezbarvé, nevýrazné, informačně málo nosné; jeho komunikační smysl může být dokonce zastřen.

Ve filmu Marcela Carného *Den začíná* je dialog mezi hrdiny (Claire a François), který se odvíjí u baru, jako celek bez obrazového kontextu nesrozumitelný, úryvkovitý, zbařený nezbytných informací. Události odehrávající se zároveň a beze slov (Françoise a Valentin) jsou vkládány mezi jednotlivé věty rozhovoru a modifikují jeho obsah, mění jeho směřování. Proto jen některé části slovních vyjádření si zachovávají svůj komunikační smysl, naproti tomu jiné ho ztrácejí. Vyjádření je srozumitelné na úrovni věty vztahující se ke konkrétní situaci, vyšší významový celek je destruován, ztratil svůj smysl.

Nejčastější jsou ve filmu modifikace a deformace významů slov způsobené gestem a intonací.

Ve filmu Alexandra Kordy *Lady Hamiltonová* hrdinku demaskuje nikoli to, co říká, ale způsob, jak mluví. Když dobrodružka Emma Hartová přichází se svou matkou do Hamiltonova domu, vydává se s úspěchem za dámu; chová se a mluví jako osoba z vyšších kruhů. O chvíli později zůstává s matkou sama a její intonace, nedbalá výslovnost i doprovodná gesta prozrazují nízký původ pozdější lady; ze samotného textu nelze tuto charakteristiku vyvodit. Závěr, který se tu nabízí a který byl ověřen při sledování mnoha filmových situací, je možno formulovat tak, že význam samotných slov má pro filmové sdělení často nulovou informační hodnotu, zatímco skutečným sdělením je způsob mluvení a doprovodná gesta nebo dokonce fakt, že se vůbec mluví. Díváme-li se na film natočený v cizím jazyku, který dostatečně známe, ale ne natolik, aby nám recepce nečinila obtíže, začínáme po určité době rozlišovat vyjádření s nulovou komunikační hodnotou (pro plné porozumění stačí zjištění typu „vedli banální přátelskou rozmluvu“, „vzájemně si nadávali“, „křičela jako typická Italka“) od těch, která nesou informaci, bez níž by sdělení bylo nesrozumitelné nebo silně ochuzené. Tato situace se odráží v podtitulcích, jež většinou nereprodukuje plný text dialogu, aniž by došlo ke ztrátě informace. A tedy stejně jako v případě hudebních kódů se setkáváme se situací, kdy autonomní smysl jazykového sdělení podléhá „zneplatnění“ a do popředí se dostávají jeho druhořadé rysy, jež se účastní utváření komunikačního

10) U. Eco, c. d., s. 153; zvýraznil U. E. (pol. s. 217).

11) Tamtéž, s. 397 – 398; zvýraznil U. E. (pol. s. 371 – 372).

smyslu dané scény či situace. Potvrzením této skutečnosti jsou dialogy úmyslně utlučené. V *Sondě* Andrzeje Kondratiuka vypíná režisér zvuk ve scéně hádky hrdinů. Scéna mezi geologem a dívkou, která přijela s kožichem, je němá, ačkoliv vidíme prudkou výměnu replik. Významové obrysy rozhovoru ovšem k divákovi pronikají.

Ve *Struktuře krystalu* ukazuje Zanussi rozhovor dvou přátel, kteří ztratili společný jazyk. Autor materializuje tuto metaforu. Když Marek mluví o nejnovějších objevech fyziky, přestává mu Jan rozumět (podobně běžný divák). Dále vidíme mluvícího Marka, avšak dialog umlká a nastupuje hudba. Podobně když se Jan zmiňuje o svých zájmech a mluví o hudbě a filozofii, přestává rozumět Marek, který je pouze specialista a na jiné věci nemá čas. Dialog znovu utichá, zvukové pozadí vyplňuje hudba. Obdobně jako v případě posluchače filmové hudby stačí recipientovi k tomu, aby porozuměl sdělení podávanému tímto dialogem, pouze konstatování „mluví nesrozumitelně o fyzice“. Byla by recepce filmu obohacena, kdyby divák věděl, co říká Marek o fyzice nebo Jan o hudbě?

V kontextu filmové situace může být primární denotační smysl slova zcela zastřen a slovo se může stát nositelem významu, který by v každodenní jazykové praxi v podstatě nemohlo získat. Příklad takové operace nacházíme ve filmu *Ådalen 31* od Bo Widerberga. Mladý hrdina filmu Kjell, syn dělnického funkcionáře, se přátelí s Anke, dcerou továrníka. Dívčini rodiče proti této známosti nejsou a ochotně ho přijímají ve svém domě. Během jednoho z rodinných večerů si Kjell prohlíží publikaci o malířství a opakuje po matce Anke cizojazyčná jména. Když opakuje „Pierre August Renoir“, získává pochvalu – má výbornou výslovnost a přízvuk. V kontextu této situace je Pierre August Renoir pouze jméno malíře. Později se jméno opakuje v jiném významu. Přátelství obou mladých lidí přerůstá v lásku, sbližují se, Anke je těhotná. Svěřuje se matce, jež ji nutí, aby se podrobila lékařskému zákroku. Dívčin otec informuje Kjella o odjezdu Anke a o tom, že se dítě nenarodí. Otřesený a pobouřený chlapec vykřikuje: Pierre August Renoir! Továrník vysvětluje, že s manželčíným stanoviskem nesouhlasil, dodává, že mu to je líto. Kjell opakuje: Pierre August Renoir! V tomto rozhovoru získává výraz, který Kjell pronáší, zcela nový význam. Malířovo jméno s tím nemá nic společného. Skoro parodické zdůraznění francouzské výslovnosti má v tomto okamžiku asi takovýto smysl: nenávidím vás, jste pokrytečtí a neupřímní, kašlu na váš takt a kulturu. Samozřejmě to neznamena, že malířovo jméno je schopno nést konkrétně verbalizovanou konotaci. Obecný emocionální smysl sdělení je nicméně zcela jasný. Tento příklad potvrzuje pravidlo formulované na základě analýzy hudebních situací. Zatížení slova či celého vyjádření významem, který nemá nic společného s jeho významem doslovným, je možné teprve při druhém výskytu. Poprvé je slovo užito ve svém přímém významu. Malířovo jméno funguje jako malířovo jméno. Až při opětovném výskytu se výraz jakoby zbavuje svého primárního smyslu a spoluvytváří význam zcela odlišný, ovšem podložený divákovou znalostí původní situace a vzpomínkou na ni.

Kontext filmové situace způsobuje také významové chvění slov, která při mnohočetném opakování začínají od určitého momentu znamenat něco jiného. Hrdinové italského filmu *Ženich na inzerát* (režie Antonio Pietrangeli), kteří se poznali právě na základě inzerátu, se vzájemně snaží odhalit záměry a úmysly toho druhého. Žena mluví o svém předešlém nápadníkovi, který se zajímal výlučně o výši jejích úspor. Muž naznačuje, že takovou otázku pokládá za drzou a zároveň směšnou. Se smíchem opakuje: „jak

velké máte úspory?“ – jako kdyby se vysmíval neúspěšnému nápadníkovi. Při jednom z opakování se však tón jeho hlasu mění, zdánlivě nadále ironizuje, ale v podstatě se začíná ptát sám za sebe. Žena naznačuje, že ji otázka po stavu jejího jmění uráží, i když si může dovolit brát celou věc lehce, vysmát se partnerovi. Muž předstírá, že sdílí její pobouření i pobavenost. V podstatě je náležitý smysl rozhovoru ukryt v intonacích; žena prozrazuje své komplexy, muž nedokáže skrýt svůj zájem o finanční stránku věci.

Tyto a podobné situace jsou zakotveny v analogických strukturách, jež jsou možné nebo pravděpodobné ve skutečnosti. Konotace, které složka daného kódu získává ve filmu, by mohly být eventuálně diktovány konkrétní životní situací. Ovšem při splnění určitých podmínek. Například v životě by se situace s dvojím významem výrazu Pierre August Renoir nemohla udát, alespoň kvůli časové vzdálenosti mezi vyjádřeními. Navíc je komunikační smysl vyjádření zaměřen na vnějšek (na recipienta), nikoli dovnitř (továrník nebyl svědkem první scény, ničemu nerozumí). Divák ví více než hrdinové; jako pozorovatelé chápeme sdělovaný smysl, kterému bychom jako účastníci možná neporozuměli.

Pro lidi, kteří by reálně prožívali situaci ukázanou v italském filmu, by tato situace zůstala nejasná, dvojznačná, vzbuzovala by podezření, nikoli jistotu, která je údělem filmového diváka. Je to možné proto, že vedle záměru mluvčího tu za celým sdělením stojí komunikační záměr producenta, který v životě neexistuje. V reálných situacích existuje pouze jeden mluvčí subjekt, ve filmu se za ním skrývá autor.

V případě, kdy se autor snaží minimalizovat nebo zcela zneplatnit komunikační funkci řeči, máme před sebou komunikaci „vnitrotextovou“, jež může, avšak nemusí být srozumitelná pro recipienta. Zpravidla jde o to, aby výrazy byly pro diváka nejasné, odtržené od většího významového celku, zbavené zakotvujícího rámce.

Setkáváme se s tím ve filmech Miklóse Jancsóa. Konvence zvukového filmu vyžaduje, aby lidé mluvili, ale tvůrce tohoto prostředku neuplatňuje konvenčním způsobem. Slova pronášená hrdiny se vztahují k situacím jim známým, o nichž však diváci nic nevědí, jsou odkázáni na nezávazné dohady. Bez obtíží chápeme doslovný smysl slov, vět, jednotlivých delších vyjádření, avšak nevíme, čeho se týkají, o čem vlastně informují, jaké máme na jejich základě dělat závěry.

Např. hrdinům filmu *Ticho a křik* nemůžeme vytýkat, že mluví „enigmaticky“ nebo zkratkovitě. Slovní sdělení je nejasné a nedourčené nikoli kvůli specifickému výběru slov, přerušeným větám, nesrozumitelným obrátům nebo nějaké zvláštní konstrukci vyjádření. Je nejasné v tomto kontextu, v jiném by mohlo být zřejmé a průhledné. Je zastřené záměrně, protože slova dialogu nemají přitahovat zájem diváka. Sdělení bylo zašifrováno antropologickým kódem prostorových vzdáleností. Aby tento kód vzbudil pozornost a získal prvořadé místo, musel Jancsó zničit nebo alespoň na minimum omezit významovou nosnost jazykového kódu a kódů narativních, jež jsou pro recipienta nejsnáze přístupné.

S jiným případem zničení komunikačního smyslu dialogu – jenž v současné praxi stále patří k extrémům, i když film vznikl v roce 1964 – se můžeme setkat v *Lapáku* bratří Mekasových. Paradox operace, kterou tvůrci podnikli, spočívá v tom, že film je záznamem divadelní hry Kennetha H. Browna v inscenaci Living Theatre Group, založené přirozeně na dialogu. Tvůrce však zajímá výhradně zvuková, nikoli sémantická stránka dialogu.

Děj *Lapáku* se odehrává ve vojenském vězení, veškerá výměna slov mezi strážci a vězni náleží k ustálenému rituálu, každá situace předpokládá pronesení určitých obrátů; obraty ani situace se nemění. Předpisy nařizují, aby vězni mluvili „hlasitě a výrazně“, a strážci to dovádějí do absurdna. Dialogy tak mají podobu neustálého křiku, záplavy zvuků, jež týrají sluch a nervy nejen množstvím decibelů, ale také zjevným nedostatkem jakéhokoliv informačního smyslu. Výměna slov mezi vězni a strážci je rituálem, který neslouží ke komunikaci, má smysl sám v sobě. Jelikož po relativně krátké době je recipientovi známo, co kdy může být řečeno, a křik činí výrazy skoro úplně nesrozumitelnými, přestává usilovat o to, aby pochopil smysl slov. Uvědomuje si, že z podstaty idiolektu tohoto filmu vyplývá „nedůležitost“ slovních významů. Protože řeč je pouze rituálem založeným na vykřikování ustálených formulí, nemůže sloužit k ničemu jinému. Nad zjevně „nečitelným“ slovním sdělením čte recipient jiné sdělení, jehož znaky jsou gesta, intonace, figury mechanického tance, jímž se stává vězeňský rituál. Je ještě třeba odpovědět na otázku, co je cílem takové operace. Podoba řeči v *Lapáku* je hlavním prostředkem smyslového působení na diváka. Karikaturně zveličená zvuková stránka spolu s alespoň částečnou desémantizací slov dráždí nervy recipienta, vytváří tvůrci zamýšlený efekt psychického i fyzického utrpení, jež nutí diváka ke spoluúčasti.

Ve francouzském filmu *Themroc* (režie Claude Faraldo) bylo dokonce odstraněno zdání, že pronášená slovní sdělení nám jsou významově přístupná. Tvůrce, který atakuje degeneraci městské civilizace a staví proti ní celkový návrat hrdinů k primitivním formám života, dokazuje, že oba tyto krajně protichůdné způsoby existence se dobře obejdou bez slovní komunikace. Noví jeskynní lidé vyjadřují lásku a hlad, instinkty, jež je stravují, neartikulovanými výkřiky; tyto výkřiky zcela postačují jako prostředek dorozumění i forma autoexpresy. Naproti tomu novodobá civilizace činí podle Faralda všechny mezilidské svazky zbytečnými. Hrdina předtím, než se stal jeskynním člověkem, rovněž řeč nepoužíval, neboť mezi ním a jinými lidmi skoro nikdy nevznikaly situace vyžadující užití jazyka. Člověk redukovaný na roli kolečka ve výrobním mechanismu nemusí mluvit, aby se v této roli potvrdil. Na jiné role nemá čas, možnosti, sílu ani chuť.

Režisér dokazuje, že situace, v nichž ještě mluvíme, jsou čistě konvenční, neautentické. Mluvení se tak stává formalizovaným rituálem, nikoli komunikací. Lidé v *Themroc* mluví, ovšem jazykem pro nás zcela nesrozumitelným, uměle zkonstruovaným pro účely filmu. Faraldo tímto způsobem dokládá, že porozumění zmíněným kvazidialogům je naprosto nepotřebné, protože i bez něho jsou situace a dokonce jednotlivá vyjádření (díky takovým faktorům, jako je kontext, gesta, mimika, intonace) pro nás jasné a zřejmé. Nositelem významů tedy je výlučně zvuková, nikoli sémantická stránka vyjádření. Uvedené příklady podle mého soudu plně ukazují specifiku komunikačních podmínek řeči ve filmu, v obecných rysech podřízených podobným pravidlům jako jiné kódy zapojené do filmového sdělení. Vytváří se tak už určitá báze pro hypotézy na téma zákonů interakce subkódů.

III.

Literatura předmětu buď omezovala problém kódu řídicího sémiotickou organizací filmového díla na kód ikonický, nebo přijímala koncepci mnohokódovosti tohoto druhu

sdělení. Tato druhá eventualita předpokládala:

konceptci rovin kódu – „jazyk“ filmu je budován nad znaky slovního sdělení a obrazovou vrstvou;

nebo konceptci polyfonického průběhu kódů, jež se na různých místech díla zapojují, spolupodílejí se na tvorbě sdělení, přestávají působit, znovu se vracejí apod.; není těžké postřehnout, že tento návrh (Christian Metz) je sémiotickým přepisem Ejzenštejnovy koncepce polyfonické montáže.

Jak v prvním, tak ve druhém případě by tedy zůstávala koncepce samostatnosti zvukových kódů (mj. hudebních) právě jako kódů (nikoli materiálů, jejichž samostatnost je nesporná), proti níž jsem zde vystoupila. Koncepce horizontální plynulosti kódů není udržitelná vzhledem k tomu, že užívané materiály jsou přetržité, čehož si strukturální výzkumy filmu všímají od dob Arnheimových. Jednotlivé roviny obsahují místa sémioticky nedourčená, prázdná, jsou utvářeny s představou kompoziční a sémiotické „spolupráce“ jiných materiálů.

Ikonická vrstva zvukového filmu netvoří samostatný komunikační systém; může místy, dokonce na mnoha místech, obsahovat celky sémioticky koherentní, ale plynulost průběhu neznámá z hlediska smyslu (a rovněž strukturálně) celek soběstačný, uzavřený. Podobně slovní sdělení nám ve filmu budou jen fragmentárně dávat představu o fabuli a tématu; jednodušeji řečeno, místy budeme tušit, o co ve filmu vlastně jde. Velká část dialogů (i když doslovně „porozumíme“ každému výroku) bude mozaikou vět zbavených rámce, jenž by je zakotvil v kontextu činícím daná vyjádření spojitými a smysluplnými.

V případě hudební vrstvy – složené většinou z potpourri motivů a témat zbavených hudební souvislosti a také mimohudební motivace (tu dává kontext děje či obrazu), rozdělených přestávkami, též nijak neodůvodněnými – nebudeme mít před sebou „hudební vyjádření“, bez ohledu na to, jak zkušené ucho poslouchá.

Jestliže odstraníme podmínku plynulosti sdělení, získáme polyfonickou strukturu, kde se v konkrétní fázi průběhu díla vždy budeme setkávat se spoluprací kódů, zapojovaných fragmentárně, a proto méně samostatných než v hypotetické struktuře horizontální.

Zdá se, že řešení může přinést dedukce vycházející z teze, že znaky filmu, nehomogenní po stránce materiálu, vznikají z různých jiných kódů, jejichž autonomní komunikační řád je buď zcela destruován, nebo v různém stupni omezen, případně fragmentárně do určité míry využit pro konstrukci nového systému komunikace. Film, při jehož vnímání se operuje s významovými bloky, činí elementárními jednotkami svého kódu celé skupiny znaků jiných jazyků v rozmanitých kombinacích. Nejmenší prvek filmu, jenž je v čase vjemově zachytitelný, nese tak významový blok svou bohatostí a zhuštěností nesrovnatelný s jinými uměními (Umberto Eco tento fakt připisuje trojí artikulaci filmového kódu).

Mnoho teoretiků filmu vysvětluje tento fakt nikoli jako výsledek jazykových operací, ale na základě unikátní schopnosti filmového umění vytvářet iluzi života díky mechanické reprodukci skutečnosti. Sám fakt, že tato reprodukce existuje, ovšem ještě nevysvětluje jev, který nás zajímá. Je totiž třeba postoupit o krok dále a říci, že reprodukováné fragmenty skutečnosti se stávají složkami kódu, který dovoluje pojímat ukázanou mozaiku obrazů a zvuků jako celek analogický vůči skutečnosti, ačkoli to, co vidíme na plátně, nám pouze přivádí na mysl skutečnost tím, že navzájem nespojitě,

volně sestavené fotogramy předmětů známých i neznámých z reality jí jsou podobné. Povšimněme si faktu, že vyprávění o filmu není nikdy reprodukcí toho, co jsme přímo viděli a slyšeli, nýbrž je výsledkem procesu dedukce smyslu toho, co bylo ukázáno a sděleno ve zvukové stopě.

Vezměme si scénu v kavárně z *Bullittova případu* od Petera Yatese a uveďme záběry v jejich posloupnosti: hrdinčina tvář viděná přes zábradlí, ruka podávající jídelní lístek, záda hrdiny, který vstává od stolku, pohled na obě tváře, telefonní aparát, ve zvukové vrstvě nesrozumitelné šumění dialogů, jazzová hudba. Proč je taková scéna pro nás celkem nevzbuzujícím pochybnosti, pokud jde o jeho obsah, o to, co se děje, prostorovou lokalizaci a dobu trvání? – Tento celek nám přece není předložen zrakově a sluchově. Je nám předložen ve fragmentech, z nichž ve shodě s konvencemi systému vytváříme obraz celku.

Obecná známost a dostupnost systému filmové komunikace (a také absence výzkumů v oblasti psychofyzilogických podmínek vnímání filmu¹²) způsobuje, že v teoretických úvahách opomíjíme konvenční charakter filmové syntaxe a bereme jako fakt to, že když vztahujeme filmový obraz ke skutečnosti, nevystupuje zde žádný převodní systém, ale působí zákon zrcadlového odrazu. K případům „neporozumění“ filmu (jde zvláště o montáž a o zkratkovitá vyjádření všeho druhu) ovšem dochází, a to nejen u divochů a dětí, ale také u lidí, kteří v důsledku své idiosynkrazie sledují filmy velmi málo a neosvojili si konvence systému filmové komunikace. Stačí připomenout, že princip *pars pro toto*, který je základem tohoto systému, vůbec nebyl v primitivním stadiu kinematografie pro diváky, kteří si na něj ještě nezvykli, něčím samozřejmým a přirozeným. Detaily lidské tváře, použité Griffithem, asociovaly „uťaté hlavy“ a vedly k protestům proti režisérovým makabrálním nápadům.

V systému filmové komunikace se setkáváme se stálým zastupováním celku částí jak v relaci prostorové (zarámování záběru), tak v relaci časové (montáž a jiné metody kondenzace času). Vystupuje tu tedy – pro jazyk charakteristický – stálý proces reprezentace toho, co je nepřítomné, tím, co bylo právě zpřítomněno. Vnímající vědomí tvoří celky, vzorce, tvary (v chápání gestaltistů) z předkládaných mozaik – fotofonogramů nositelů reprezentace (reprezentantů) a každý posun ve struktuře mozaiky (navzdory stálosti spojení mezi předmětem a jeho filmovým analogonem) způsobuje změnu vzorce. Náš způsob „čtení“ (a ne pasivního sledování) filmu způsobuje, že nacházíme vzorce, jež nás tradice četby filmu naučila hledat, i tam, kde vůbec nejsou.

Zkušenosti amerického undergroundu, jehož tvůrci se náruživě zabývali zákony filmového vidění, potvrdily hypotézu, že vnímání filmu je složitou intelektuální činností, založenou na systému konvencí.

Robert Breer udělal film z různých jednotlivých záběrů, zcela zbavených vzájemného vztahu, avšak lidské oko v něm nacházelo přítomnost pravidelných, koherentních vzorců.

Experiment Henryka Kuźniaka *Variace obrazu a zvuku* (pět různých zvukových pásů připojovaných k témuž pětikrát opakovanému pásu obrazovému) ukázal, jak radikálně

12) Při výzkumu procesu vidění, založeném na přístupech tvarové psychologie, dospívá Rudolf Arnheim k závěru, jenž potvrzuje naše postřehy: „Několik vybraných znaků dokáže utvořit představu složité věci. V podstatě tyto znaky nejen stačí k identifikaci, ale dokonce v nás vyvolávají živý dojem, že se setkáváme s věcí zcela 'reálnou', které nic nechybí.“ R. Arnheim, *Art and Visual Perception*. Berkeley, CA 1957, s. 31-32 [český překlad ohlášen].

se mění vnímání obrazu v závislosti na doprovodných podnětech. Změna hudby způsobila jinou strukturaci celku (neměnila se fundamentální struktura A B A, ale cézury připadaly na jiná místa), změnu atmosféry obrazu, změnu tempa a rytmu průběhu obrazů, změnu významu jednotlivých fragmentů. Někteří recipienti se na základě těchto změn domnívali, že počet a uspořádání obrazů byly v každé z pěti verzí odlišné.

Při čtení složitěho systému filmové komunikace může znalost kódů, z nichž film tvoří své znaky, pomáhat, ale ve velmi zvláštním smyslu. Uvážíme-li nehomogenost matérie, na jejímž podkladě se formuje znak, a mnohost nositelů významu, bude obratněji a přesněji „číst“ film člověk, který zná různé jazykové systémy, kódy různých umění. Např. člověk hudebně vzdělaný neopomine znak zformovaný na tomto podkladě a nebude mít potíže s jeho čtením; jen v tom spočívá jeho převaha. Odhalení toho, z jakých hudebních kódů tvůrce čerpal (přičemž zároveň tyto kódy zneplatnil a učinil z hudebního tématu znak v rámci vlastního jedinečného systému komunikace), nemá pro náležité vnímání filmového díla nejmenší důležitost.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z polského originálu: Alicja Helman, *Funkcja znakowa muzyki i słowa w przekazie filmowym*. In: *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*. Wrocław (etc.), Ossolineum 1977, s. 39 – 75.

Citované filmy:

Ådalen 31 (Bo Widerberg, 1969), *Bullittův případ* (Bullitt; Peter Yates, 1968), *Den začíná* (Le jour se lève; Marcel Carné, 1939), *Hrdinové jsou unaveni* (Les Héros sont fatigués; Yves Ciampi, 1955), *Iluminace* (Iluminacja; Krzysztof Zanussi, 1973), *Jak daleko odtud, jak blízko* (Jak daleko stąd, jak blisko; Tadeusz Konwicki, 1972), *Lady Hamiltonová* (That Hamilton Woman; Alexander Korda, 1941), *Lapák* (The Brig; Jonas a Adolfas Mekasovi, 1964), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Mechanický pomeranč* (A Clockwork Orange; Stanley Kubrick, 1971), *Monsieur Verdoux* (Monsieur Verdoux; Charles Chaplin, 1947), *Nůž ve vodě* (Nóż w wodzie; Roman Polański, 1962), *Popely* (Popioły; Andrzej Wajda, 1965), *Skrz naskrz* (Na wylot; Grzegorz Królikiewicz, 1973), *Sonda* (Dziura w ziemi; Andrzej Kondratiuk, 1970), *Struktura krystalu* (Struktura kryształu; Krzysztof Zanussi, 1969), *Špioni* (Les Espions; Henri-Georges Clouzot, 1957), *Šťvanec* (Odd Man Out; Carol Reed, 1947), *Themroc* (Claude Faraldo, 1972), *Ticho a křik* (Csend és kiáltás; Miklós Jancsó, 1968), *Třetí muž* (The Third Man; Carol Reed, 1949), *Tři zločinci ve skryté pevnosti* (Kakuši toride no San Akunin; Akira Kurosawa, 1958), *Variace obrazu a zvuku* (Wariacje obrazu i dźwięku; Henryk Kuźniak, 1969), *Ženich na inzerát* (La visita; Antonio Pietrangeli, 1963).

Edice a materiály

Film, stát a politika

Německá filmová propaganda do roku 1945

Založením Německé filmové společnosti (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft – DLG) z podnětu předsedy správní rady Kruppova koncernu Alfreda Hugenbergova v listopadu 1916 byl učiněn v německém prostředí první významnější krok na cestě vedoucí k podmanění si filmu jako významného nástroje politické propagandy. Ustavení společnosti DLG, zaměřené na výrobu propagačních a reklamních filmů pro zahraničí¹, bylo reakcí na spojeneckou protiněmeckou filmovou propagandu a zároveň projevem snahy vedení Kruppova koncernu učinit z DLG instrument, s jehož pomocí chtělo ovlivňovat i filmovou politiku v Německu.² Německý filmový trh totiž stejně jako před válkou zůstal do určité míry závislý na zahraničí, ovšem s jedinou změnou: francouzské filmové výrobce vystřídala dánská Nordisk Film Kompagnie (Nordisk). Vedoucí kruhy německého politického, hospodářského a vojenského života, Kruppův koncern nevyjímaje, spatřovaly proto východisko z této situace v koncentraci německého filmového průmyslu pomocí domácího bankovního kapitálu, která by pozvedla německou filmovou produkci a zároveň jim přinesla náležité zisky.³ Otázka propagace Německa v zahraničí prostřednictvím filmové tvorby byla pak s výše uvedenou snahou úzce spojena, neboť jen díky kontrole filmové výroby mohla být kontrolována a ovlivňována i filmová propaganda.

K realizaci těchto plánů došlo o rok později v prosinci 1917 založením filmové společnosti Universum-Film A. G. (UFA),⁴ kterému předcházelo v dubnu zřízení Úřadu pro fotografii a film (Bild- und Filmamt – BUFA) pruského ministerstva války, které mělo na starost vojenská polní kina a dokumentární filmy s vojenskou tematikou. V červenci 1917 zaslal generální ubytovatel německých armád generál Erich Ludendorff válečnému ministerstvu memorandum, v němž navrhoval pro úspěšné využití filmu jako účinného „politického a vojensko-propagačního prostředku“, vhodného k ovlivňování širokých mas, sjednocení německého filmového průmyslu a prosazení německé filmové produkce v neutrálních zemích, kde by mohla účinněji čelit protiněmecké agitaci dohodových států (viz edice). Ludendorff, jenž se otázkou využití filmové propagandy ve státním zájmu zabýval již před první světovou válkou,⁵ tak v raném stadiu vývoje kinematografie s jasnozřivostí vystihl možnosti nového média, které mělo předpoklady vhodným spojením slova a obrazu intenzivně působit na diváka v duchu příslušné státně-politické propagandy. Navíc jeho slova – „Čím déle bude válka trvat, tím naléhavější bude potřeba plánovitého ovlivňování mas v tuzemsku. K tomu proto musí být pro dosažení úspěchu systematicky využívány všechny v úvahu přicházející agitační prostředky.“⁶ – dokládají proměnu ve vedení války, do

1) V roce 1917 vyrobila tato společnost 21 a v roce 1918 již 129 takových filmů. Klaus Norbert Scheffler, *Berlínská UFA čili klíč jedné německé legendy*. „Film a doba“ 1954, s. 934.

2) Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzernes*. München – Wien 1992, s. 29.

3) Blíže viz: Peter Bächlin, *Film jako průmysl*. Praha 1966, s. 12 – 22.

4) K dějinám Ufy srov.: K. Kreimeier, c. d.; Friedemann Beyer, *Die Geschichte der UFA. Starportraits einer Epoche*. München 1992; H. Hagge, *Das gab's schon zweimal* Berlin 1959; Friedrich V. Zglinicki, *Der Weg des Films. Die geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer*. Berlin 1956, s. 387-433; H. Knietsch, *Film gestern und Heute*. Leipzig-Jena-Berlin 1961.

5) K německé filmové propagandě za I. sv. války viz. např. Hans Barkhausen, *Film propaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim 1982.

6) Erich Ludendorff, *Schreiben an das Kgl. Kriegsministerium vom 4. Juli 1917*. In: *Film und Gesellschaft im Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hrsg. Wilfried von Bredow – Rolf Zurek, Hamburg 1975, s. 103.

kteří je vtažena celá společnost. Do popředí vystupuje i psychologický faktor masivní propagandy útočící všemi dostupnými prostředky na kolektivní mysl společnosti. Ludendorffovo memorandum tak předznamenalo pozdější využití i zneužití masové mediální propagandy moderními společnostmi 20. století.

K vlastnímu založení Ufy za podpory nejvyšších vládních míst došlo 18. prosince 1917 a 14. února 1918 byla nová filmová společnost, jejímž úkolem byla propagace Německa v duchu vládních pokynů, zapsána do obchodního rejstříku. Ufa převzala aktiva firem Messter-Film a Union a společností kontrolovaných Nordiskem a její akciový kapitál činil 25 milionů marek, z nichž 8 milionů vlastnil stát.⁷ Díky rozhodujícímu podílu v Nordiskfilmu získala UFA, kromě ateliérů Messteru a Unionu v berlínském Tempelhofu, jeho ateliérové objekty, jím kontrolované berlínské produkční firmy, kina, řadu pobočných závodů v Německu i zahraničí a také přední filmové herce Emila Janningse, Harryho Liedtkeho, Polu Negri, Astu Nielsenovou a Reinholda Schünzela, z filmových režisérů mimo jiné Ernsta Lubitsche. Navíc měla Ufa zajištěn monopol na odbyt filmů Nordisku pro celé území Německa, Rakouska-Uherska, Švýcarska, Holandska, Polska a balkánských států. Díky tomu se stala největší a nejdůležitější filmovou společností na německém filmovém trhu.⁸ Z původního Ludendorffova návrhu z července 1917 se tak podařilo realizovat do konce první světové války sjednocení německého filmového průmyslu. V rovině filmové propagandy ovšem zůstala Ufa na půli cesty. Kromě válečného filmového týdeníku Ufy, vydávaného do prosince 1917 společností Oskara Messtera s podporou vojenských úřadů, byla natočena řada krátkých válečných propagačních filmů, které se většinou promítaly pouze v Německu a jen s obtížemi byly distribuovány i za hranicemi Německa.



*Erich Ludendorff (1865 – 1937),
generál pěchoty, náčelník
operačního oddělení generálního
štábu německé armády
za I. sv. války.*

-
- 7) K akcionářům U Fy patřila i Dresdner Bank a společnosti AEG, Hamburg-Amerikalinie a Norddeutsche Lloyd.
- 8) Již v roce 1918 dodala pětinu z 1 317 filmů povolených cenzurou k uvedení v Německu právě Ufa. P. Bächlin, c. d., s. 158.

Založení Ufy zaujímá v dějinách německé kinematografie nepřehlédnutelné postavení, neboť znamenalo výrazné posílení pozice německého filmu nejen na domácím trhu, ale i v celém střeoevropském prostoru. Současně je i jedním z prvních případů rozsáhlé státní intervence v oblasti filmové výroby a ukázkou snahy podřídit film státně-politickým zájmům. Tato koncepce byla ovšem po válce narušena v důsledku nové politicko-společenské situace v Německu. Nově vytvořená Výmarská republika se s většími či menšími úspěchy snažila vyrovnat s dědictvím nacionálně autoritativní politiky svého předchůdce, vilémovského Německa. V roce 1921 se říšská vláda vzdala svého podílu v Ufě a postoupila jej Německé bance, která převzala i většinu akcií Nordisku. S přeměnou v soukromou společnost, jejíž zájem se více soustředil na obchodní stránku filmového podnikání, pak ustoupily na čas do pozadí i otázky filmové propagandy. Ufa si ovšem i přes proběhnuvší změny a finanční potíže v polovině dvacátých let⁹ nadále zachovala své přední postavení na německém filmovém trhu, které se na přelomu dvacátých a třicátých let upevnilo v důsledku její reorganizace v roce 1927. Vedení Ufy převzaly domácí průmyslové kruhy v čele s porýnským průmyslníkem Fritzem Thyssenem a řízením společnosti byl pověřen Alfred Hugenberg, ovládající již v této době německý rozhlas a nemalou část tisku a zastávající od roku 1928 též předsednický post v Německé nacionální lidové straně (Deutschnationale Volkspartei). Změna ve vedení Ufy, kde zaujaly přední postavení příznivci německé nacionální pravicové politiky v čele s Alfredem Hugenbergem, odrážela i proměnu německé filmové produkce na prahu a v průběhu velké hospodářské krize. Po únikových, psychologických a nacionálně neutrálních filmech, po filmech tzv. „nové věčnosti“,¹⁰ zachycujících nadstranicky bezprostřední realitu stabilizovaného období Výmarské republiky z let 1924 – 1929 (Siegfried Kracauer je označil za projevy ochromených autoritářských tendencí německé společnosti v době dočasné stabilizace Výmarské demokracie)¹¹ se začaly prosazovat nacionálně autoritativní tendenční filmy. Nespokojenost Němců, traumatizovaných hospodářskou krizí, ale i otráveným národním sebevědomím z porážky v první světové válce, spojená s podvědomou touhou po politickém vůdci, který by německou společnost vyvedl z krize, byla transponována mimo jiné do filmových nacionálních eposů o vzbouřencích ovládaných osobností charismatického vůdce *Rebel* (Der Rebel, 1932) Luise Trenkera a *York* (York, 1931) Gustava Ucického. Dále připomeňme fridericiánské filmy *Flétnový koncert v Sanssouci* (Das Flötenkonzert von Sanssouci, 1930) téhož režiséra a *Leuthenský chorál* (Der Choral von Leuthen, 1933) Carla Froelicha (ve spolupráci s tvůrcem prvních fridericiánských filmů Arsenem von Cserépy) či válečné filmy *Poslední kompanie* (Die letzte Kompanie, 1930) Kurta Bernhardta a *Hory v plamenech* (Berge in Flammen, 1931) Luise Trenkera. Nadále byly ovšem produkovány i filmové komedie a operety odvádějící pozornost od stávající reality a vyvolávající iluzi idylického světa, který s přítomnou krizí nemá nic společného, jako např. filmová opereta Wilhelma Thieleho *Tři mládenci od benzínové stanice* (Die drei von der Tankstelle, 1930) nebo komedie Paula Martina *Zlatovlasé opojení* (Ein blonder Traum, 1932).¹² Umělecká hodnota filmů obou kategorií byla mnohdy sporná, ovšem jejich popularita a tím i vliv na filmového diváka v posledních letech života Výmarské republiky byl nemalý a film se opět začal dostávat do postavení média, jehož prostřednictvím je možné působit na široké vrstvy obyvatelstva v tom či onom zájmu. A to navíc v době, kdy se na

9) Před finančním zhroutením v polovině dvacátých let zachránila Ufu americká půjčka, která byla spojena se založením půjčovny Parafumet společně s hollywoodskými filmovými společnostmi Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount a Universal. Tím se většina filmové produkce Ufy dostala pod americkou kontrolu.

10) Např. filmy *Kouzlo valčíku* (Ein Walzertraum; Ludwig Berger, 1925), *Pražský student* (Der Student von Prag; Henrik Galeen, 1926), *Královna Louisa* (Königin Louise; Karl Grun, 1927), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925).

11) Srov.: Siegfried Kracauer, *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu*. Praha 1958, s. 101 – 150.

12) Tamtéž, s. 153 – 161 a 189 – 206; Ulrich Gregor – Enno Patalas, *Geschichte des Films 1895 – 1939*. Hamburg 1976, s. 142 – 145.

německé politické scéně začalo prosazovat nacionálně-socialistické hnutí, jehož představitelé začínali být fascinováni propagandistickou hodnotou pohyblivého obrazu.

Počátky nacistické filmové propagandy spadají do konce dvacátých a počátku třicátých let.¹³ V letech 1927 a 1929 byly natočeny první propagandistické filmy NSDAP o říšských sjezdech strany v Norimberku, „jež měly přivést k pochopení zvláštního výrazu nacionálního socialismu“¹⁴ a ve stejné době se NSDAP začala věnovat i otázkám filmové politiky. Poukazovala na „nakažení a rozklad německého národa prostřednictvím zahraničních a židovských filmů, podporovala očistění filmového života od rasových a cizích západních vlivů, zrušení kultu hvězd, vznášela požadavek národních a lidových filmů a zrušení monopolního postavení majitelů patentů na zvukovou aparaturu“.¹⁵ Kromě toho docházelo z její strany také k veřejnému bojkotu promítaných filmů.¹⁶ Ve stejné době probíhaly i první vnitrostranické diskuse o možnostech využití filmu jako propagandistického prostředku. Zatímco Gregor Strasser považoval film za primární prostředek lidové osvěty, Joseph Goebbels snil o produkci velkých agitačních filmů v duchu Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkin* (1925). Goebbels nezůstal u slov a snažil se své představy o filmové propagandě realizovat v praxi. Jeho plán natočit první velký propagandistický nacistický film *Německo, probud' se!* (Deutschland erwacht!) se sice neuskutečnil, ale již před tím vznikl čtyřicetiminutový film *Boj o Berlín* (Kampf um Berlin, 1929) ukazující zkorumpovaný Berlín Výmarské republiky a nepřetržitý gigantický boj berlínských NSDAP za národní znovuzrození. Tento snímek je považován za první skutečný propagandistický film NSDAP a jeho realizace nasvědčuje tomu, že NSDAP se začala pozorněji věnovat využití filmu v politické propagandě. Dokládá to i zřízení Říšského filmového úřadu NSDAP 1. listopadu 1930, s jehož vznikem spojoval Goebbels, od 28. dubna 1930 šéf propagandy NSDAP, své první plány na kontrolu a centrální řízení stranické filmové propagandy z Berlína. Na jejich splnění si ovšem musel ještě počkat, neboť o rok později byl úřad zrušen a ani idea stranické filmové propagandy dle jeho představ zatím nenašla ve vedení NSDAP plné pochopení. Tento postoj části vedení strany byl podpořen kromě chápání filmu jako prostředku lidové osvěty i praxí německých kin, kde i majitelé kin podporující NSDAP dávali přednost filmům s nacionální tendencí a nenáročným kasovním trháčkům před propagačními filmy strany, obávající se bojkotu kin levic. Až do uchopení moci NSDAP v Německu 30. ledna 1933 tak zůstaly otázky filmové propagandy v pravomoci jednotlivých stranických žup a z propagandistických filmů byly realizovány krátké propagační snímky natáčené pro potřeby předvolebního boje.¹⁷ Situace se změnila po jmenování Adolfa Hitlera říšským kancléřem 30. 1. 1933, kdy se před NSDAP otevřel prostor pro ovládnutí celého německého filmu. Patnáct let po první světové válce oživilo vedení nacistické strany Ludendorffovu myšlenku získat sjednocením filmového průmyslu kontrolu nad německou filmovou produkcí a v průběhu třicátých a první poloviny čtyřicátých let ji realizovalo v praxi. Navíc mělo v tomto směru usnadněnou pozici i díky vedení Ufy, které bylo myšlenkou sjednocení německého filmového hospodářství také příznivě nakloněno.¹⁸

13) Srov.: Paul Gerhard, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*. Bonn 1990.

14) Filmy z manifestace národních svazů v Mnichově z roku 1922, z Hitlerova procesu v roce 1924 a říšského sjezdu strany ve Výmaru o dva roky později byly amatérskými filmy bez propagandistické tendence.

15) P. Gerhard, c. d., s. 187 – 188.

16) V prosinci 1930 byl berlínským filmovým úřadem zakázán americký protiválečný film *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Lewis Milestone, 1930) pro masové protesty NSDAP při jeho premiéře a díky její následné kampani podporované německými nacionály proti uvádění filmů amerických společností v německých kinech.

17) Např. na začátku června 1932 byla natočena pod pracovním názvem *Naši vůdci mluví* (Unsere Führer sprechen) série volebních filmů s Woldem Darré, Hermannem Göringem, Gregorem Strasserem, Wilhelmem Kubem a Georgem Federem a 23. října 1932 měl v Mnichově premiéru pod názvem *Hitler nad Německem* (Hitler über Deutschland) film zachycující Hitlerovy volební lety nad Německem.

18) K tomu K. Kreimeier, c. d., s. 258 – 267.



*Říšský ministr národní osvěty
a propagandy
Dr. Joseph Goebbels
(1917 – 1945)*

Již 28. března 1933 přednesl Joseph Goebbels, stojící od 14. března téhož roku v čele nově vzniklého říšského ministerstva pro národní osvětu a propagandu (Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda), na setkání se zástupci německých filmových kruhů v berlínském hotelu Kaiserhof svůj první projev o novém programu německého filmu. Prvním krokem k jeho ovládnutí byl vznik filmového oddělení v Goebbelsově ministerstvu, do jehož kompetence spadl dozor nad domácí filmovou tvorbou. Další opatření na sebe nenechala dlouho čekat. V květnu 1933 byla založena Filmová kreditní banka (Filmkreditbank GmbH) poskytující úvěry filmovému průmyslu a 14. července vyšel zákon o zřízení Prozatímní filmové komory, od 22. července Filmové komory. Té byla podřízena filmová banka a všichni němečtí filmoví pracovníci, pokud chtěli i nadále pracovat ve filmu, se museli povinně stát jejími členy.¹⁹ Navíc již předtím na základě ustanovení ministerstva propagandy z 28. června, „že každý kdo chce napříště spolupracovat ve filmovém oboru, považovaném za národní kulturní statek, musí být německým státním příslušníkem a německého původu (rozuměj rasového),“²⁰ byl dán právní podklad k vyloučení židů a cizinců z německého filmu.²¹ První fáze „zglajchšaltování“ německého filmu pak byla ukončena v únoru 1934 novelizací říšského filmového zákona, který upravoval podmínky filmové cenzury, a zřízením úřadu říšského filmového dramaturga. Do této doby spadá také počátek druhé fáze nacistického ovládnutí německé kinematografie, která vyústila v nacionalizaci všech jejích výrobních oblastí. Zestátnění bylo na prvním místě výrazem snahy

19) Zákonem z 22. září 1939 byly sjednoceny všechny oblasti německé kultury v šesti komorách (Říšská komora písemnictví, Říšská tisková komora, Říšská rozhlasová komora, Říšská divadelní komora, Říšská hudební komora, Říšská komora výtvarného umění) nově založené Říšské kulturní komory a její sedmou komorou se stala i Filmová komora. Blíže viz: Lucyna Biały, *Izba Kultury rzeszy w systemie propagandy hitlerowskiej*. „Studia nad Faszyzmem i Zbrodniami Hitlerowskimi“ XII, Wrocław 1987, s. 241 – 259.

20) Cit. podle: K. N. Scheffler, c. d., s. 936

21) Vedení Ufy propustilo své židovské zaměstnance již 29. března 1933.

vedení NSDAP podřídí film zájmům nacionálně socialistické ideologie, zároveň ovšem mělo vyvést německý filmový průmysl z krize, ve které se nacházel ve třicátých letech v důsledku bojkotu německých filmů v zahraničí.²² Celý proces zestátnění probíhal plynule od roku 1934, kdy Třetí říše začala přebírat kapitálové podíly filmových společností. O tři roky později získala akcie Ufy a ovládnutí celého německého filmového průmyslu bylo dovršeno 10. ledna 1942 založením výstostní společnosti UFA-Film GmbH sdružující všechny německé produkční firmy (Bavaria-Filmkunst GmbH, Berlin-Film GmbH, Deutsche Zeichenfilm GmbH, Mars-Film GmbH, Prag-Film GmbH, Terra-Filmkunst GmbH a Wien-Film GmbH). Její vedení bylo svěřeno říšskému pověřenci pro německé filmové hospodářství Maxu Winklerovi a dohled nad filmovou výrobou Ufy vykonával říšský filmový intendant Fritz Hippler.²³

28. března 1933 Joseph Goebbels prohlásil na setkání s německými filmaři v berlínském hotelu Kaiserhof, že německý „film může ozdravět jen tehdy, rozpomene-li se opět na své německé a bude-li hledat v německé podstatě kořeny své síly“.²⁴ Ovšem jeho slova o ozdravení německého filmu vyzdvižením německví jako základní linie filmové tvorby byla jen vějíčkou, na kterou nalákal kapitány německého filmového průmyslu. Jeho cíl byl totiž jasný: učinit z filmu propagandistický nástroj k ovládnutí mas. Jako vzor v této souvislosti vyzdvihoval Ejzenštejnův *Křižník Potěmkin*, „jehož jedinečnou zvláštní kvalitou je linie, jíž se ubírá. To je film, který by mohl kohokoliv obrátit od nezformovaného ideologického přesvědčení k bolševismu“.²⁵ Tato Goebbelsova představa filmové propagandy měla najít svůj výraz v prvních filmech nacionálně socialistického režimu *Hitlerjunge Quex* (Hans Steinhoff Wulff), *SA-Mann Brandt* (Franz Seitz) a *Hans Westmar* (Franz Wenzlers, všechny 1933), které byly koncipovány jako dějiny nacistické strany na filmovém plátně. Po svém uvedení se ale nesetkaly především díky nízké umělecké úrovni s patřičnou odezvou²⁶ a Goebbels byl nucen revidovat svůj názor na filmovou propagandu. Již v květnu 1933 ve svém dalším projevu k německým filmařům „konstatoval, že takováto přímá propaganda patří na schůze a do ulic (pokud jde o film, mají podobnou úlohu plnit pouze týdeníky) a od hraného filmu požadoval umělecká díla naplněná nacionálně socialistickou tendencí“.²⁷ Novou linii v přístupu k filmové propagandě a poslání filmu ve Třetí říši pak naznačil ve svých Sedmi filmových tezích přednesených v roce 1935 na I. Mezinárodním filmovém kongresu v Berlíně a o dva roky později v březnu ji podrobně rozvinul v projevu o úloze německého filmu na prvním Výročním zasedání Říšské filmové komory (viz edice).

Výchozím bodem obou Goebbelsových projevů je vyzdvižení filmu jako nového druhu umění, které se řídí obecně platnými zásadami umělecké tvorby. V první z jeho sedmi filmových tezí je uvedený názor podtržen konfrontací divadla s filmem.²⁸ V projevu na zasedání filmové komory jde Goebbels ještě dále prohlášením, že obecné zásady umění „mění se sice ve svých nuancích pokaždé podle struktury daného umění, jejich zásady ale zůstávají stejné a platí nejen pro malířství a architekturu, pro básnictví nebo dramatické umění, ale ve stejné míře i pro filmové

22) Zatímco v letech 1932 – 1933 bylo 40% výrobních nákladů německého filmového průmyslu kryto ze zahraničních tržeb, v roce 1937 již jen ze 6 – 7%.

23) Ke „zglajchšaltování“ německého filmu ve Třetí říši srov. např.: Joseph Wulf, *Kultur im Dritten Reich. Bd. 4. Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt am Main – Berlin – Wien 1983; Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin (West) 1975; Bogusław Drewniak, *Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick*. Düsseldorf 1987.

24) Joseph Goebbels, *Vom Kaiserhof zur Reichs-kanzlei. Listy z deníku 1932-33*. Praha 1942, s. 305.

25) Cit. podle: Erwin Leiser, *Nazi cinema*. London 1974, s. 10.

26) Filmy byly zároveň kritizovány vedením NSDAP pro vyzdvihování paravojenských jednotek SA, čímž mohl vzniknout dojem, že se SA zasloužily více než strana o vítězství v lednu 1933. K uvedeným filmům a jejich postavení v rámci nacistické filmové propagandy viz.: *Märtyrerlegenden im NS-Film*. Hrsg. Martin Loiperdinger, Opladen 1991.

27) Jiří Rak, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 1, s. 12.

28) Joseph Goebbels, *Die sieben Film-Thesen, 1935* (dále *Thesen*). In: *Film und Gesellschaft im Deutschland*, s. 178.



*Josef Goebgels blahopřeje Otto Gebührovi k jeho jmenování státním hercem.
Uprostřed Weit Harlan a Kristina Söderbaumová.*

umění“.²⁹ Navíc si vypomáhá i nadřazením umělecké hodnoty filmu jeho obchodní hodnotě a odkazem na Lessingovu Hamburskou dramaturgii.³⁰ Tato argumentace zpočátku vyvolává zdání, že Goebbels přikládá větší váhu umělecké stránce filmové tvorby než jejímu propagandistickému využití, ale jeho další slova – „V okamžiku, kdy je propaganda uvědomovaná, je neúčinná. V momentě, ve kterém zůstává v pozadí jako propaganda, jako tendence, charakter, postoj a projevuje se jen jednáním, průběhem, událostmi, rozlišováním lidí, stává se v každém ohledu účinnější. Ať mi nikdo neříká, že takový postup by byl ke škodě německému umění.“³¹ – odhalují pravý význam předchozích výroků. Uměleckými filmovými prostředky ztvárňovat skutečnost a každodennost nacionálního socialismu, neboť „je pro nás samozřejmý a má se za zbytečné o tom mluvit. Je tu, obklopuje nás, je součástí našeho života. Národní socialismus je v oblasti jednání, stejně jako duševního a duchovního charakteru národa asi tolik, co představuje vzduch pro lidské dýchací orgány. Vdechujeme jej a vydechujeme. Žijeme v jeho atmosféře. Vidíme, jak se postupně uskutečňuje ve všech oblastech, ve věcech, okolnostech a v lidech. Umění, které by to chtělo ignorovat, by nebylo lidem chápáno. Není oblasti, která by byla z této obecně platné atmosféry vyloučena.“³² U německých filmařů tak Goebbels požadoval ne černobílou filmovou propagandu, ale umělecké filmy nesené propagandistickou tendencí v jejich druhém plánu a prodchnuté nacionálně socialistickým duchem, které „se musí osvobodit od vulgární plochosti pouhé zábavy pro masu, ale nesmí přitom ztratit silnou vnitřní vazbu k lidu“.³³

Výše uvedená Goebbelsova idea našla své naplnění v historických filmech Třetí říše, které

29) Týž, *Rede auf der I. Jahrestagung der Reichsfilmkammer, 1937* (dále *Rede*). Tamtéž, s. 181.

30) *Rede*, s. 184 – 185, 186 – 188 a 189 – 191.

31) Tamtéž, s. 193.

32) Tamtéž.

33) *Thesen*, s. 178.

zneužívaly pevného zakotvení historismu v životě německé společnosti. Jeho prostřednictvím byla v jejím historickém povědomí vyvolávána představa o velikosti německých dějin, jejichž posláním je vybudování jednotné německé říše vedené silným vůdcem. Tato historická vize prostupující německým prostředím od 19. století nabyla na intenzitě v Německu dvacátých a počátku třicátých let frustrovaném vojenskou kapitulací v listopadu 1918 a pozdějšími hospodářskými otřesy. Díky tomu sílilo u části tehdejší německé společnosti tzv. nacionální (völkisch) myšlení projevující se příklonem k iracionalismu a romantickému pojetí národa, vyzdvihováním německé rasy ústícím až k projevům antisemitismu a voláním po uplatnění vůdcovského principu v politice. Tím se vytvářely příznivé podmínky pro kladné přijetí nacionálně socialistické ideologie přisvojující si v tomto duchu tradiční obrazy německých dějin. Boj Germánů proti Slovanům tak byl nacionálně socialistickým historismem vyzdvihován v duchu sociálně darwinistických teorií o nadvládě silnějšího nad slabším jako doklad vyvolenosti německé rasy, středověká svatá říše chápána jako předobraz tisícileté Třetí říše, pruský stát interpretován jako bojovník za národní a státně politickou jednotu Německa a glorifikace velkých postav německé minulosti a jejich silné a nezlomné vůle měla legitimizovat vůdcovský princip strany a nenahraditelnost Vůdce. Historismus se stal součástí ideologie nového německého politického hnutí a tím vstoupil i do jeho filmové propagandy.

Nacistické historické filmy ztvárňující témata německých dějin v rámci uvedených tendencí navazovaly na historickou filmovou tvorbu Výmarské republiky,³⁴ kterou nacistická propaganda „kladla do protikladu s kosmopolitně laděnou domácí produkcí či kostýmními kýchli americké produkce“.³⁵ Ovšem historické filmy Třetí říše svou tendenčností „výmarské“ filmy převyšovaly. Vycházely z Goebbelsova požadavku učinit minulost nástrojem: „Film musí jako každé jiné umění zůstat aktuální, aby mohl aktuálně působit. Může své předlohy přejímat od jiných zemí nebo vzdálených historických epoch, ale jeho problémy musí zůstat blízké duchu doby, aby mohly ducha doby vyjadřovat. V tomto smyslu nese také film, jako každé jiné umění, tak paradoxně a protismyslně to může znít, tendenci doby, ke které se obrací a pro kterou tvůrčím způsobem pracuje.“³⁶ Umělec má proto „právo dějinné charaktery zhoršovat, zlepšovat, jedním slovem: zbásňovat“.³⁷ Námětově pak po vyloučení dalšího zpracování dějin strany formou filmového obrazu, „protože národní socialismus je tak nový a tak mladý, že k němu nemáme nutný odstup, který umožňuje, aby takové představování dozrálo“,³⁸ čerpaly historické filmy Třetí říše nejvíce svá témata z dějin pruského státu. Využitím protikladného přístupu k minulosti v hraném filmu tak mohla goebbelsovská propaganda vyzdvihovat ve filmové postavě Fridricha II. Velikého Hitlerovu „politickou genialitu“ a jeho „vojevůdcovské umění“, v pruské armádě nacházet sílu obnovené německé branné moci a obrannými boji z doby protinapoleonských válek připravovat obyvatelstvo na konci války k boji do posledního muže. A nerozpakovala se ani použít minulosti k propagaci antisemitismu.³⁹

Úkolem německého hraného filmu ovšem nemělo být podle Goebbelse jen umělecké přetváření minulosti v nacionálně socialistickém duchu, ale také „držet se života“⁴⁰ „ztvářňovat, co naplňuje a hýbe lidskými srdci, a tak otrást lidskými srdci a odhalením věčného je odvést do

34) Např. čtyřdílný cyklus fridericiánských filmů Arsena von Csérey *Fridericus rex* z let 1922 – 1923 *Bouře a vzor* (*Sturm und Drang*), *Otec a syn* (*Vater und Sohn*), *Sanssouci a Obrat osudu* (*Schicksalwende*) a *Mlýn v Sanssouci* (*Die Mühle von Sanssouci*, 1925 – 1926) Siegfrieda Philippa.

35) J. Rak, c. d., s. 13.

36) *Thesen*, s. 179.

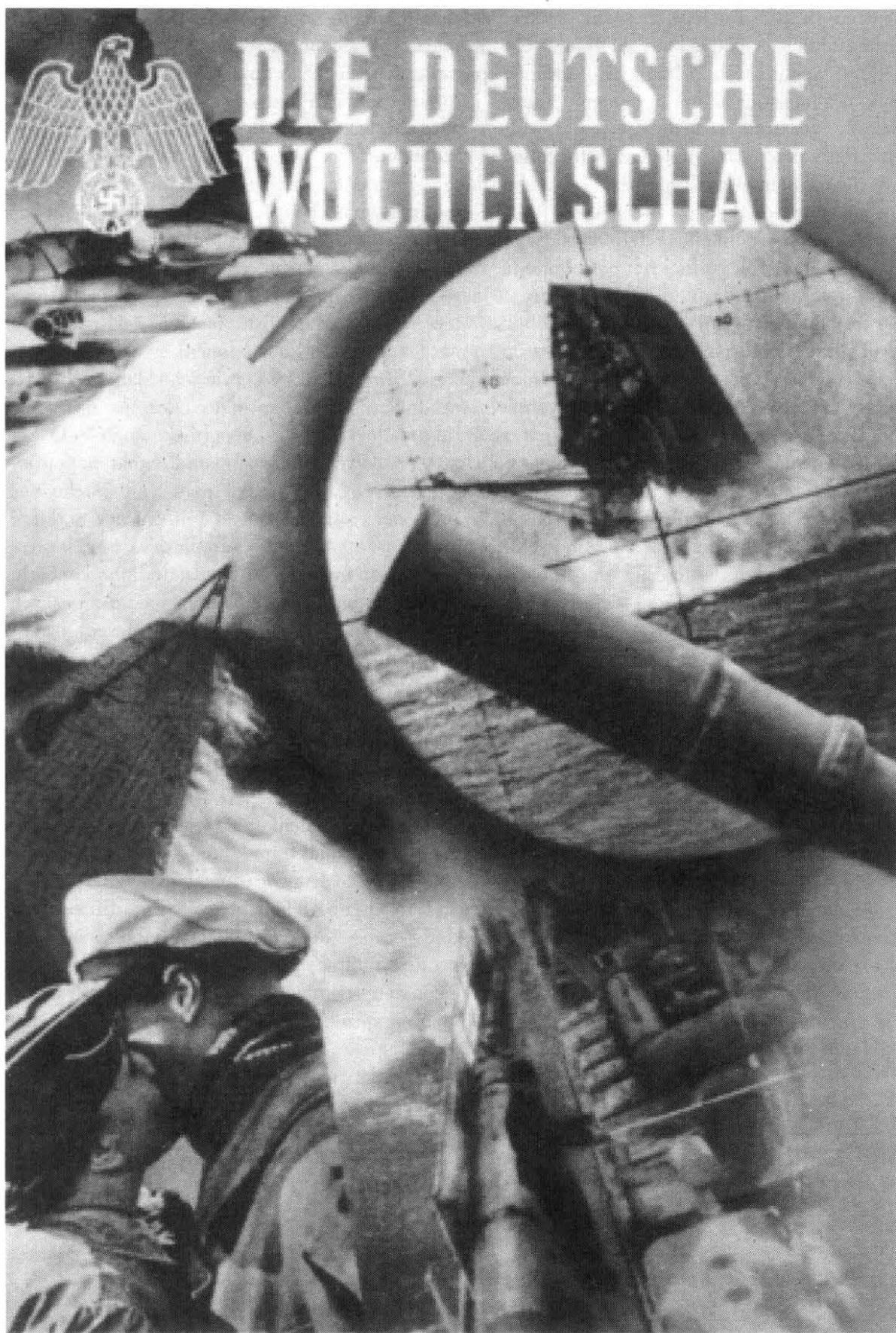
37) *Rede*, s. 186.

38) *Tamtéž*, s. 192.

39) Viz např. *Fridericus* (Johannes Meyer, 1936), *Veliký král* (*Der Große König*, 1942), *Kolberg* (1945) a *Žid Süß* (*Jud Süß*, 1940 – všechny tři filmy Veit Harlan). Podrobněji k historické tematice v kinematografii Třetí říše J. Rak, c. d., s. 7 – 36.

40) *Rede*, s. 184.

41) *Thesen*, s. 180.



Reklamní plakát válečného filmového Německého týdeníku.

lepších světů“⁴¹ Do lepších světů prostřednictvím filmových komedií, muzikálů a napínavých kriminálních případů, které měly uklidňovat společnost a dopřávat jí oddech. Pravým cílem těchto „apolitických“ filmů⁴² bylo odvádění pozornosti německého obyvatelstva od politiky, což bylo pro nacistickou stranu neméně důležité jako jeho politická aktivizace. Významnou roli pak sehrály tyto filmy zejména v průběhu druhé světové války, kdy měly divákům nabízet příjemnou (byť fiktivní) alternativu k neradostné válečné každodennosti.

Uvedené Goebbelsovy linie přístupu k filmu jako významnému prostředku politické propagandy vycházejí z Goebbelsova pojetí umění jako formovatele mas. Politika, a tím i politická propaganda, je tak Goebbelsem definována jako „tvořivé umění“, jehož cílem je manipulace s davem dle momentálních politických potřeb a cílů. Záměrem této „estetizující politiky“ (Walter Benjamin) je navodit u davu dojem, že vyjádření, které mu nabízí nacionální socialismus, je vytvářeno za jeho aktivní účasti – odtud Goebbelsova teze, že film „musí být, více než všechny ostatní druhy umění, lidovým uměním v nejlepším smyslu tohoto slova. Lidové umění by mělo ale umělecky vyjádřit radosti a starosti, které lidem hýbou.“⁴³ – aniž si ovšem přeje jeho skutečnou aktivitu v tomto směru. Umění se tak stává účelovým funkčním modelem, jehož cílem je směřované politické aktivování mas a zároveň jejich uspávání (umělecká díla a „nepolitická“ umělecká zábava), tedy učinit z nich zdánlivý subjekt politiky, který se ve skutečnosti stává objektem politické propagandy. To odpovídá Goebbelsovu prohlášení, že velké umění není „nic jiného než utváření formy ze suroviny jakési masy“ a „že proto neexistuje žádné větší umění než to, které nyní tvoří národ ze suroviny zmítající se miliónové masy, které tomuto národu dává tvář, kostru, vnitřní uspořádání a které jej umisťuje už ne jako odmyslený faktor do mezinárodního koncertu světových mocností“.⁴⁴ K dosažení tohoto cíle byla ale nutná nadvláda státu a jeho mocenských struktur nad celou oblastí umění a tím i filmu. Proto mluví Goebbels v obou projevech o nutnosti „zajistit filmu uměleckou existenci materiálními oběťmi státu“⁴⁵ a „odstranit z cesty všechny překážky a zábrany, které stojí v cestě organickému a normálnímu rozvoji uměleckého života.“⁴⁶ A pokud Joseph Goebbels, který se stylizuje do postavení uměleckého kritika,⁴⁷ aby se před veřejností legitimizoval jako ten, kdo je povolán hodnotit německý film, popírá zásahy Třetí říše do německého filmového průmyslu a kontrolu filmových umělců státem,⁴⁸ je to jen projev jeho demagogické argumentace a zastírání pravého stavu věcí.

Pojetí propagandy podle Josepha Goebbelse jako „tvořivého umění“ našlo svůj výraz i v monumentálních uměleckých dílech Třetí říše, které měly monumentálním kultem sugestivní energie umění ochromit a zlomit masy (Walter Benjamin).⁴⁹ Z této kategorie uměleckých děl je nejvýznamnější *Triumpf vůle* (Triumph des Willens, 1934) Leni Riefenstahlové. Tento filmový dokument ze stranického sjezdu v Norimberku dokládá novou skutečnost nacionálního socialismu, v níž individualismus jednotlivce již nemá místo a je nahrazen totální mobilizací mas. Ta je v praxi stranického shromáždění uskutečněna dokonalou organizací pohybu, která je upevňována využitím kouzla estetických forem živých obrazů na sjezdové ploše. Dav je tak zvěčněn jako základní stavební jednotka nové nacionálně socialistické skutečnosti.⁵⁰ Ve filmové rovině *Triumfu vůle* je tato skutečnost inscenována prostřednictvím stranického sjezdu plánovaného

41) *Thesen*, s. 180.

42) Např. *Muž, jenž byl Sherlock Holmes* (*Der Mann, der Sherlock Holmes war*; Karl Hartl, 1937), *Děti štěstěny* (*Glückskinder*; Paul Martin, 1936), *Valčík s tebou* (*Ein Walzer mit dir*; Hubert Marischka, 1943).

43) *Thesen*, s. 178.

44) *Rede*, s. 195.

45) *Thesen*, s. 179.

46) *Rede*, s. 183.

47) *Tamtéž*, s. 181.

48) *Tamtéž*, s. 182 – 183 a 195.

49) Viz. Martin Loiperdinger, *Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung*. Opladen 1987, s. 24.

50) S. Kracauer, c. d., s. 234.

nejen jako omračující masové shromáždění, ale také jako velkolepá filmová propaganda.⁵¹ Díky tomu ztrácí *Triumf vůle* povahu autentického filmového dokumentu a mění se v inscenovanou skutečnost zachycenou na filmovém pásu.

K prosazování svých cílů ovšem nacionálně socialistická propaganda nevyužívala jen hrané filmy a filmové dokumenty, ale významnou roli přikládala i filmovým týdeníkům, které byly na rozdíl od většiny ostatní filmové produkce nacistického Německa využívány k přímé, nezastřené politické propagandě.⁵² Takto se uplatnily již ve třicátých letech, jejich úloha však vzrostla mnohonásobně za druhé světové války, kdy se staly výkonným nástrojem válečné propagandy mobilizující duchovní i fyzické síly Němců pro úspěšné vedení války. Ve třicátých letech byly v Německu kromě týdeníku Ufy (Ufa - Wochenschau)⁵³ distribuovány i filmové týdeníky Deulig-Tonwoche, Auslands-Woche, Tobis-Wochenschau, Bavaria (do 1938), Fox Tönende-Wochenschau a od února 1939 měsíčník Degeto Weltspiel. Navíc Ufa produkovala pro rejdařské společnosti Bremer-Lloyd a Hamburg-Amerikanischer Packetfahrt A. G. Lloyd Magazin a Hapag Magazin a v únoru 1939 uvedla první číslo měsíčního výtahu ze svých týdeníků Deutsche Monatsschau. Výrazem snahy nacistického vedení úplně si podřídit filmové zpravodajství bylo o sedm měsíců později 7. 9. založení Deutsche-Wochenschau (první číslo uvedeno 20. 6. 1940) a jeho spojením s týdeníky tří filmových společností (Deulig-Tonwoche, Tobis-Wochenschau a Ufa-Wochenschau) 21. 11. 1941 do jednotného Německého týdeníku (Deutsche-Wochenschau GmbH) tento proces vyvrcholil. Odpovědnost za obsah jednotlivých čísel týdeníku měli sice formálně jejich tvůrci, ale ve většině případů rozhodoval o tom, co smí německý divák v týdeníku vidět a co ne, Joseph Goebbels.⁵⁴ Často ovšem uvedení týdeníků do kin povoloval samotný Adolf Hitler.⁵⁵ Filmové zpravodajství se tak stalo výkonným nástrojem nacistické propagandy. Monopolní postavení sjednoceného Německého týdeníku promítaného po celém Německu,⁵⁶ pak bylo ještě upevněno nařízením ministerstva propagandy, že úřední frontové týdeníky se mají promítat v celé šíři ve stejný den. Tím se podařilo nacistické propagandě plánovitě působit na obyvatelstvo podle jejich aktuálních potřeb. Současně se Německý týdeník, distribuovaný v zahraničí v třiceti čtyřech světových jazycích, stal i důležitým nástrojem nacistické zahraniční protispojenecké propagandy.⁵⁷

Filmový intendant Fritz Hippler dohlízející na filmovou produkci Ufy ve svém projevu o úloze Německého týdeníku za války (viz edice) vyslovil přesvědčení, „že nejvyšším úkolem Týdeníku je zachytit významné události našich dní ve filmu“.⁵⁸ A protože nejvýznamnější událostí byla válka, měla být prostřednictvím frontových filmových dokumentárních záběrů zachycena „autentická“ válečná realita vyplněná obrazy německé armády pochodující vítězně na západ i na východ. Ve skutečnosti ovšem nacistická propaganda, obávající se negativního dopadu filmového zobrazení válečných hrůz na obyvatelstvo, místo aby takovou informaci podávala, tak ji zesla-

51) K *Triumfu vůle* srov. např.: M. Loiperdinger, c. d.; S. Kracauer, c. d., s. 233 - 236; Susan Sontagová, *Fascinující fašismus*. „Revolver Revue“ 12, nestránkováno. Peter Nowotny, *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens*. Münster 1981; Wolfgang Wipfermann, „Triumph des Willens oder „kapitalistische Manifestation“. *Das Ideologieproblem im Faschismus*. In: *Nationalsozialistische Diktatur 1933 - 1945. Eine Bilanz*, K. D. Bracher (Hrsg.), Düsseldorf 1983.

52) K filmovým týdeníkům Třetí říše blíže např. *Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland* (Institut für den Wissenschaftlichen Film). Göttingen 1960; Albrecht, *Die Wochenschau als Instrument der Propaganda im Dritten Reich*. Tel Aviv 1966.

53) Týdeník Ufy existoval od roku 1925 a 3. 9. 1930 byl ozvučen jako první německý filmový týdeník.

54) B. Drewniak, c. d., s. 44.

55) Blíže viz. tamtéž, s. 44 - 45.

56) Zatímco k 15. 9. 1939 bylo distribuováno 865 kopií Německého týdeníku, v roce 1942 to již bylo 1900 kopií.

57) Nárůst protispojenecké propagandy dokládá 1400 kopií Německého zahraničního týdeníku z roku 1942 oproti 1000 kopiím v roce 1940.

58) Fritz Hippler, *Fragen und Probleme der deutschen Wochenschau im Kriege* (dále *Fragen*). In: *Film und Gesellschaft im Deutschland*, s. 231.



Pracovníci Propagační skupiny říšské branné moci při natáčení.

bovala či dokonce zadržovala. Ve filmových týdenících se tato tendence projevila vypuštěním záběrů umírajících a mrtvých vojáků a tím i smrti jako takové. Tato praxe je dokladem toho, že „ačkoli celý totalitní systém byl závislý na své schopnosti proměňovati všechnu skutečnost, nedovolili si nacisté zahrávat s obrazem smrti“.⁵⁹ Před veřejností bylo nezobrazování smrti zdůvodňováno ohledy na německého vojáka, jenž „by si zakázal zveřejnění záběrů, které ukazují, jak byl kamarád zasažen nepřátelskou kulkou. Ani on ani my nechceme kvůli senzacechtivosti skrývajících se pod zástěrkou seriózního realismu, senzacechtivosti těch, kteří vystavují nebezpečí příbuzné třeba právě onoho vojáka, se na takové záběry dívat.“⁶⁰ K dosažení takové proměny vá-

59) S. Kracauer, c. d., s. 239.

60) *Fragen*, s. 231.

lečné skutečnosti ve filmovém zpravodajství bylo jeho tvůrci bohatě využíváno především umění střihu umožňující upravovat filmové obrazy dle propagandistických potřeb. Střihový mistr, „jehož úkolem je veškerý jemu dodaný materiál v pravém slova smyslu zahustit, tzn. často rozsáhlé délky čistě kvantitativně zkrátit pro účely publikování v Týdeníku a jednotlivé obrázky seřadit tak, aby bylo dosaženo, v souladu s obsahovými a věcnými požadavky, co možná největší gradace a účinku“,⁶¹ se tak stal společně s kameramanem a režisérem spolutvůrcem nové „dokumentární“ filmové skutečnosti.⁶² Pro zmnožení jejího propagandistického účinku na široké vrstvy obyvatelstva došlo navíc k prodloužení promítací doby týdeníků na čtyřicet minut. Díky tomu mělo opakované působení takto koncipovaných filmových obrazů na filmové diváky podobný dopad jako stereotypní opakování jednoznačných výroků při projevech na velkých stranických shromážděních na jejich účastníky.⁶³ Aktuálnost filmových týdeníků pak byla umocněna požadavkem jejich co nejrychlejšího uvádění v kinech po dokončení natáčení, aby tak mohly podporovat rozhlasové frontové zpravodajství filmovým obrazem.⁶⁴

Filmové týdeníky koncipované jako prvoplánová filmová propaganda a na druhé straně hrané filmy pracující s jemnějšími propagandistickými prostředky představovaly dvě odlišné linie přístupu k filmové tvorbě jako jednomu z propagandistických nástrojů nacistické strany. Přesto se vyznačovaly jedním společným znakem charakteristickým nejen pro filmovou propagandu Třetí říše, ale i pro ostatní oblasti nacionálně socialistické propagandy. Úpravou skutečnosti dle představ nacistické ideologie vyslovující se pro totální podřízení individua nacionálně socialistickému politickému hnutí.

Pavel Zeman

61) Tamtéž, s. 233.

62) B. Drewniak uvádí, že na týdeník o délce 600 až 800 metrů se používalo až 150 km natočeného materiálu. B. Drewniak, c. d., s. 44

63) Blíže viz např.: J. P. Stern, *Hitler. Vůdce a lid*. Praha 1991, s. 33 – 37.

64) S. Kracauer, c. d., 212.



Edice a materiály

Dopis generála Ludendorffa Královskému válečnému ministerstvu

Šéf generálního štábu pozemních vojsk 4. července 1917
č. 20851

Královskému válečnému ministerstvu, Berlín.

Válka ukázala nesmírnou moc obrazu a filmu jako agitačního a ovlivňovacího prostředku. Bohužel naši nepřátelé využili svého náskoku, který na tomto poli měli, tak důkladně, že jsme tím utrpěli těžké škody. Ani pro další trvání války film svůj nesmírný význam jako politický a vojensko-propagační prostředek neztratí. Právě z tohoto důvodu je pro šťastný konec války nezbytně nutné, aby film všude tam, kde je ještě možno uplatňovat německý vliv, působil s co největším dopadem. Bude proto třeba prozkoumat

1. jak lze tohoto působení docílit a
2. jaké prostředky mají být použity.

Ad 1. Posílení německých propagačních možností se musí ve filmu týkat

- a) působení filmofikace v neutrální cizině a
- b) sjednocení německého filmového průmyslu, aby bylo dosaženo, podle jednotných globálních hledisek, plánovitého a účinného ovlivnění širokých mas ve státním zájmu.

Ad a) V nepřátelském filmovém průmyslu zaujímá mezi neutrálními zeměmi zvláštní vliv zejména Nordická společnost (Die Nordische Gesellschaft). Tato společnost vlastní jak ve Skandinávii, tak také v Německu a Švýcarsku četné prvotřídní biografy. Nordická společnost představuje tak pro německou propagandu moc, která dokáže mnoho škodit už tím, že může vůči Německu vystupovat nepřátelsky. K tomu ještě přistupuje to, že Nordická společnost je nyní schopna vyvážet filmy do Ruska. Co tento vliv může znamenat, pokud by byl prováděn v proněmeckém smyslu, lze při lehce ovlivnitelných lidových náladách, které nyní v Rusku panují, jen stěží odhadnout. Dále je třeba uvážit, že Skandinávie se s nejvyšší pravděpodobností stane dějištěm budoucích mírových jednání. Právě v této době patří k naléhavým úkolům německé propagandy dosáhnout účinné agitace a odstranit mnohé názory, které brání uzavření míru. Z tohoto důvodu je pro provedení válečných úkolů nevyhnutelnou nutností co nejrychleji nalézt bezprostřední vliv na Nordickou společnost. Nejlepší a jednoduchý prostředek spočívá v odkoupení hlavních podílů Nordické společnosti. Pokud by se to nepodařilo, bude nutno hledat jinou formu připojení, spočívající v tom, že zájmy Nordické společnosti na německém filmovém trhu jsou využívány ve vyšší míře.

Smlouva takového druhu je možná jen tehdy, podaří-li se německý filmový průmysl do té míry sjednotit, že bude vystupovat vůči Nordické společnosti jako homogenní smluvní partner.

1) Erich Ludendorff, *Schreiben an das Kgl. Kriegsministerium vom 4. Juli 1917*. In: *Film und Gesellschaft im Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hrsg. Wilfried von Bredow – Rolf Zurek. Hoffman und Campe, Hamburg 1975, s. 102 – 104.

Ad b) Nehledě na dosažení nějakého smluvního poměru vůči Nordické společnosti existují ještě další důvody, které vyžadují, aby německý filmový průmysl byl integrován v jednotný celek. Čím déle bude válka trvat, tím naléhavější bude potřeba plánovitého ovlivňování mas v tuzemsku. K tomu proto musí být pro dosažení úspěchu systematicky využívány všechny v úvahu přicházející agitační prostředky. Ve filmu šlo dosud jen o příležitostné ovlivňování lidových nálad. - K tomu přistupuje úsilí mnohých kruhů film využívat pro své zvláštní účely. Tak vytvořil těžký průmysl v Německé filmové společnosti (Die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft) a Všeněmci ve Společnosti pro umělecké filmy „Německé umění“ (Die Gesellschaft für künstlerische Lichtspiele „Deutsche Kunst“) takovou pozici, která nutně povede k rozštěpení ve filmové propagaci. Za zmínku stojí i velmi agilní Výbor pro filmovou reformu ve Štětíně, který již založil Kulturní filmovou společnost (Kulturfilmgesellschaft). Každá z těchto společností usiluje o to, aby uchvátila filmový průmysl velkými zakázkami, a tím ohrožuje provedení válečných úkolů obrazového a filmového úřadu. (Das Bild- und Filmamt). Také z tohoto pohledu je nanejvýš nutné, aby německý filmový průmysl byl sjednocen, aby nedocházelo k znehodnocení účinných válečných zbraní jejich rozštěpením.

Ad 2. Jaké prostředky lze použít? Protože k ovlivnění jisté společnosti je fakticky nutná pouze absolutní většina, není vždy nutno skoupit všechny podíly. Nesmí být ale známo, že nákupcím je stát. Celá finanční transakce musí být svěřena nějaké vysoce odborné, vlivné, zkušené, spolehlivé a především vládě bezvýhradně oddané soukromé osobě (bance). Zprostředkovatelé nesmějí v žádném případě vědět, kdo je skutečný subjekt zakázky. K dosažení účasti asi 55% kapitálu společnosti by bylo nutno vynaložit pro Nordickou společnost v Kodani asi 20 miliónů marek a pro německé filmové společnosti asi 8 miliónů marek. Mezi německými filmovými společnostmi přichází zvláště v úvahu

1. die Deutsche Bioskop-Gesellschaft
 2. die Messter-Film GmbH.
 3. die Eiko-Film GmbH.
 4. die Projektions-A. G. Union
 5. die Deutsche Mutoskop und Biograph
 6. die National-Film GmbH.
- a jiné.

Když se uváží, jaké sumy se v zahraničí vydávají na filmovou propagandu, pak vychází předložený požadavek jako zcela minimální. Je možno připomenout jen to, že v průběhu posledního čtvrtletí vydala Dohoda mimořádně vysoké částky, přes 100 miliónů marek, na propagační účely, mezi nimiž zaujímá nejvýznamnější místo právě filmová propagace.

Uskutečnění předložených akcí považuji za naléhavou válečnou nutnost a žádám o bezodkladné provedení Obrazovým a filmovým úřadem. Byl bych vděčen, kdybych mohl být zpraven vhodnou formou o provedených opatřeních. Připojuji, že se jedná o propagační výdaje.

podepsán **Ludendorff**

Přeložil Ivan Žáček

Edice a materiály

Sedm filmových tezí

Joseph Goebbels

I. Film má své vlastní zákonitosti.

Film má jako každé jiné umění své vlastní zákonitosti. Pouze v poslušnosti těchto jemu vlastních zákonitostí si může zachovat svou vlastní tvář. Tyto zákonitosti nevyrůstají z divadla. Svrchovanost divadla nad filmem musí být zlomena. Divadlo mluví svojí řečí a film mluví svojí řečí. Co je v pološeru kulis ještě snesitelné, je pod ostrým světlem elektrických lamp plně demaskováno. Divadlo se bude pokoušet ze všech sil, na základě svého staletého trvání, uchovat si svou převahu nad filmem. Pro film je ovšem životní uměleckou otázkou zlomit ji a postavit se tak na vlastní nohy.

II. Očištění filmu od vulgární plochosti.

Film se musí osvobodit od vulgární plochosti pouhé zábavy pro masy, nesmí ale přitom ztratit silnou vnitřní vazbu k lidu. Chuť publika není žádná nepominutelná skutečnost, kterou je nutné přejímat jako danou. *Je vzdělavatelná jak v dobrém tak ve špatném smyslu.* Na vůli provádět výchovu také prakticky a, pokud je to nutné, s materiálními oběťmi, závisí umělecká tvář filmu.

III. Ale také pryč od estetismu.

To nemá znamenat, že by úloha filmu spočívala v nějakém plytkém estetismu. Naopak: právě na základě své neobyčejně obsáhlé účinnosti musí být, více než všechny ostatní druhy umění, *lidovým uměním* v nejlepší smyslu tohoto slova. Lidové umění by mělo ale umělecky vyjádřit radosti a starosti, které lidem hýbou. Film tak nesmí uhnout před těžkostmi všedního dne a ztratit se v nějaké zemi snů, která leží jen v hlavách skutečnosti odcizených režisérů a scénaristů, ale jinak nikde na světě.

IV. Vlády musí přinášet filmu materiální oběti.

Neexistuje umění, které by se živilo samo; materiální oběti, které jsou filmu přineseny, se zaplatí opět v ideální sféře. Pro každou vládu je samozřejmostí financování velkých státních budov, ve kterých je v kameni zvěčněna architektonická tvůrčí vůle, je samozřejmé subvencování scén, na kterých jsou uváděna tragická i komická strádání této doby, je samozřejmé zakládání galerií, ve kterých nalézá svůj domov malířství, kulturní majetek lidu. Pro vlády musí být stejně tak samozřejmé zajistit filmu uměleckou existenci materiálními oběťmi, pokud nechtějí rezignovat na to, aby film ocenily a zařadily mezi umění. Pak je ale stížnost na kýč a zdívočení filmové umělecké tvorby jen pokrytečkým zakrýváním vlastního opominutí.

1) Joseph Goebbels, *Die sieben Film-Thesen*. In: *Film und Gesellschaft im Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hrsg. Wilfried von Bredow – Rolf Zurek. Hoffman und Campe, Hamburg 1975, s. 178.

V. Film musí zůstat aktuální.

Film musí jako každé jiné umění zůstat aktuální, aby mohl aktuálně působit. Může své předlohy přejímat od jiných zemí nebo vzdálených historických epoch, ale jeho problémy musí zůstat blízké duchu doby, aby mohly ducha doby vyjadřovat. V tomto smyslu nese také film, jako každé jiné umění, tak paradoxně a protismyslně to může znít, tendenci doby, ke které se obrací a pro kterou tvůrčím způsobem pracuje.

VI. Kulturní mosty mezi národy.

Film, vzniklý z těchto daností, nebude národy hrdé na svá specifika, a tato specifika mu také dávají tvář, oddělovat, ale spojovat. Je kulturním mostem mezi národy, podporuje dorozumívání mezi nimi, protože jim pomáhá učit se vzájemnému porozumění.

VII. Pravdivý a přirozený film si získá svět.

Film má úkol působit poctivostí a samozřejmostí svého vlastního bytí. Pouhý patos je mu stejně tak cizí jako kýčovitý zázrak světa kulis, který mu sice byl dán do života jeho macechou divadlem, který ale představuje jen těžké a jemu nenáležité cestovní zavazadlo. Poctivý a přirozený film, který dává naší době živoucí a plastický tvar, se může stát jedním z nejcennějších prostředků k výstavbě lepšího, čistšího a realističtějšího světa uměleckých možností.

Bude-li film pamětliv těchto zásad, získá si svět jako nová umělecká manifestace.

Německo má poctivý záměr, položit mosty, které spojují národy; za námi všemi ale čeká velký život na umělecké ztvárnění. Není jiné volby, musíme se jej zmocnit, abychom se mohli stát jeho součástí.

Přistupujeme k tomu s pevným rozhodnutím: být přirozený, jako je život přirozený! Zůstávat pravdivý, a pravdivě působit! Ztvárňovat, co naplňuje a hýbe lidskými srdci, a tak otrást lidskými srdci a odhalením věčného je odvést do lepších světů.

(1935)

Přeložil Petr Štěpánek

Edice a materiály

Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory

Joseph Goebbels

Dámy a pánové !

Dovolte mi před popsáním současné situace německého filmu několik vývodů, které se vztahují na umění obecně. Pokud filmový průmysl zastává zásadu, že při řešení našich problémů ve filmu by bylo třeba nejprve jednat a pak filosofovat, tak s ním souhlasím. Ale několik let jednání je již za námi. Natočili jsme filmy a v těchto filmech jsme se pokusili oprávnit nově postavené zásady národně socialistického státu. Jak dalece se to podařilo bych chtěl vyjádřit v mých zkoumáních, které jsem podnikl nikoliv jako pozorovatel umění, ale jako umělecký kritik.

Neměli bychom v budoucnosti právo mluvit o německém filmu, kdybychom neuplatňovali na zákony filmového umění vždy platné obecné zásady umění. Protože tyto zákony jsou věčné. Mění se sice ve svých nuancích pokaždé podle struktury daného umění, jejich zásady ale zůstávají stejné a platí nejen pro malířství a architekturu, pro básnictví nebo dramatické umění, ale ve stejné míře i pro filmové umění; je tím nezbytnější, je na tomto poli probíjet, neboť se u filmové produkce jedná o nejmladší umění a nabízí se tak možnost stanovit zásady, které jsou nezbytné, aby ukázaly filmovým tvůrcům nyní již daný a nabídnutý směr.

Obecné vývody o umění by měly být pak užity na to, co nazýváme film, filmový průmysl a filmové umění.

Umění není nic jiného než tvůrce pocitu. Vychází z pocitu a nikoliv z porozumění, umělec není nic jiného než ten, který dává tomuto pocitu smysl. Odlišuje se od normálních lidí ne tím, že má pocit, ale že má sílu formovat pocity. Nalezne odpověď v srdcích lidí pokud má zázračnou schopnost formovat právě pocity, které se v srdcích lidstva staly živoucími. Umění není samotný život, nýbrž druh vyššího života, zde se obrací na cit a chce lidi v jejich citu spojit a obšťastňovat, což nemá nic společného se zásadou rentability. Rentabilita smí u umění přicházet do úvahy až ve druhé linii, v první linii musí stát čistě umělecký moment. Proto také nesmí být žádáno, aby se jeho materiální vklad bezprostředně a hned zhodnocoval. Myslete na to, že velcí papežové, kteří vybudovali Řím, nesledovali cíl zřídit účelovou budovu, nezamýšleli se tehdy ani v nejmenším, zda se také bude jimi vybudovaný Řím dlouhodobě rentovat, ale měli odvahu otázku rentability nechat stranou. Přece proto na tom, nikoliv hned, ale postupně v průběhu doby, vydělali. Neboť umění se nevyplácí materiálně, ale především ideálně. Nakonec nachází v ideálním i svůj materiální zisk.

Vysoký stupeň idealismu vyžaduje nejen rozeznávat nejvlastnější bytí umění, ale také je důsledně brát v úvahu. Díváme-li se zpět přes staletí a chceme-li čistě materiálně počítat, jakou cenu nyní získal Řím vystavěný papeži, dojdeme k překvapujícímu zjištění, že proto, že při tomto budování byl sledován ideální účel, bylo dosaženo také materiálních cílů. Při vytváření uměleckých děl takových hodnot je třeba mít odvahu uvažovat a jednat přes desetiletí a staletí.

Potud je umění záležitostí, která se také dotýká státu.

Ne, že by se stát musel zabývat jeho bezprostřední produkcí, je to pro něj daleko více otázka

1) Joseph Goebbels: *Rede auf der I. Jahrestagung der Reichsfilmkammer. In: Film und Gesellschaft im Deutschland. Dokumente und Materialien.* Hrsg. Wilfried von Bredow – Rolf Zurek. Hoffman und Campe, Hamburg 1975, s. 181 – 198.

prestiže. Pro kulturní stát je samozřejmé podávat umění ruku péče a podpory. Vždy bylo ve všech státních režimech mravem pěstovat umění a platilo vždy za známku duchovního a duševního zehudnutí historické epochy, když přivedla na denní světlo pouze historické, ale žádné umělecké formy.

Kdysi bývali papežové a králové mecenáši velkých umělců. Poté, co papežové a králové ztratili v tomto ohledu své politické postavení, musí být úkolem států a vlád také na tomto poli zastoupit jejich místo. Není to proto žádné přikázání k dobročinnosti nebo k dávání almužny, když stát musí sebrat odvahu upravovat umění cestu pravidelnými subvencemi. Bylo vždy mravem nezanechávat umělce sobě samotným, ale naopak stát čistě hmotným způsobem zasahoval do produkce uměleckého života, čímž zajišťoval umělcům a uměním hmotné živobytí a umožňoval dosažení jejich ideálních cílů.

To je také vlastní základ toho, proč se národně socialistický stát začal od prvního dne své existence starat s vřelým srdcem o umění. Přitom jsme se vždy vyhýbali bezprostředním zásahům do výrobního procesu, protože jsme byli toho přesvědčení, že umění je ve vlastním slova smyslu věcí umělců a jí musí zůstat. Náš úkol spočíval pouze v tom, odstranit z cesty všechny překážky a zábrany, které stojí v cestě organickému a normálnímu rozvoji uměleckého života.

Umění musí žít podle vlastních zákonů. Má také svou vlastní dynamiku a naplní se podle zákona, dle kterého vzniklo. Proto jsem také záměrně zřídka podával před veřejností zprávu o uměleckém životě v Německu, neboť jsem toho názoru, že je věcí umělců, aby to sami svou vlastní prací dokázali. Omezují se na to, že vstupují do diskuse o uměleckých věcech, která se zabývá problémy, jež se staly neaktuálními, nebo když je naopak zanechán stranou nějaký problém, který představuje skutečnou živoucí součást umění v Německu.

Už více než rok jsem nehovořil před veřejností o otázkách filmu. Ne snad proto, že bych se těmito věcmi už nezabýval. Naopak, snažil jsem se na nespočetných konferencích a diskusích těmito problémům a jejich vlastním zákonitostem přiblížit. Nyní ale přišel čas, kdy by se zase jednou mělo před nejširší veřejností zaujmout stanovisko k těmto problémům, a to nejen před těmi, kteří se toho bezprostředně účastní, ale v nejpravdivějším smyslu slova před ušima a očima národa. Zásadní proměnou, kterou Německo od roku 1933 prošlo, spatřuji v tom, že už není nic ve veřejném životě našeho lidu, co by bezprostředně také lid nezajímalo.

Museli jsme až do roku 1933 zažívat, že se umění začalo stále více izolovat od lidu, ze kterého vlastně muselo žít. To byl vlastní důvod, proč byly prázdné sály kin a divadel. Umění se stalo světu cizím a vzdáleným. Od roku 1933 se toto změnilo. Lidé kteří od 30.ledna 1933 naplňovali schůzovní místnosti a aktivně se účastnili na řešení velkých problémů vnitřní a zahraniční politiky, proudili nyní ze schůzovních místností do divadelních a promítacích sálů. Začal v největším rozsahu růst zájem na zrcadlení politických problémů v žurnalistické a literární oblasti, v oblasti dramatického a filmového umění. Ve stejném okamžiku bylo nezbytné vytyčit cíl a dát nový směr. Nenechal jsem v této době jediný prostředek stranou, abych tohoto cíle, pokud to bylo vůbec v lidských silách, dosáhl a tento směr, pokud se vůbec jevil přípustným, zachoval.

Po čtyřech letech národně socialistické výstavby, kterou máme za sebou také na poli filmového umění, je na čase bilancovat, a sice, chce se mi téměř říci, s jistou bezohledností. Jsem ve šťastné pozici, že nejsem nějak vázán na žádnou stranu či skupinu, které se v oblasti filmu vzájemně potírají a snaží se o vzájemnou nadvládu. Nejsem žádný režisér, žádný producent, žádný výrobce filmů, nýbrž jsem ve vztahu k filmu sice zapáleným, ale přece pořád neutrálním pozorovatelem. Mohu dále jako svoji výhodu uvést, že jsem viděl většinu zahraničních i našich filmů, takže jsem schopný z jisté zásoby vědomostí a zkušeností v těchto věcech vždy pozorného úsudku. Mohlo by mi snad být upřeno, že nerozumím něčemu v umění, ale nikdo mi nemůže přímo upřít, že bych nerozuměl něčemu v lidu. A protože je to právě lid, který se nachází v bezprostředním vztahu k těmto záležitostem umění, a protože právě lidu se dotýká, o čem také v umělecké oblasti mezi sebou vyjednáváme, dovolte mi, abych se ve svých názorech a kritických úvahách pozdvihl, jak už jsem řekl, nad nivelizující postoj člověka, který o umění pouze

uvažuje, a tam také upřímně a svobodně pojednal o věcech, ačkoliv byly s náležitým důrazem projednány ve všech oborových a věcných okruzích; jsem tedy toho názoru, že dobré slovo na správném místě může kolikrát vykonat zázraky.

Když tak zastávám stanovisko, že hlavním úkolem umění nesmí být honba za rentabilitou, je samozřejmé, že obchodník mi právem může položit otázku, odkud se pak film může rentovat; nikdo se nesmí na obchodníka zlobit, že posuzuje film jako obchodník, a když jako vlastník velkého balíku akcií nějaké filmové firmy právem žádá, aby si tento balík akcií, když už nevynáší velké procento zisku, přece jen uchoval rovnováhu, to znamená, aby pro umění, které pro něj představuje pouze obchod, neztrácel rok co rok velké sumy.

Také se vůbec nejedná o otázku, zda by film vynášel peníze, ale v podstatě se jedná o to, *jak* má peníze vynést; pak jsme s obchodníkem zajedno v tom, že film se musí rentovat. Otázka je jen, jak nejúčelněji je možné dojít k rentabilitě (filmu). V tomto ohledu jdou zajisté názory pevně a téměř nesmiřitelně spolu.

Zastával jsem názor, že úkolem umění musí být zmocnit se života, že umění do jisté míry ukazuje přehnaný život a že úkolem umělce musí být chopit se tohoto života v koncentrované formě a formulovat jej. Splnit tento vysoký úkol nemůže být věcí obchodních kapitalistů, filmový kapitalista by pak nebyl filmovým podnikatelem, ale pravděpodobně filmovým tvůrcem. Filmový podnikatel vidí film samozřejmě jako obchodník. Umělec se samozřejmě snaží nesloužit obchodu, ale zmocňovat se života, život podle jemu dané geniální formy tvořit, koncentrovat, zhušťovat a představovat. Tady vzniká disonance a tato disonance musí být nějak řešena, pokud chceme vůbec postoupit dále v oblasti německé tvorby filmů. Všechny ostatní diskuse vlastní problém míjejí. Mluví o věcech, které se v oblasti, na niž se omezily, vůbec nemohou řešit. Tady leží počátek rozkladu, tady leží kořen nemoci, která jako neviditelný jed pohlcuje německý film a hrozí do něj zasít sémě rezignace.

Když jsem vysvětloval, že úkolem umění je držet se života, je samozřejmé, že umělec tvoří život podle sebe, že se nemůže jednat o pouhou fotografii života, ale že život v uměleckém díle představuje do jisté míry odraz života v geniální hlavě. Proto také stojí umělec vůči životu se svrchovanou volností jako laik. Umělec má právo přeformovat život podle svých zásad, názorů a tendencí. A v tom se projevuje jeho pravá uměleckost, že se svým nejnebojácnějším a nejodvážnějším, nepřetržitým a improvizovaným přetvářením života zůstává životu vždy blízko.

To platí také pro historickou látku. Není možné chtít od toho, kdo zobrazuje historii, aby kráčel dějinami jako historik. Historik má za úkol dějiny ukazovat, takové jaké jsou, podle pramenného materiálu, který má k dispozici. Umělec není výlučně odkázán na pramenný materiál. Rád bych řekl, že má právo vniknout intuitivně do dějinných událostí a na základě intuitivního názoru je tvořit. Vždy se ukazovalo, že velký umělec viděl a ukazoval dějinné události ve vyšším smyslu a pravdivěji než historikové. Když například Schillerovo vylíčení třicetileté války ve Valdštejnovi diametrálně protiřečilo tehdejšímu chápání a výzkumu, ukázalo pozdější historické bádání, že nikoliv tehdy historikové, ale básnický génius Schillerův měl pravdu. Nemohu proto chtít od umělce, aby líčil dějinné události v jejich průběhu jako historik. Nemohu od básníka žádat, aby nechával odvíjet dějinné události ve stejném pořadí a se stejnými časovými odstupy, jak to musí činit historik. Umělec má naproti tomu právo, události kvůli uměleckému účinku buď od sebe vzdalovat nebo k sobě přiřazovat. Má kvůli uměleckému účinku to právo, dějinné charaktery zhoršovat, zlepšovat, jedním slovem: zbásňovat. Odtud pochází také to slovo „básník“. Neznačená ve vlastním smyslu nic jiného, než kvůli uměleckému účinku zhušťovat události a osoby, než jak jsou podle své přirozenosti. To není žádná událost vnitřní nepravdivosti, ale událost vyšší pravdy, kterou hledíme nazývat v odborné řeči básnickou pravdou. Ona nepřichází činit historické osobě a historické události násilí, ale spíše historický průběh událostí a zásahy osob přetvářet do událostí uměleckého dojmu a uměleckého účinku. To je pravda ve vyšším smyslu!

S tím osvětlujeme také pokroky na poli básnictví, architektury, dramatického a filmového umě-

ní, vůči nimž si ponecháváme, když jsme nerozpoznali tyto zásadní zákony, jistou rezervu. Již jsem konstatoval, že umělec má právo svět a život předstatovat tak, jak se odehrává v jeho hlavě. A pokud námahou tak dosáhne na svoji dobu přesahujícího výsledku, tzn. netvoří hodnotu pro čas, nýbrž pro věčnost, pak bylo toto právo suverénní. Není-li tomu tak, bylo toto právo troufalosti a troufalost tohoto práva bude pak, také časem, opatřena nejhorším odsudkem, kterou čas může vůbec vyslovit, totiž zapomněním.

Vyslovuji tímto zásadovým vymezením uměleckého pojmu zároveň i rozsudek smrti nad naturalistickým uměním, rozbujelým v Německu před válkou. Mělo sice v jednom momentě pravdu, a to, že umění má za úkol zobrazovat život; nemělo ale pravdu v druhém momentě, podle kterého by umění zobrazovalo život v jeho původní formě. Naopak, umění má povinnost a úkol život přetvářet, překračovat, zhušťovat, zbasňovat a pak představovat. To je forma umělecké rozvahy, jaká si nejen v Německu, nýbrž chválabohu v celém světě pozvolna začíná razit cestu.

Přistupuji tím bezprostředně k použití těchto zásad na filmové umění. Už jsem rovněž konstatoval, že umělecky snaživí kapitáni hospodářství přihlížejí s jistou nelibostí pokusu použít tyto zásadní poznatky uměleckého tvůrčího procesu nyní také na samotné filmové umění. Mají temný a tupý dojem, že při takovém kladení problému by mohli nějakým způsobem přijít zkrátka. Vystupují proti těmto pokusům s heslem, že celá teorie je šedá. Nyní to může být v jistém vztahu i pravda. Ale nemůže být na druhé straně zpochybňováno, že v určitých vývojových fázích historického nebo duchovního nebo duševního procesu je dobrá teorie někdy praktickou věcí pro svět, ve kterém mohou být ze založené teorie vyčteny zákony, podle kterých se má umění řídit a proti kterým se umění proviňovalo. Nemůže být například znalcem literatury zpochybňováno, že Lessingovy „Hamburské dramaturgie“, které založily čistou teorii divadla, a přesto se staly základním a naprosto nevybájeným podnětem pro další vývoj nejen německého, nýbrž i světového divadla. Nadřazenou pozici našeho německého divadla na poli dramatického umění v celém světě je vlastně nutné vést zpět k těmto myšlenkovým pochodům velkého hamburského myslitele, který ve slabém období dramatickopolitického vývoje v Německu podstoupil tu námahu, že v minulém hracím plánu vyčetl v jednotlivostech zákony, jež na jedné straně musely položit základy budoucí dramatické tvorby a na druhé straně postavily na pranýř hříchy současných hracích plánů a jejich tehdejšími přátelům známé odstrašující důsledky. Film dnes stojí přibližně tam, kde stálo německé divadlo, když psal Lessing své „Hamburské dramaturgie“.

Dnes nikdo nebude chtít pochybovat, že tyto teorie byly tehdy pro německé divadlo velmi praktickou věcí a že bez těchto teorií je praktické, opravdové německé divadlo, které stojí životu příkladem, už jednoduše nemyslitelné. Nemá tím být řečeno, že před tím nebylo divadla, že tehdy nebylo básníků a že tehdy nebylo na poli dramatickopolitické tvorby jednotlivých géníů, kteří silou svého geniálního vhledu do věcí, na základě jejich instinktu a nadání jednali tak, jak to Lessing nahlédl později teoreticky. Ale „Hamburské dramaturgie“ nejsou pro génia, nýbrž pro průměrná nadání, která bohužel vždy vytvářejí, a vytvářet vskutku musí, největší část umělecké tvorby. Zásady, které jsou vytvářeny pro filmovou uměleckou tvorbu, také nemají být zamýšleny pro jedinečného génia, který silou vyššího nadání jedná tak, jak je správné, a který má také v případě potřeby suverénní právo postavit se ve vyšším nahlédnutí proti základním pravidlům. Tyto zásady mají platit pro každodenní tvorbu.

Když Lessing stanovil princip jednoty místa, jednání a osob, znamenalo to příkré vyhlášení války v jeho době existujícímu německému a světovému divadlu. Do té doby bylo mravem, že básníci nadhodili konflikt, a když ve třetím, čtvrtém nebo pátém jednání nenalezali žádné východisko, nechali nastoupit nějakou, do té doby neznámou postavu, která konflikt vyřešila. To už nebylo od Lessinga možné. Lessing pevným fixováním jistých zásad učinil přítrž této umělecké pokleslosti a dnes nejenže je drama, které se prohřešuje proti těmto zásadám špatné, ale ví se také, proč je špatné, a je to také možné dotčenému, který chybu dělá, vytknout. Jsem nyní toho přesvědčení, že velmi důkladné a hluboce vážné přemýšlení o principech filmového umění nám postupně také zprostředkuje tato rozhodující poznání, která jsou nutná, abychom přiznali

filmové tvorbě stabilní vývojovou cestu. Dnes stojíme před udivující skutečností, že tu a tam velký tvůrce stvoří ze svého vnitřního pohledu dobrý, vynikající nebo úplně geniální film, a že pak je toto osamělé, jednotlivé dílo náhle vystřídáno řadou těch nejprůměrnějších filmů.

Já vím, jak už bylo řečeno, že jistým filmovým kruhům je zbytečné o tom mluvit. Nerozumějí tomu, a ani tomu nechtějí rozumět. Domnívají se, že se to vše musí ponechat samotnému vývoji. Věří, že to vše přichází samo od sebe, že to musí růst. Jistě, že to musí růst. Nejsem toho mínění, že se nějakému ovoci pomůže rychleji ke zralosti, když se na něm dlouho pracuje. Neznamená to ale, že se má ovoce nechat růst divoce, nýbrž že se o něj musí pečovat. Proto není třeba zasahovat do procesu růstu, ale odstraňovat všechny škodlivé jevy, které by mohly tomuto procesu bránit a vlastnímu procesu růstu tak pomáhat k vývoji. Nesmíme se omezovat na rozpoznávání, že nějaký film je špatný. Musíme také postupně rozpoznávat proč je špatný, a kde leží vlastní příčina jeho nezdaru. V tomto vztahu by se mohli učit moji protivníci v polemice. Přidávám k tomu, že tu a tam mohou i dobře trefit, ale stejně tak je jisté, že vedle toho také tu a tam hrozně chybí. To znamená, že by jim také velice posloužilo pevně stanovit a uznat jisté zákonitosti tohoto procesu, podle kterých by se mohli ve své velké bezvýchodnosti nějak řídit. Když je tu a tam na filmovém poli dosaženo nějakého úspěchu, je tomu však většinou tak, že se tento úspěch právě těm, kteří si jím plní své peněženky přihodil zcela neočekávaně. Vůbec na tento úspěch nevěřili, museli být proto k tomuto úspěchu přemluveni, když ne přímo donuceni. Naproti tomu ty projekty, od kterých si slibovali celé hory kasovních zpráv, utrpěly děsivý neúspěch. Jak bylo řečeno, měli by mi být vlastně vděční, když dnes zasahují do diskuse, která v Německu probíhá, se záměrem dopomoci k jistým zásadovým poznatkům.

Jeden z těchto zásadových poznatků je, že v oblasti filmu nemohou existovat žádné jiné organizační zákony než ve všech ostatních, ve kterých lidé dobývají úspěchy. Když ve všech ostatních oblastech, a sice dnes již vůbec ne v záporné formě, musí být pevně stanoveno, že nikoliv většina lidí, nýbrž jednotlivec dosahuje úspěchu, nemůže tomu být jinak v oblasti filmu. Jinými slovy to znamená: když v oblasti politiky, hospodářství, kultury, básnictví, všeobecného vedení státu a lidu je rozhodující jednotlivec a s tímto rozhodnutím rozhoduje o grémiích většina, pak nemůže v oblasti filmu většina dozorčí rady rozhodovat o úspěchu. To tedy znamená: zúrodňování uměleckých elementů filmu má vycházet od osobností, a protože mluvíme o filmovém *umění*, tyto osobnosti musí být umělci a nikoliv obchodníci. To nemá znamenat, že obchodníci jsou zcela vyloučeni, ale mají hrát, jako ve všech ostatních oblastech veřejného života, poradní, někdy zpomalující, jinak ale služebnou roli. V jiném případě nemáme právo mluvit o filmovém *umění*. Je zcela samořejmé, že umělec směřuje film podle svých vloh směrem k umění. A zde můžeme potvrdit pozoruhodný jev, že kasovní zprávy nikdy neuspokojují do nich vkládané naděje, pokud se předtím uvěřilo, že zaujatými kompromisy je možné těmto kasovním zprávám sloužit. Neboť kompromis je smrt každého velkého výkonu. Kompromis přináší uměleckému životu všechnu strnulost a prázdnotu, kterou dnes s určitým podivem nalézáme u většiny filmů nejen v Německu, ale na celém světě.

Tím se nyní dostávám k tomu, abych promluvil zvláště o problému filmu a hospodářství. Jak víte, říká se o filmovém průmyslu, což tvrdí zlé jazyky, že nejméně 110% filmů má úplně obchodní charakter. Tak daleko jít nechci, ale přece jsem toho názoru, že čistě obchodní tendence utlačovaly a překrývaly umělecký aspekt filmařství tak nebezpečným způsobem, že je možné svrchovaně oprávněně mluvit o filmovém průmyslu jako o filmovém umění. Ponechal bych filmovým podnikatelům právo vstupovat do filmové tvorby na své útraty. To mu nikdy nelze odmítnout, protože pak se neprezentuje jako filmový mecenáš, ale jako obchodník. Pokud by chtěl hrát mecenáše, pak by bylo nutné jej demaskovat. Je obchodník a také obchodníkem chce být. Nepromlouvám mu proto do svědomí, protože je obchodník, ale protože je špatný obchodník. Jsem proto pevného a svatého přesvědčení, že při důsledném sledování mých zásad daleko jistěji dospěje k obchodnímu úspěchu, než je tomu dnes. Jeho balík akcií by se rentoval lépe než dnes. On chce nyní nejen vydělávat peníze, ale jako obchodník chce rozhodovat o tom, jak může

v umění – tedy ne v obchodě, ale na jemu z podstaty cizím poli – vydělávat peníze. Zachoval by se velmi chytře, pokud by si posloužil umělcem jako přítelem a rádcem. Pak není třeba žádného důkazu, že se jako obchodník cítí na tomto poli nejistě. Má hloupý dojem, že mu k posouzení těchto otázek chybí nezbytný aparát. Vidí také rozkol mezi obchodem a uměním. Nemůže také dlouhodobě popírat, že tento rozkol vede k postupnému ochuzení celé filmové tvorby. Neodvažuje se proto také k žádným výpadům, protože ty jsou riskantní a nejisté. Jde ale raději nastoupnou cestou, která nenabízí už žádná nebezpečí. Když vidí, že kdosi měl s čímsi úspěch, je toho přesvědčení, že stačí tento úspěch více nebo méně upraveným způsobem napodobit.

Je ale jen velmi málo výrobců filmů, kteří jsou zároveň znalci umění. Většina připouští, že jsou ekonomové, ostatně z toho nedělají žádnou tajnost, že se na poli umělecké tvorby necítí dobře. A jak to tak u slabších jedinců bývá: když sám neví, co je správné, utíká se k jistotě většiny. Když pak jsou vedle sebe dva, tři nebo deset, vytváří to v součtu řetěz. Vynoří-li se tu a tam u nemohoucích nějaká dobrá idea, je samozřejmě od většiny rozcupována, zbývá vždy jen náhražka. To je důvod, proč chce německý film dělat jen jistojisté věci. Jistojistým rozumí to, s čím už někdo měl nějaký úspěch. Většina samozřejmě není schopna určit, proč ten druhý s tím udělal obchod. Věří, že potřebují jen napodobit milieu a konflikt nebo nalákat k angažmá úspěšného herce, a úspěch je zaručen. Přitom filmový podnikatel není vůbec schopen přijít na stopu pravé příčiny dotčeného filmového úspěchu. A nesmí se divit, když mu vytoužený úspěch zůstává zapovězený. To znamená: ty jistojisté věci ve skutečnosti neexistují. Existuje ale nebezpečí, že se tímto postupem stane každá umělecká myšlenka kýčem. Umělec není vůbec žádán o radu. Je jen prováděcím orgánem. Tváří v tvář umělci se filmový podnikatel snaží přehlušit své vnitřní špatné svědomí tím, že nasadí umělcům vysokou gáži. To ale není to, oč tu jde. Při všech mých diskusích s filmem zaujatými umělci se mi potvrdilo, že jim jde méně o výšku gáže a spíše o dobrou látku. U nich se jedná o to zvládnout dobrou látku a film skutečně přivést na vyšší úroveň.

Tento ekonomický postup má přirozeně pro film neodčinitelné důsledky. Musí mu být zatěžko přijmout čistě umělecký charakter a čistě umělecky založení lidé budou proto jen neradi připraveni ke spolupráci na filmu. Zde leží také řešení hádanky, proč nebylo dosud pro film získáno množství našich velkých tvůrců a hudebníků. Věří totiž, že pokud by se protivili těmto kompromisům, poškozovalo by to jejich uměleckou reputaci.

Budou ode mě žádat, abych jim nejen vypočetl jejich nedostatky, ale také navrhl tyto nedostatky odstranit. Jsem toho názoru, že umělci patří do grémií dozorčích rad velkých filmových firem, která rozhodují o uměleckých otázkách. Tyto myšlenky jsem ve svém konfliktu s filmovým průmyslem vysvětloval. Říká se: to umělec nemůže, umělec je příliš výlučný individualista, aby se mohl zaměstnávat obecnou filmovou produkcí, vyhledává látku, která odpovídá jeho individualitě. Nyní jsem toho názoru, že každý velký člověk je individualista a že podstatou génia je většinou velmi silně vypjatý, osaměle putující individualismus. Ti, co mohou, by museli být vyloučeni z každé praktické práce a jen lidé, kteří nikterak neukazují individualistické rysy mohou být pro práci potřební. Osobně rovněž věřím, že disponuji jistou inteligencí. Proto nemám v žádném případě tu ctižádost, zvládat všechny otázky do podrobností. Jedná se ale o to, že zásady filmového umění nejen vysvětlujeme, ale že jsou také prosazovány; to ale mohou jen lidé, kteří jsou vnitřně filmovým uměním získáni. Ostatně jsem toho názoru: také zde roste člověk se svými vyššími cíli. Máme stejné zkušenosti z berlínského divadla. Když jsem začal s obsazováním míst intendantů berlínských a provinčních divadel, bylo mi oponováno: to umělci neumějí, jsou příliš individualističtí, umějí hrát, ale ne vést divadlo. Úspěch nasvědčoval opaku. Úspěch dokázal, že zde vždy, při důmyslném výběru osob, rostl člověk se svými cíli, že umělec se velmi rychle zapracoval do nové a nezvyklé práce a že byl mnohem lepší než správní úředník a čistý obchodník.

Film má samozřejmě právo se ptát: kde zůstává můj obchod, jak se dostanu ke svým procentům, jak se budou moje papíry rentovat? Pruský předseda vlády Göring při jubilejním svátku berlín-

ského Státního divadla zdůraznil velmi správnou větu: „Naše divadlo neběhalo za penězi, proto peníze přišly za námi.“ Rád bych tuto větu použil také na německé filmové umění. Německé filmové umění nadbíhá penězům a proto peníze zůstávají upejpavé jako kráska, která se nenechá svést. V okamžiku, kdy se filmové umění po odstavení čistě finančních zájmů rozhodne sloužit čistě uměleckým zájmům, budou mu peníze nadbíhat.

Samozřejmě se zde opět musí položit otázka: kdo ponese riziko za přechodné období? To pone-su já! Když budu přesvědčen, že tento pokus je pojímán vážně a skutečně existuje vážný záměr odstavit dnešní hospodářský provoz filmu a horlivě se věnovat jeho uměleckým požadavkům, jsem připraven převzít riziko pro toto přechodné období. Doufám, že německý film bude v dohledné době sloužit ideálním účelům a že se mu konečně bude moci vzít jeho průmyslový charakter.

Přicházím tím ke čtvrtému problému, který musí být v této souvislosti veřejně vysloven. Je to vztah mezi uměním a politikou. Musím připomenout, dámy a pánové, že v mé řeči v březnu 1933 v Kaiserhofu jsem tento problém už jednou v obecnosti naznačil a že jsem mezitím nelito-val námahy se znovu a znovu tímto problémem zabývat. Ve svých vstupních vývodech jsem učinil pokus uvést v souvislostech umění a historické události. A národní socialismus je historická událost. V těchto prvních vývodech jsem potvrdil právo umělce historické události suverénně přetvářet. S tím je dána nezbytnost ponechávat národnímu socialismu zatím ještě určitou rezervu. Protože národní socialismus je tak nový a tak mladý, že k němu nemáme nutný odstup, který umožňuje, aby takové představování dozrálo. Nejprve musíme dospět k takovému historickému odstupu. Například je možné postavit na scénu Napoleona. Už není člověka, který by se s Napoleonem osobně znal. Známe události jeho života a známe ho z knih, i když si také knihy v jednotlivostech odporují. Absolutní a nepřilíš otřesenou stabilitu není nutné v pojetí těchto historických událostí vytvářet. To znamená, že básník zde může docela dobře spojovat a zaměňovat historické události podle svého náhledu bez toho, že by na veřejnosti nalézal odpor. To neplatí pro národní socialismus, protože aktéři národního socialismu jsou stále ještě tu, lidé, kteří jej přinesli, cítili, chtěli a prožili ještě nejsou mrtví. Národní socialismus ještě nezískal konečnou formu, je to ještě probíhající proces. Také to není ještě historický fenomén v tom smyslu, že by byl stabilizován jako stav, ale ve smyslu, že byl fixován jako metoda. K této metodě nemáme ještě historický odstup. Vidíme tuto metodu, jak se uskutečňuje ve všech oblastech veřejného života. Jsme její aktéři nebo pasivní účastníci. Nemůžeme tak mít vůči národnímu socialismu historický odstup, který by nás stavěl do pozice, kdy bychom jej mohli umělecky formovat. To znamená, že historické události národního socialismu ještě nejsou zralé k uvedení na scénu.

Úplně jinak se to má s duchovním obsahem národního socialismu, s jeho tendencí, chováním, smýšlením a jeho charakterem. Když říkám, že národní socialismus není ještě zralý k uvedení jako historický proces v průběhu, nemá to znamenat, že by národním socialismem požadované a prováděné jednání, jím fixovaný charakter neměl a nesměl vstoupit do německého umění. Obecně se pečuje o věci, které jsou nutné k životu, proto se o nich příliš nemluví, protože jsou ve své nezbytnosti samozřejmé. Například se nestaráme o vzduch, který vdechujeme a vydechujeme, ačkoliv nemůžeme žít ani dvě minuty bez vzduchu. Je pro nás samozřejmý a má se za zbytečné o tom mluvit. Je tu, obklopuje nás, je součástí našeho života. Národní socialismus je v oblasti jednání, stejně jako duševního a duchovního charakteru národa asi tolik, co představuje vzduch pro lidské dýchací orgány. Vdechujeme jej a vydechujeme. Žijeme v jeho atmosféře. Vidíme, jak se postupně uskutečňuje ve všech oblastech, ve věcech, okolnostech a v lidech. Umění, které by to chtělo ignorovat by nebylo lidem chápáno. Není oblasti, která by byla z této obecně platné atmosféry vyloučena.

To tedy znamená, že problémy, se kterými národní socialismus vystoupil, zahrnují dnes celý národ. Jsou problémy, o které my, německí lidé mezi sebou zápasíme, ale také problémy, o kterých si jako národ máme co říci s jinými národy. Jejich vliv ovládá a určuje náš každodenní život.

Tyto problémy obsahují určité myšlení a jednání a ztělesňují se v německém lidu. Problémy, které musí být dnes uměním tvarovány leží proto tak říkajíc na ulici. Jen ty, kteří tyto problémy nechtějí vidět, těžko napadne umělecky se uplatňovat v jiných oblastech.

Nepřál bych si asi umění, které svůj národněsocialistický charakter prokazuje pouze přihlédnutím k národněsocialistickým emblémům a symbolům, ale umění, které vyjádří svůj postoj národněsocialistickým charakterem a zahrnutím národněsocialistických problémů. Tyto problémy proniknou citový život Němců a ostatních národů tím účinněji, čím nenápadněji budou pojednávány. Obecně je jedním z charakteristických rysů účinnosti, že se nikdy neprojevuje jako chtěná. V okamžiku, kdy je propaganda uvědomovaná, je neúčinná. V momentě, ve kterém zůstává v pozadí jako propaganda, jako tendence, charakter, postoj a projevuje se jen jednáním, průběhem, událostmi, rozlišováním lidí, stává se v každém ohledu účinná. Ať mi nikdo neříká, že takový postup by byl ke škodě německému umění. Kdybych měl například záměr hodnotit nějaký ruský film, pak bych si za příklad nevzal americkou revue. Když se chci zabývat americkou revue, tak se ohlížím po nějakém takovém filmu. Ruské filmy jsou bolševické, zatímco italské jsou fašistické. Tak je to také ve světě. Když chceme vidět německý film, chceme vidět národněsocialistické filmy. Je to tím zjevnější, čím účinněji se bude film prosazovat. Vůbec nemluvím o beztvarem způsobu a beztendenčním umění. Každé umění má tendenci. Umění má záměr, cíl, směr. Když se říká, že klasikové tvoří výjimku, pak tvrdím, že se jejich tendence již nedá v plném rozsahu rozpoznat, ale určitě existovala. Například nebylo v Německu tendenčnějšího básníka, než byl Schiller. Nikdo nebyl tak odmítán a tak nechápan a pak s tak energickým elánem uveden na jeviště jako Schiller. To by mělo podnítit k přemýšlení.

Nechci tedy mít umění vedle tendence, ale chci tendenci vpravit do velké a vše převyšující formy.

Tím se dostávám k problému látky. Existuje silný dojem, že film není pojednáván jako látka, ale jako vypůjčený objekt. Je samozřejmé, že látka musí být vzata ze života, musí pojednávat o problému, který zasahuje srdce. Setká se s tím větším ohlasem, čím rychleji zareagují srdce širokého publika na problémy naznačené ve filmu. Problémy mohou být samozřejmě vzaty z literatury. Nejde ale o to zneužít velkou literární látku nebo jméno autora tím, že se z obchodních důvodů zkazí. Látka musí být přiměřeně filmu samozřejmě upravena, tzn. musím ji převést z vlastní zákonitosti divadelní hry nebo epické látky do zákonitosti filmu. To účelně neučiní vypůjčovatel, ale umělec. Vypůjčovatel bude vždy nakloněn tomu, nechat při tomto přetváření působit nikoliv umělecké, ale obchodní důvody. Nejedná se ale o žádnou obchodní, nýbrž o uměleckou záležitost. Proto je politováníhodné, když příliš silným zásahem samotným je velká látka postupně ohýbána a zředována. Úsilí filmově a filmově umělecky přetvořit uměleckou látku leží většinou na umělcích, zřídka ale na vlastnících akcí.

S látkou je úzce spojen problém dialogu a scénáře. Scénář v mnoha případech prozrazuje velmi málo o látce, protože průmysl postupně ruinyje účinně se jevící knihu nebo rysy obsažené v jedné epoše. Sotva pak zůstává ještě něco než kutálející se koule nebo nějaký jiný tvar. Dialogy, zamýšlené tvrdě, mužsky, blízké skutečnosti, náhle ztrácejí, stávají se nechutnými a jeví se jako zvětralé fráze. Dělá to dojem, že byly vzaty z jakési světu cizí pohádky a nemají nic společného se životem. Lidé se baví a chovají jako nudné marionety.

Luther jednou řekl: „Abychom mohli působit mezi lidem, měli bychom mu koukat na hubu.“ Naučil se svoji řeč u lidu samotného a použil ve svém, pro německý jazyk stěžejním, překladu bible nejeden výraz, o kterém nebyl přesvědčen, že mu bude lidmi porozuměno. Pojednával o problémech, které byly lidu blízké. Bylo by dobré, kdyby naše dialogy o filmu působily podobně a kdyby vypůjčovatelé upustili od toho stavět z obchodních základů nemožné. Stačí si jen jednou představit, jak je životně nepravdivý tento čistě technický a obchodní postup, který už nemá nic společného se životem, jak se věci tímto způsobem neodvíjejí z uměleckých zásad, ale spočívají na čistě obchodních zájmech. [...]

Dámy a pánové! Věřím, že máme v Německu pro filmovou tvorbu základnu, jakou nemají žádné

jiné země. Máme oproti většině evropských zemí stabilní režim. Nemusíme se dnes, jako tvořící lidé, bát, že rozpadem politických a hospodářských vztahů naše dnes narýsované plány zítra pomínou. Máme pevnou záruku, že můžeme plánovat a projektovat s největší velkorysostí bez toho, že bychom se museli bát ztroskotání těchto plánů skrze zásadní změnu vnitřních poměrů. Navíc máme na špičce tohoto státu vedení, které vychází umění se srdečným porozuměním vstříc. Zatímco téměř ve všech liberálních státech, jako i dřívějším Německu, stojí vlády vůči umění v roli policie nebo hasiče, my máme jistotu, že ze strany samotného vedení lidu má německé umění tu nejaktivnější a nejenergičtější účast.

Věřím, že jsem v minulých čtyřech letech dodržoval to, co jsem před Vámi řekl v projevu v březnu 1933, totiž nedozírat na umělce ani v tom nejmenším. Je tomu tak přes všechny plné moci, kterými jsem disponoval, a sice proto, že jsem věřil, že znám zákonitosti uměleckého procesu tak široce, že jsem musel vědět, jak reglementováním a tlakem nemůže být dosaženo žádného vývoje, nýbrž úpadku. Vícekrát jsem sledoval cíl nasadit ve všech oblastech uměleckého života plánovitě účinné síly a ty pak cílevědomě vést a pečovat o ně, aby kdekoliv a kdykoliv nebyl ztracen žádný takový talent: neboť jsem byl přesvědčen, že takové talenty jsou zřídka, že je musím v zájmu moudré státní politiky udržet zdravé, čerstvé a schopné jednání. Věřím, že jsem v těchto čtyřech letech – do roku 1933 jsem neměl, zčásti z nedostatku času, zčásti z nedostatku vnitřního klidu možnost vstoupit do bezprostředních osobních vztahů k umělcům – neponechal jediný prostředek nevyzkoušený, abych tyto vztahy navázal, a to s cílem umělce postupně zvedat v jejich sociálním a společenském postavení a neutralizovat proti nim zaujímané předsudky.

Stejně jako formuje umění lidi, tak formuje politika národy. V přijatém základu není každé velké umění nic jiného než utváření formy ze suroviny jakési masy a já věřím, že proto neexistuje žádné větší umění než to, které nyní tvoří národ z suroviny zmítající se miliónové masy, které tomuto národu dává tvář, kostru, vnitřní uspořádání a které jej umisťuje už ne jako odmyšlený faktor do mezinárodního koncertu světových mocností. Věřím, že politika tak není žádné specifické řemeslo, ale umění formování národů; tím se stýkají oblasti umělců a politiků. Všichni jsou zaujati šlechetnou ctižádostí dát beztvaré a neforemné surovině formu a tvar. V minulých letech jsem neměl vůči umělcům žádnou jinou ctižádost, než stále znovu pozvedávat unavené a rezignující, dodávat jim nové ideály, nové plány a cíle, zajišťovat jim materiální prostředky, aby těchto plánů a cílů dosáhli.

Jsem pevně přesvědčen, že německý lid je umělecký lid. V 19. století jsme obdarovali svět více hudebníky, než celý svět ve všech staletích dohromady. Jsme umělecký lid nejen s uměleckými tanci, které jsou stavěny z hloubi lidu na špičku umělecké aktivity, ale také v cítění, ve spotřebě, v požívání pravých uměleckých a kulturních statků našeho lidu. Věřím, že když se nám podařilo hrát vedoucí roli ve světě ve všech ostatních oblastech uměleckého života, pak se nám podaří také v této oblasti na sebe strhnout duchovní a citovou hegemonii a hrát klíčovou roli. Já vím, že k tomu potřebuji čas a trpělivost, ale také poslušnost. Nenechávám také nikoho na pochybách o tom, že nemíním projevovat umělcům vřelou a nejupřímnější spoluúčast na uměleckých záležitostech kvůli umělcům samým, ale kvůli lidu. Položili jsme si v roce 1933 za cíl znovu pevně a nerozborně spojit uvolněné a porušené vztahy mezi umělcem a lidem. Já věřím, že jsme tím postupně odstranili a vyléčili nemoc, která napadla nervovou soustavu života umění. Jinak by izolace německého umění a lidu postoupila dále a umělci by se stále zakuklovali v bezkrevném a neživotném stanovisku „l'art pour l'art“, takže by dnes nebylo již žádného lidu, který by chtěl něco vědět o umění, a nebylo by už žádného umění, které by bylo schopno nalézat cestu k lidu.

Už jsem řekl, že mi může být oponováno tím, že svazuji záležitost umění jedním údělem. Vyhýbám se tomu, jak jen je to možné. Nic mi není vzdálenějšího, než nařízeními a zákony stěsnat proces růstu umění. Nemůže mi být ale oponováno, že neznám německý lid, neboť jsem byl často s tímto lidem ve styku a že se nám podařilo tomuto lidu otevřít nový svět. My všichni jsme se

svým způsobem spolupřičinili o rozmetání předsudků v politické oblasti, o kterých každý říkal, že odstraněny být nemohou. Jsme nyní v situaci, kdy také v oblasti, jež nás tu zajímá, můžeme rozbourat svět předsudků. To znamená bolesti a nějaká ta zranění. Mnoho lidí se musí přihlásit k novým pohledům, mnoho lidí musí uhnout ze své nastoupené cesty, musí se poohlédnout po nových cílech, po nových metodách. Ale jsem pevně přesvědčen, že když budeme vážně chtít usilovat o tyto cíle a přijmout tyto nové metody, tak že se skutečně staneme pro celý svět příkladnými pionýry skutečně pravého umění. V Lessingovi nám byl dán velký génius divadla, který povznesl německé dramatické umění až na příklad pro celý svět. Jsem nejpevněji přesvědčen, že někde a někdy povstane v Německu muž, který propůjčí také filmu svůj železný a nezměnitelný zákon, a že tyto zákony budou opět znamenat příklad pro staletý vývoj na celém světě.

Já vím, nemáme tak velké šance jako mnohé jiné národy. Chybí nám peníze, které má Amerika se svou lidnatostí a kapitálem. Chybí nám také kalifornské slunce. Musíme si pomoci s málem, ale v takových kritických situacích se vždy prokazuje velká schopnost německého lidu dělat z nouze ctnost. Snad budeme tím neúprosněji donuceni k tomu pojednávat s naší svébytností, s vlastní zákonitostí německého filmu. Pokud bychom nazývali mohutné prostředky, zářící slunce a ohromné kapitálové možnosti jako naše vlastní, možná bychom pak nebyli tak nakloněni tomu tyto problémy jako praví němečtí mudrlanti promýšlet, prozkoumávat a zkoumat. Možná je to ta ctnost, která nás pozvedla z nouze a možná tím budeme nuceni pojednávat přímo s bytností opravdového a pravého filmového umění, studovat tyto bytnosti, teoreticky je fixovat a pak je také pro celý svět imponující praxí realizovat. Jsem přesvědčen, že zde leží naše moc, zde leží naše síla, zde leží naše šance! Využívat šance – vím, že to neumím sám! Víím, že k tomu potřebuji sílu všech a že musí každý k práci přistupovat s tím největším idealismem – producenti, výrobci, podnikatelé, umělci, režiséři, kameramani, básníci, autoři a hudebníci. Víím, že se musím držet zpátky s důvěrou, neboť lidé nemohou věčně důvěru vydávat, ale jednou musí přijít okamžik, kdy se tato důvěra vyplatí.

Jsem přesvědčen, že pokud nás všechny osloví tyto velké ideály pravdivého a pravého umění, a pokud by se mohlo našemu společnému úsilí podařit překonat jednostranný postoj rentability v německé filmové tvorbě a skutečně opět nechat přijít ke slovu umění jako umění, pak všichni zažijeme zázrak nového filmového vývoje. Už jsem řekl, že je někdy třeba mít v období stagnace odvalu přísným a rozhodným „kapucínským kázáním“ pohnout sterilním vývojem, spustit motor, nechat jej běžet a ani na okamžik váhat, kam se má nyní jet. Dámy a pánové, jsem přesvědčen, že vývoj v německém filmařství povede k novým cílům. Pro filmové umění neplatí žádné jiné zákony než pro každé jiné umění. Jen opravdoví umělci na sebe obrátili oči a uši světa, jen ti přestáli svými nesmrtelnými skutky útok staletí, kteří chápali umění jako vysoké, čestné a zavazující poslání a kteří se upsali umění tělem i duší. Člověk musí znát život, aby jej chtěl formovat.

Umění není lehké. Je neúprosně těžké a někdy ukrutné. Požaduje a spotřebová celého člověka a zahazuje použitého člověka do starého železa; znovu ale přitahuje na sebe nové lidi, aby je opět, nanovo spotřebovalo. Ale těmto lidem zbývá vysoké vědomí toho, že našli v umění velkou a dobrotivou utěšitelku jejich života. Nikdo, kdo sloužil umění po strastiplná a trýznivá léta svého života, by jej nechtěl ve svém životě postrádat; neboť je to jediný element, který mu představoval hodnotu jeho života. A tak věřím, že nemůžeme toto shromáždění, konané poprvé na celém světě uzavřít důstojněji, než když se opět s celým srdcem a z celé duše odevzdáme umění a když mu v pokoře poděkujeme, že žehná našim tvořícím rukám ve velkých hodinách našeho života.

(1937)

Přeložil Petr Štěpánek

Edice a materiály

Otázky a problémy německého týdeníku za války

Fritz Hippler

Největšího rozmachu v německé filmové tvorbě od počátku války doznal bezpochyby Týdeník. Je to možné částečně zdůvodnit tím, že hlavní hybnou příčinou jsou především rozvíjející se časové události. Ale toto je jen částečná pravda. Neboť toto velké dění se rozvíjí nejen u nás, nýbrž také na nepřátelské straně. A nejen my, ale také oni musejí popravdě konstatovat, že jejich zpravodajství s tímto děním v žádném případě nedrží krok.

Pokud jde o filmové zpravodajství v Týdeníku, setkáváme se od začátku války až do posledních dní s dojemnými stížnostmi prominentních anglických a amerických novin, že se filmovým společenstvem nepřátelských zemí ani v nejmenším nedaří tyto i pro tyto země velké události působivě zpracovat.

Tak londýnský „Picture Post“ před dvěma měsíci konstatoval: „Nacisté dokazují stále znovu právě ve svých Týdenících, že objevili hodnotu kamery jako válečné zbraně.“ A korespondenti všech anglických novin, především „Manchester Guardian“ píše po uvedení německých týdeníků s velkým nadšením o německých filmech, které nebyly pro později uvedené britské válečné filmy příliš lichotivé. „Manchester Guardian“ např. píše: „Viděli jsme dva německé válečné filmy ve srovnání s nimiž i nejlepší dosud uvedené britské týdeníky působí jako nezralé školní práce. Anglické týdeníky mají se k německým jako vlažná voda k silné whisky. Německé filmy jsou skvěle snímány a mistrovsky sestříhány a je nepravděpodobné, že by kino opouštěl byt jen jediný divák, který by nebyl přesvědčen o tom, že Velká Británie se musí od Němců ještě mnoho co učit.“

I když naši nepřátelé uznávají německé týdeníky jako bezpříkladně *vrcholné výkony*, nelze přesto popřít, že *my*, kteří tyto vrcholné výkony týden co týden sledujeme, jsme ve *svém vkusu* byli *tak zhýčkáni*, že zde uplatňujeme zcela jiná hodnotící měřítka. Třebaže tento zjev, i absolutně názírá, je dobrým znamením, přece jen má často neodvratně za následek jistou nespravedlnost. Každý sice ví, že je těžké vyhovět všem, ale každý by chtěl, aby se vyhovělo právě *jemu*. Tak je možno zaslechnout: „Tahle válka nás zaměstnává dnem i nocí, když jdeme večer do kina a chceme tam trochu zapomenout na tíži doby, tak se nám v Týdeníku zase jen předvádí válka.“

Kdybychom se řídili těmito *zábavychtivými* lidmi, pak by bezpochyby a s plným oprávněním mohl voják říci: „Proč nasazujeme rok co rok životy a zdraví, když vlast, za kterou bojujeme, se o tom ani nedozví?“ A nikdo jistě nechce polemizovat s tím, že nejvyšším úkolem Týdeníku je významné události našich dní zachytit ve filmu.

„No dobře“, opáčí zábavychtivý občan, „což ale musí být obrázky z fronty tak strašné, že nám svírají srdce a že tváří v tvář činům a strádání našich vojáků už pak nenalezneme klid?“

Je možno se oprávněně tázat, zda tedy má Týdeník *podávat válku v tak uhlazeném podání*, aby bojující voják musel nakonec dospět k závěru, že Týdeník falšuje skutečný život na frontě. Bojující voják, který má doma své bližní, je přitom jistě ten poslední, který by od Týdeníku vyžadoval, aby podával ty nejstrašnější válečné události. Jemu stačí, že hrůzu války zažívá sám na sobě.

Existuje ale mezi nevojáky celá řada kritikychtivých, *po senzaci bažících* filmových diváků, kteří jsou přesvědčeni, že musejí válečnému zpravodajství v Týdeníku vyčítat, že ukazuje v nedosta-

1) Fritz Hippler, *Fragen und Probleme der Deutschen Wochenschau im Kriege*. In: *Film und Gesellschaft im Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hrsg. Wilfried von Bredow – Rolf Zurek. Hoffman und Campe, Hamburg 1975, s. 230 – 235.

tečné míře, jak byli např. vojáci zraněni či padli nebo, na druhé straně, že Týdeník neukazuje obrazem také akci nepřítel apod. Zde je třeba říci toto:

Právě německý voják by si zakázal zveřejnění záběrů, které ukazují, jak byl kamarád zasažen nepřátelskou kulkou. Ani on ani my nechceme kvůli senzacechtivosti skrývajících se pod zástěrkou seriózního realizmu, senzacechtivosti těch, kteří vystavují nebezpečí příbuzné třeba právě onoho vojáka, se na takovéto záběry dívat. A pokud jde o ukazování protivné strany, nepřítel se snaží dostat se co možná z dosahu německých vojáků, protože ti na něj nemíří jenom filmovými kamerami, ale také střílejí strojními puškami. Jiní zase si stěžují, že filmové zpravodajství např. o východním tažení *si je charakterem stále tak podobné*, anebo že naopak v zimě nezaujímá totéž místo jako jindy. Že jsou si zprávy podobné, spočívá, jak každý připustí, v podstatě věci samé. Charakter krajiny je pevně určen a nikdo jistě nebude požadovat, abychom tam kvůli filmové proměně snad zřídili velké dekorace. A také bojiště pěchoty, pancéřových jednotek atd., zásobovacích jednotek, ženistů, krátce všeho toho, co náleží k provedení válečné operace, se sobě nutně podobá, pokud jde o vnější, vizuálně vnímatelný obraz. Ani film na tom nemůže nic změnit; neboť kvůli němu a změně nemohou vojáci uprostřed nepřátelské palby vylézt z krytů a provádět hromadný lidový tanec apod. To, že východní tažení nezaujímá v Týdeníku během zimního období tolik prostoru jako obvykle, má své příčiny kromě celkově jiné situace na frontě, způsobené ročním obdobím, především v tom, že velké mrazy omezují technické možnosti filmových aparatur. Ty pracují normálně jen do teplot kolem -12° a pod touto teplotou vyžadují speciální obsluhu, kterou lze v přední frontové linii jen zřídka zajistit; při teplotách pod -30° není filmová aparatura vůbec provozu schopná; k tomu v zimě přistupují velmi nepříznivé světelné podmínky, které se v severním úseku fronty přirozeně ještě zhoršují. V této souvislosti by si měli i ti, kteří se tu a tam snímací technice vysmívají, vždy představit, za jakých obtížných podmínek a nebezpečí musí kameraman na frontě pracovat. Těm, kteří mnohdy pochybují o tom, zda filmový kameraman pracuje s kamerou vždy v první linii, třeba říci, že u filmového personálu na frontě jsou zaznamenávány nadprůměrně vysoké ztráty.

A proč - tak namítají zase jiní - se už neukazují bojové záběry z ponorek, ze soubojů ve vzduchu nad mořem, z potopení anglických lodí atd. I toto lze snadněji žádat než uskutečnit.

Neboť velká část těchto operací je prováděna pod vodou nebo z pochopitelných důvodů v noci a právě tyto důvody znemožňují nepřátelské objekty nasvítit silnými reflektory, které by umožnily filmové záběry. Kromě toho se námořní bitvy leteckých sil téměř vždy odehrávají ve vzdálenostech, při kterých je nepřítel pouhým okem neviditelný. Je nutno si v této souvislosti vždy uvědomit, že *kameraman nemůže zásadně nikdy zachytit více, než co se před jeho očima viditelně odehrává*. Rozhlasový reportér či novinář může dojem celku vylíčit tak plasticky, že posluchač nebo čtenář si může utvořit díky pozornosti a fantazii na základě líčeného zcela komplexní obraz. A je přitom lhostejno, zda armádní sbory nastupují k boji anebo zda je na nějakém velkém úseku nasazeno 10 tisíc pracovníků. Ve slovním novinovém zpravodajství uplatňuje se toto obrovské číslo tak intenzívně, že získáváte dojem nesmírně koncentrované síly. Jestliže se ale na totéž, ať už v kterékoli části země, dívám ve filmu, nezjevuje se armádní sbor, nýbrž v nejlepším případě několik pěšáků nebo několik pancířů, které jsou s ohledem na filmařské požadavky podle možnosti pojednány mimo celkový záběr. Anebo při velkých pracovních akcích vidím právě tak v libovolné části země pár desítek dělníků házet lopatou, tedy obrázek, který v této formě rozhodně nebude působit nijak monumentálně a přesvědčivě. Teprve když vím, že tato rozvíjející se akce malé vojenské jednotky, která probíhá za maximálního utajení, náleží k velké ofenzívě celé velké divize, teprve potom vím, že těch pár desítek dělníků představuje jen zlomek pracovního tělesa, jehož počty jdou do deseti tisíců, a kteří všichni plní jeden úkol, teprve potom si učiním představu o gigantickém významu těchto jednotlivých operací, ale opravdu jen představu a nikoli žádný viditelný a opticky sdělitelný obraz celé akce.

Jedním slovem: obtíže a úkoly aktuálního filmového zpravodajství jsou ve zvýšené míře zvláště dobře patrné za mimořádných válečných okolností. Neboť tyto uvedené příklady nadhazují bez výjimky problémy, které se vyskytují i v práci reportážního kameramana v normálních mírových

poměrech. Spočívají totiž nevyhnutelně v samé podstatě věci: *Reportážní kameraman není*, na rozdíl od svého kolegy v ateliéru *v situaci, kdy by si mohl všechny detaily připravované filmové akce dopředu propočítat*, nýbrž v situaci obecné životní reality, která se většinou vyvíjí sama ze sebe a ne z důvodů nebo pro účely filmového natáčení. To znamená improvizovat a pracovat tak rychle a tak precizně, že rozhodující a neopakovatelné události mohou být zachyceny správně a v dostačujícím rozsahu na filmový pás. Další rozdíl oproti kolegovi v ateliéru spočívá v tom, že reportážní kameraman nemá vedle sebe či nad sebou žádného režiséra; pracuje sám pro sebe a musí zároveň *se svou kameramanskou prací provádět v jedné osobě i režii*, která se musí z důvodů zvláštního pracovního zaměření soustředit na to, aby zachycovala jen to podstatné a významné; ztvárňovat a ovlivňovat akci v samotném jejím průběhu se ve většině případů vymyká jeho možnostem a schopnostem. Může být proto také osobně zodpovědný jen za oblast svého pracovního úkolu; nelze mu tedy předhazovat, že jím snímaná akce je snad jako taková „příliš slabá a nezajímavá“, nýbrž jen to, že jeho obrázky jsou technicky špatně pořízeny či to, že bylo pomínuto právě to podstatné a významné.

Na práci kameramana navazuje stříhový mistr. Jeho úkolem je veškerý jemu dodaný materiál v pravém slova smyslu zahustit, tzn. často rozsáhlé délky čistě kvantitativně zkrátit pro účely publikování v Týdeníku a jednotlivé obrázky seřadit tak, aby bylo dosaženo, v souladu s obsahovými a věcnými požadavky, co možná největší gradace a účinku. Stříhový mistr tedy přejímá po kameramanovi druhou část režijní činnosti. Jako předešlý, je i on odkázán jen na to, co jako objektivní proces obdržel ke zpracování, v tomto případě tedy na materiál kameramana. Je-li tento materiál špatný či neúplný, musí se pokusit o to, aby podle svého nejlepšího vědomí a svědomí udělal z nouze ctnost, musí tedy umět kouzlit, přičemž tato magie má samozřejmě své přirozené hranice: co na filmovém pásu absolutně není přítomno, nemůže ani on dodatečně vytvořit. V této souvislosti si lidé kladou otázku, proč jsou záběry často a právě při rozhodujících momentech „tak krátce“ stříženy, proč například není vidět, jak sestřelené letadlo narazí do země. Mohu prozradit, že žádný stříhač není tak hloupý, aby sám od sebe odstříhl právě tuto rozhodující závěrečnou fázi. Často se ale právě přihodí, že dotčený kameraman, který byl náhodou svědkem oné události, už v kameře žádný vhodný materiál nemá. Kdyby nepřátelský pilot laskavě půl hodiny předem ohlásil, kdy a do jaké oblasti se zamýšlí zřítit, pak jedině by si kameraman mohl včas rozestavit aparaturu, založit film a připravit se na záběr.

Tak jako v tomto příkladě je tomu i v mnohých jiných. A právě tak, jak kameraman a stříhový mistr Týdeníku musejí pracovat v rozmezí pro nich nezměnitelných daností, platí totéž i pro aktuální reportážní práci všeobecně. Spočívá již v technické podstatě natáčení, přepravy, laboratorního procesu, zpracování a kopírování, že Týdeník nemůže být *tak „aktuální“* jako je tomu u jeho publicistických sester, rozhlasu, tisku a obrazového zpravodajství. Objevuje se jen jednou týdně a musí mít z těchto technických důvodů tzv. redakční uzávěrku přibližně osm dní před prvním uvedením ve velkých kinosálech; a od tohoto prvního uvedení potřebuje plné čtyři týdny, aby pronikl až do posledního kina Říše – což je pro aktuálnost Týdeníku možná dosti nepříznivé, jestliže na něj uplatníme měřítko rozhlasu a tisku. Avšak je to stále *nepředstavitelně krátká doba životnosti*, uvážíme-li, že všechny zahraniční a zvláště angloamerické týdeníky vyžadují přibližně čtyři měsíce, než dorazí do posledního kina. Podstatné komplikace, pokud jde o aktuálnost, představují zvláště pro válečné zpravodajství ony často *nepředstavitelně velké vzdálenosti* mezi jednotlivými frontami; váhově často těžký filmový materiál musí být dopravován kurýrními letadly z Kavkazu nebo z Afriky a nebo odjinud a tyto místa jsou tisíce kilometrů vzdáleny. A zatímco slovo či jednotlivý obrázek může být dopraven do Berlína ze vzdálených končin bezdrátovým přenosem během sekundy, je tato možnost filmu ze zjevných příčin odepřena. Proto jsou zcela neoprávněny kritické výhrady mnohých lidí, proč že filmaři nezveřejňují téměř žádné filmové zprávy z bojů v Tichém oceánu, případně proč se tak děje až o několik měsíců později. Nuže, jistě ne proto, aby si vysloužili výtky těchto přísných kritiků. Avšak mezi Japonskem a Německou říší leží na jedné straně Sovětský svaz, na druhé straně anglo-americký nepřítel a oběma protivníkům vůbec nejde o to, aby k nám řádnou tranzitní cestou propustili týdenní zpravo-

dajství o vítězstvích našich japonských bojových soudruhů. Z těchto velmi naléhavých důvodů se tedy budeme muset spokojit s tím, že budeme dostávat filmové zprávy z bojů v Tichém oceánu jen velmi sporadicky a dlouhými oklikami.

Konec konců je možno vyslovit mnoho kritiky a přání i o takovéto dobré a úspěšné týmové spolupráci, kterou představuje německý Týdeník; jen je třeba přitom si uvědomit, že je nutno brát ohled na obtíže a spoustu složitých problémů technické i jiné povahy. Když si k těmto věcem připočtete ještě tu skutečnost, že před začátkem války byl Týdeník vyráběn v 500 kopiích, avšak nyní již ve 2 400 kopiích, že před začátkem války toto pro Týdeník představovalo v ročním úhrnu 13,5 miliónu metrů a nyní skoro 100 miliónů metrů a když především nezapomenete na to, s jakým nasazením naši filmoví zpravodajové venku na frontě musejí vytvářet své reportáže, pak nepochybně všichni - včetně těch nejostřejších kritiků - budou hovořit o týdenním zpravodajství a o tom, že jej mohou sledovat týden co týden v německých biografech, s nejvyšším uznáním a obdivem.

Přeložil Ivan Žáček

Literární obzor

Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“ a „rannému filmu“

KINtop 1. *Früher Film in Deutschland.*

Stroemfeld/Roter Stern, Basel – Frankfurt am Main 1993, 148 s.

KINtop 2. *Georges Méliès – Magier der Filmkunst.*

Stroemfeld/Roter Stern, Basel – Frankfurt am Main 1993, 208 s.

Nová německá ročenka pro zkoumání raného filmu s názvem KINtop dokumentuje důležitý posun v chápání nejstaršího období kinematografie, k němuž zvláště během osmdesátých let na Západě došlo. Předchozí desetiletí stála ve znamení objevování a znovuvvádění děl z tzv. zlaté éry německého filmu dvacátých let. Uvádění velkých němých filmů s doprovodem orchestru už v západních zemích přestalo být raritou a rekonstruované filmy mají dnes díky televizi a distribuci na videokazetách nezanedbatelné publikum. To však dosud platilo pro filmy vzniklé po první světové válce; filmy staršího data zůstaly kuriozitami, „naivními filmy“, předchůdci. Celé toto období bylo označováno za *primitive cinema*, kterýžto pojem se na řadu let stal součástí odborného žargonu. Bylo však jen otázkou času, kdy dojde k rehabilitaci rané kinematografie a k poznání, že za primitivní lze maximálně označit dosavadní pohled na filmy z přelomu století, jak ostatně soudí i někteří přispěvatelé KINtopu.

Za zlomový považují vydavatelé ročenky kongres FIAF v Brightonu v roce 1978, který se zabýval produkcí z let 1900 – 1906. Odtud datují zesílený zájem odborné veřejnosti o tuto éru kinematografie, díky němuž byla nalezena řada nezvěstných děl. Badatelé si od té doby vytvořili dobrou institucionální bázi v čele s dnes už proslulým pordenonským festivalem německého filmu (Le Giornate del cinema muto), festivaly v Paříži (Ciné/Mémoire) a v Bologni a od roku 1987 i se společností Domitor, čítající dnes už více než 150 členů. U vzniku Domitoru stálo pět historiků, z nichž Ital Paolo Cherchi Usai a dnešní prezident Domitoru Kanaďan André Gaudreault patří i k redakční radě KINtopu. Členy společnosti nejsou jen archiváři a univerzitní filmologové, ale také žurnalisté, soukromí sběratelé a jiní zasvěcení příznivci. Členové spolu komunikují anglicky a francouzsky, v obou jazycích vychází dvakrát do roka bulletin. Mezi početné akce pořádané Domitorem patří i mezinárodní kongresy o vztahu raného filmu a náboženství (Québec 1990) a o internacionalitě filmové produkce a distribuce zkoumaného období (Lausanne 1992), z nichž první inicioval vznik publikace *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*.

Na podobně mezinárodní bázi jako Domitor se zakládá i ambiciózní projekt vydavatelů frankfurtské ročenky KINtop, zaštitěný podporou německého ministerstva vnitra a agilního filmového muzea ve Frankfurtu. Jednotliví členové redakční rady sídlí v Bruselu, Amsterdamu, Frankfurtu a Montréalu, autoři článků působí v Berlíně, Mannheimu, Wiesbadenu, ale také v Lausanne, v Londýně, Rochesteru, Rize, v indické Pune atd. Kromě ojedinělých francouzsky nebo anglicky publikovaných článků najdeme v ročenkách buď původní německé texty, nebo překlady. Mezinárodní je i tříčlenná redakce tvořená zástupcem ředitele frankfurtského Deutsche Institut für Filmkunde Martinem Loiperdingerem, docentem filmového ústavu Katolické univerzity v Nijmegen (Nizozemsko) Frankem Kesslerem a spolupracovnicí pařížské Cinémathèque française Sabinou Lenkovou. Ve švýcarsko-německém nakladatelství Stroemfeld/Roter Stern vyšlo v roce 1993 první číslo (za rok 1992) věnované „wilhelmínské“ kinematografii a druhé číslo o Georgesu Mélièsovi, přičemž oba svazky obsahují i příspěvky k dalším tématům. Třetí číslo z roku 1994 se zabývá osobností Oskara Messtera.

Po nepravděpodobně vycházející řadě Film und Kritik (zatím vyšlo první číslo o přírodě v němec-

kém horském filmu a druhé o filmové sebereflexivitě) je KINtop v krátké době druhým významným vydavatelským počinem podstatně obohacujícím filmovou literaturu německy hovořících zemí, dohánějících značný předstih, který si na tomto poli vydobily Francie a Spojené státy. První svazek KINtopu se zaměřil právě na domácí kinematografii. Pordenonská přehlídka *Before Caligari* revidovala v roce 1990 dosud převládající názor, že německý film z doby císařství je s výjimkou děl Urbana Gada, Stellana Rye, Paula Wegenera a Maxe Reinhardta jen chabou předehtou velké expresionistické vlny poválečných let. Tento názor zastávala ostatně i taková znalkyně německého filmu, jakou byla Lotte Eisnerová. Nutnost přehodnocení by však neměla vést k tomu, abychom se při znovuobjevování soustředili právě na ony nálady a fantastické motivy, s nimiž je německý film skrze své expresionistické vyvrcholení nejčastěji identifikován, píše **Thomas Elsaesser** z amsterdamské univerzity v článku *Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie* (s. 10 – 28). Po festivalové projekci 142 z kolem 600 dochovaných německých filmů vzniklých do roku 1918 (nedochovalo se cca 90% celkové produkce) se odborníci shodli na tom, že i když německý film raného období stojí vzhledem k technické zaostalosti a celkové kvalitě ve stínu Francie a Ameriky právem, zasluhují právě filmy periferních žánrů novou pozornost – jako například specificky německý žánr *Frauenfilm* (ženský film), později pěstovaný Carlem Froelichem a ve zvukové éře Veitem Harlanem. Objevem německého raného filmu se v Pordenone stala tvorba světovými lexiky opomíjeného tvůrce Franze Hofera.

Sabine Lenková popisuje ve svém příspěvku *Prolegomena zur Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K. u. K. Monarchie Österreich-Ungarn* (s. 29 – 57) působení vlivné francouzské společnosti Decla na území Německa a Rakouska-Uherska. (Pommerova společnost Decla, u níž začínal svou dráhu Fritz Lang, byla původně německou pobočkou Eclairu: Decla = Deutsche Eclair.) Z pordenonského katalogu *Before Caligari / Prima di Caligari* (1990) byla převzata studie Jana-Christophera Horaka z rochesterského Eastmanova muzea fotografie o prvních filmech nejslavnějšího německého komika Karla Valentina. Valentin přenesl tradiční bavorský hrubozrný lidový humor tíhnoucí k drastickým efektům do roviny absurdního humoru a dada, což mu vedle masové popularity získalo i přízeň uměleckých kruhů (B. Brecht aj.). Horak na příkladu Valentinových filmů odhaluje předsudky o nízké úrovni německého filmového humoru vyjma Lubitsche, přičemž klasické dějepisectví uznávající jen „vrcholy“ a „progresivitu“ označuje za „pomstu intelektuálů a kulturních elit“.

Heide Schlüppmannová z frankfurtské Goethovy univerzity se věnuje dvaadvacátému opusu Ernsta Lubitsche *Nechci být mužem* z roku 1918 („*Ich möchte kein Mann sein*“). Ernst Lubitsch, Sigmund Freud und die frühe deutsche Komödie, s. 75 – 92). Tak jako ve své velmi diskutované knize *Die Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos* dominuje i zde autorčin feministický přístup, pro nějž je Lubitschův film ideálním objektem. Konvenční rozdělení mužských a ženských vlastností a pravomocí je totiž v tomto příběhu dívky rebelující v mužském převlečení proti ženské roli, do níž je vtěsnávána výchovou, nejprve podrobena výsměchu, v závěru je však znovu nastoleno. Autorka v této souvislosti neopomíná fakt, že film se objevil v německých kinech přesně v době, kdy došlo ke schválení ženského volebního práva (říjen 1918). Přínos metody Heide Schlüppmannové vítá ve svém článku *Filmgeschichte gegen den Strich* (s. 93 – 99) **Eric de Kuiper**, někdejší umělecký vedoucí amsterdamského Nizozemského filmového muzea, kritizuje však pojem „pohled“ používaný v mnoha nesourodých významech. Posun ve filmovém dějepisectví posledních let chápe Kuiper stejně jako Schlüppmannová v obracení pozornosti od POKROKU ke ZMĚNĚ: „To také znamená, že sice každá zásadní přeměna představuje 'zisk', ale právě tak i 'ztrátu'. [...] Protože nejde o přeměnu pokojnou – hovořil jsem o konfliktu –, jsou staré hodnoty také udušeny, vyhlazeny, zničeny. 'Cosi' přetrvává nebo může být částečně zachráněno a uchováno, ale většina se nenávratně ztrácí.“ Srovnáme tato slova s dřívější „evoluční“ interpretací filmové historie a zpytujeme své svědomí, nakolik jsme jí dosud ovlivněni, resp. handicapováni. Idea o změnách přinášejících nenávratné ztráty stojí ostatně

i v centru jedné z nejpodnětnějších (a nejkrásnějších) německých knih o filmu poslední doby, kterou v druhém čísle KINtopu recenzuje Martin Loiperdinger. Jde o knihu Helmuta Färbera *A Corner in Wheat von D. W. Griffith*, celou věnovanou tomuto drobnému mistrovskému dílu z roku 1909.

Pod názvem *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe!* vyšla nedávno sbírka textů Fritze Güttingera z *Neue Züricher Zeitung*. Güttinger byl švýcarský překladatel (mj. Melvilovy *Bílé velryby*), vášnivý sběratel filmů a filmový publicista. V KINtopu 1 uveřejnil lausannský filmový historik **Roland Cosandey** jeho obsáhlejší nekrolog (*Das Kabinett des Liebhabers. In memoriam Fritz Güttinger /1907 – 1992/*, s. 100 – 102). Na něj navazuje anglicky publikované srovnání postupů Jevgenije F. Bauera a Lva V. Kulešova z pera **Jurije Civjana** z Akademie věd v Rize *Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films* (s. 103 – 115). Z překvapivého zdroje – z archivu Muzea čokolády Stollwerck AG v Kolíně nad Rýnem – pochází dopis továrníka Ludwiga Stollwercka, jehož prostřednictvím se Lumièrův *cinématographe* poprvé dostal na německou půdu. (První německé představení Lumièrových filmů se konalo v Kolíně nad Rýnem 16. 4. 1896.) Vzácný dokument komentuje **Martin Loiperdinger** (*Wie der Film nach Deutschland kam. Ludwig Stollwerck, Köln, an Herrn E. Searle, 30. Januar 1896*, s. 115 – 119). Dále referuje Sabine Lenková o filmové sbírce Alberta Kahna v Boulogne. Na informaci Franka Kesslera o aktivitách Domitoru navazuje recenze Sabine Lenkové na obsáhlou „učebnici“ studia němé kinematografie (*Una passione infiammabile*), již její autor Paolo Cherchi Usai vybavil řadou praktických údajů a adres. První číslo KINtopu uzavírá soupis ranných německých filmových periodik sestavený Herbertem Biretem.

Potřeba přiblížit se úrovni, již dosáhlo mélièsovské bádání v některých jiných zemích, vedlo redaktory KINtopu k tomu, aby věnovali značnou část druhého čísla ročenky tomuto „mágu filmového umění“, jak zní podtitul sborníku. Knihu otevírá malá *hommage* Hanse-Magnuse Enzensbergera a historický text z roku 1907, v němž Méliès sám detailně popisuje svou práci. **André Gaudreault** z montréalské univerzity pak navazuje v článku *Theatralität, Narrativität und „Trickästhetik“*. *Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès* (s. 31 – 44) na Kuyperovu kritiku „evolučního modelu filmové historie“ z prvního čísla, za nějž činí odpovědnými historiky typu Georgese Sadoula a Lewise Jacobse. „Teleologické chápání dějin filmu“ má podle něj dokazovat „stále lepší ovládání filmové techniky a formy. Tento 'progresivní' model znemožnil vnímání zvláštností v díle [...] filmařů, jejichž estetické směřování se často silně lišilo. Kdo chápe rannou kinematografii pouze jako primitivního předchůdce filmu po Griffithovi, popírá jedinečnost této periody.“ Gaudreault přináší řadu příkladů z Mélièsovy tvorby, které byly dříve takto „teleologicky“ interpretovány a tedy nedoceny, když byla Mélièsova odlišnost od pozdějšího reprezentačního modelu vysvětlována například jeho závislostí na divadle. Z Mélièsovy praxe ukazovat jednu a tutéž akci dvakrát za sebou z různého pohledu Gaudreault vyvozuje, že zde režisér konstituoval svébytný druh filmového vnímání, který pak byl dalším vývojem narativní montáže vytlačen (Kuyperova „ztráta“) a posléze byl chápán jako zastaralý. Znamý odborník na Mélièsovo dílo **Jacques Malthête** vzápětí s Gaudreaultem polemizuje (*Die Organisation des Raums bei Méliès*, s. 47 – 52) a na příkladech odkrývá ryze divadelní kořeny Mélièsovy práce. Pravda se po přečtení obou článků zdá být někde uprostřed. Zůstaneme-li u uvedeného příkladu „zdvojené“ akce, pak můžeme říci, že Méliès se sice divadelními konvencemi inspiroval a o časově přesně navazující montáž neusiloval, v konečném efektu je však jeho režie výsostně FILMOVÁ, neboť vyvolaný dojem časové a prostorové diskontinuity nepředstavuje žádný „defekt“ v poetice, stejně jako tomu bude ve filmech, které budou s touto diskontinuitou mnohem později – a pak už zcela záměrně – pracovat (Clair, Ejzenštejn, Richter, Buñuel, Resnais aj.)

Sémiolog **Guy Gauthier** zkoumá paralely mezi Mélièsovou tvorbou a dobovými ilustracemi fantastických románů jeho současníka Julesa Vernea, přičemž na otázku po možném přímém vlivu těchto ilustrací na Mélièsovy filmy odpovídá v podstatě záporně (*Von Jules Verne zu Méliès oder*

Von der Gravur zur Leinwand, s. 53 – 58). **Thierry Lefebvre** ze sorbonnské univerzity aplikuje ve své studii o *tricích, šarlatánství, chirurgii a parodii na reklamy v Mélièsových filmech* (*Georges Méliès und die Welt der Scharlatane*, s. 59 – 66) Genettův pojem hypertextuality (ukazuje se nám něco, co obvykle zůstává skryto.) Na kuriózní dialogovou pasáž z Godardovy *Čínanky* (1967), v níž je Méliès označen za brechtiana („A proč na to nesmíme zapomenout? No proč? Proč?“) navazuje příspěvek londýnského dokumentaristy **Stephena Bottomorea** „*Zischen und Murren*“. *Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino* (s. 69 – 82), který jako by jí dával za pravdu. Hovoří se tu o vyhocených společensko-politických konfliktech ve Francii na sklonku 19. století a o vzniku Mélièsova filmu, jenž je zrcadlím – *Dreyfusovy aféry* (*L’Affaire Dreyfus*, 1899). **Paolo Cherchi Usai** z bruselské Cinémathèque Royale de Belgique, jeden z ředitelů pordenonského festivalu, vysvětluje, jak se mezi Mélièsovými obdivovateli vypěstoval během let houževnatý „kult osobnosti“ a srovnává ho s odlišným charakterem recepce děl jiných mistrů němého filmu, jmenovitě D. W. Griffitha (*Ein kleines Heldenleben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès*, s. 83 – 92). Život pro Mélièse (*Ein Leben für Méliès*, s. 93 – 102) se příznačně jmenuje rozhovor Franka Kesslera a Sabine Lenkové s režisérkou vnučkou Madeleine Malthête-Mélièsovou, v němž tato viceprezidentka asociace Les Amis de Georges Méliès barvitě líčí své celoživotní a mnohdy dobrodružné úsilí o zachování, poznávání a popularizaci mistrova díla. Ředitel indického Národního filmového archivu **Suresh Chabria** se ve svém anglicky publikovaném článku *D. G. Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema* (s. 103 – 116) soustředí na Mélièsovův vliv na indické filmaře, zejména pak na Dhundiraje Govinda Phalkeho (1870 – 1944), debutovavšího roku 1913. Na rozdíl od něj ve sborníku nepadne jméno Mélièsova velkého žáka a pokračovatele Karla Zemana, jakkoliv je jeho tvorba na Západě ceněna a i v současnosti průběžně uváděna.

Další články druhého KINtopu se už Mélièsem nezabývají. **Deniz Göktürk** píše o prvním přílivu amerických westernů do Německa, který dávno před Haraldem Reinlem podnítil vznik prvních německých kovbojek (*Neckar-Western statt Donau-Walzer. Der Geschmack von Freiheit und Abenteuer im frühen Kino*, s. 117 – 143). Obdobný vývoj v oblasti německého detektivního filmu dokumentuje ve svém příspěvku *Ernst Reicher alias Stuart Webbs – König der deutschen Film-Detektive* (s. 143 – 162) **Sebastian Hesse** a **Uwe Schriefer** ho doplňuje studií o poloamatérských detektivních filmech Edyho Dengela natáčených pro hessenské lokální publikum (*Edy Dengel alias Fred Repps. Detektivfilme aus Wiesbaden fürs lokale Publikum*, s. 163 – 170). O jednom z Dengelových nedochovaných filmů *Repps a Wepps* (Repps und Wepps) pak informuje Martin Loiperdinger. V angličtině je publikován referát Michaela Punta z amsterdamské univerzity o kongresu Film a první světová válka, který v roce 1993 uspořádal IAMHIST (Mezinárodní asociace pro média a historii). Film, varieté a další zábavní atrakce přelomu století v oblasti Porúří byly tématem výstavy v Essenu, k níž se v KINtopu 2 vrací Frank Kessler. Svazek uzavírá bibliografie Mélièsových textů a obsáhlý přehled literatury o Mélièsovi, kde nejvíce prostoru zaujal již zmíněný Jacques Malthête.

Studium prvních svazků ročenky KINtop českému čtenáři ukazuje, jak atraktivně lze archivářskou a filmologickou činnost prezentovat na veřejnosti, od níž je koneckonců očekávána finanční spolupráce. V naší zemi, pyšníci se sbírkou filmů z nejstaršího období, nebyla v posledních letech publikována jediná studie o světové rané kinematografii, natož vydána samostatná kniha. Prvním úspěchem by bylo, kdyby rané filmy bylo možné u nás alespoň vidět; ne jako dosud v rámci ponrepovských pondělků, kde se filmy prvních dvou kinematografických desetiletí objevují jen ojedinele, ale v uspořádání a rozsahu, který už by dával smysl.

Milan Doinel

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BERGAN, Ronald

The Life and Times of the Marx Brothers / Ronald Bergan. – [1. vyd.] – London: The Green Wood Publishing Company Ltd., 1992. – 128 s.: čb. a bar. fotogr. v textu, filmografie, index.

ISBN 1-872532-08-X (váz.)

Výpravná publikace o bratřích Marxových. Stručná textová část provázející bohatou obrazovou dokumentaci chronologicky glosuje a komentuje jejich filmovou kariéru.

BROOKS, Louise

Lulu in Hollywood / Louise Brooks; Introduction William Shawn; A Witness Speaks Lotte H. Eisner. – 1. vyd. – London: Hamish Hamilton, 1983. – 109 s.: čb. fotogr. v příl.

ISBN 0-241-11022-X (brož.)

Memoáry hollywoodské herečky obsahující mj. řadu osobních portrétů jejích přátel a spolupracovníků (Bogart, Fields, Pabst, L. Gish, Garbo aj.)

BOURDON, David

Warhol / David Bourdon. – 1. vyd. – New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1989. – 432 s.: 325 čb. a 85 bar. reprodukcí v textu.

ISBN 0-8109-1761-0 (váz.)

Podrobně zpracovaná monografie o životě a díle Andyho Warhola.

BUEHRER, Beverley Bare

Japanese Films: A Filmography and Commentary. 1921 – 1989 / Beverley Bare Buehrer. – [1. vyd.] – Chicago; London: St James Press, 1990. – 328 s.: čb. fotogr., bibliografie knih a článků.

ISBN 1-55862-163-6 (váz.)

Reprezentativní výběr téměř stovky nejvýznamnějších japonských filmů od roku 1921 do roku 1987. Každé heslo – jednotlivý film – obsahuje filmografické údaje, stručný popis děje, charakteristiku tvůrců a stručné zhodnocení filmu.

BYRGE, Duane – MILLER, Robert Milton

The Screwball Comedy Films: A History and Filmography. 1934 – 1942 / Duane Byrge, Robert

Milton Miller; With a Foreword by Arthur Knight. – [2. vyd.] – Chicago; London: St James Press, 1991. – 146 s.: čb. fotogr. v textu, poznámky, bibliografie, index.

ISBN 1-55862-165-2 (váz.)

„Antologie“ téměř šedesáti hollywoodských komedií z let 1934 – 1942 s uvedením základních filmografických údajů a popisem děje. Části věnované konkrétním filmům předchází tři kapitoly o nejvýznamnějších filmech, scenáristech a režisérech uvedeného žánru.

CARGNELLI, Christian – OMASTA, Michael
Aufbruch ins Ungewisse: Österreichische Filmschaffende in der Emigration vor 1945. Bd. 1 / Hg. Christian Cargnelli, Michael Omasta; Film herausgegeben von Gustav Ernst. – [1. vyd.] – Wien: WESPENNEST, 1993. – 280 s.: čb. fotogr., index. – (WESPENNEST-FILM)

ISBN 3-85458-503-9 (brož.)

Sborník esejů, vzpomínek a rozhovorů věnovaný filmářům, kteří emigrovali z Rakouska před rokem 1945. Obsahuje mj. i rozhovor s pražským rodákem, dokumentaristou Hanušem Burgerem.

CARGNELLI, Christian – OMASTA, Michael
Aufbruch ins Ungewisse: Lexikon Tributes Selbstzeugnisse. Bd. 2 / Hg. Christian Cargnelli, Michael Omasta; Mitarbeit Brigitte Mayr (Wien), Kevin Gough-Yates (London) Bureau Ton.Art (Wien); Film herausgegeben von Gustav Ernst. – [1. vyd.] – Wien: WESPENNEST, 1993. – 204 s.: čb. fotogr., bibliografie. – (WESPENNEST-FILM)

ISBN 3-85458-503-9 (brož.)

Slovník rakouských filmových pracovníků, kteří emigrovali před rokem 1945.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 33, Spring 1994, No. 3. – University of Texas Press.
ISSN 0009-7101

Z obsahu: Sandy FLITTERMAN-LEWIS: *The Blossom and the Bole: Narrative and Visual Spectacle in Early Film Melodrama*, s. 3 – 15; Guerric De-

BONA: *Into Africa: Orson Welles and Heart of Darkness*, s. 16 – 34; Gaylyn STUDLAR: *Masochistic Performance and Female Subjectivity in Letter from an Unknown Woman*, s. 35 – 57.

CORRIGAN, Timothy

A Cinema Without Walls: Movies and Culture After Vietnam / Timothy Corrigan. – [1. vyd.] – New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1991. – 258 s.: čb. fotogr., index, bibliografie. ISBN 0-8135-1667-6 (váz.)

Pohled na americký i světový film z hlediska toho, jak válka ve Vietnamu změnila naše způsoby vnímání filmu a ovlivnila filmovou tvorbu.

CRAFT, Robert

Small Craft Advisories: Critical Articles 1984 – 1988. Art. Ballet. Music. Literature. Film / Robert Craft. – [1. vyd.] – London: Thames and Hudson, 1989. – 296 s.: index.

ISBN 0-500-01463-9 (váz.)

Soubor článků z let 1984 – 1988 z pera významného amerického kritika zahrnující vedle filmu i výtvarné umění, balet, hudbu a literaturu.

CYSAŘOVÁ, Jarmila

Česká televizní publicistika: Svědectví šedesátých let / Jarmila Cysařová. – [1. vyd.] – Praha: Česká televize, 1993. – 145 s.: přehled hlavních pořadů, seznam literatury a pramenů, jmenný rejstřík. – (Edice České televize; sv. č. 66. řada 1) ISBN 80-85005-03-4 (brož.)

Práce novinářky a televizní recenzentky Jarmily Cysařové o hlavních proudcích české televizní publicistiky v letech 1953 – 1970. Připojen přehled hlavních publicistických pořadů pražské, ostravské a brněnské televize za léta 1958 – 1969.

FAULSTICH, Werner – KORTE, Helmut

Fischer Filmgeschichte. Band 1. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium: 1895 – 1924 / Hg. Werner Faulstich, Helmut Korte; Lektorat Ingeborg Mues. – 1. vyd. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. – 446 s.: čb. fotogr., stručné biografie autorů příspěvků, bibliografie, poznámky. – (Fischer Cinema) 100 Jahre Film 1895 – 1995. ISBN 3-596-24491-9 (brož.)

První díl z pětisvazkové práce připravené ke 100. výročí světového filmu zpracovává období 1895 – 1924. Práce je koncipována jako sborník statí různých autorů s těžištěm v analýzách klíčových děl prvních 30 let filmu.

FRASER, George Macdonald

The Hollywood History of the World: Film Stills from the Kobal Collection / George Macdonald Fraser. – 2. vyd. – London: Michael Joseph, 1989. – 268 s.: čb. fotogr. v textu. ISBN 0-7181-3184-3 (brož.)

Autor rozčlenil podle zobrazovaných epoch (od starověku po 20. století) filmy tzv. historického žánru, které vznikly v americké produkci, popř. mezinárodní koprodukcí. Zabývá se stereotypy a filmovou ikonografií při zobrazení historických událostí a osobností.

HAMMER, Tad Bentley

International Film Prizes an Encyclopedia / Tad Bentley Hammer. – [1. vyd.] – Chicago; London: St James Press, 1991. – 901 s.: bibliografie, index filmů a osobností. – Text uzavřen lednem 1991. (váz.) Encyklopedie filmových cen uspořádaná podle zemí jejich udělování a zahrnující období od 20. let do roku 1990.

HEISNER, Beverly

Hollywood Art: Art Direction in the Days of the Great Studios / Beverly Heisner. – [2. vyd.] – Chicago; London: St James Press, 1990. – 400 s.: čb. fotogr. v textu, citace, filmografie, bibliografie, index.

ISBN 1-55862-167-9 (váz.)

Kniha sleduje estetické a stylové konvence klasického hollywoodského stylu se zaměřením na scénografii a výtvarnou složku filmu. Kapitoly členěné podle žánru sledují odděleně produkci velkých společností (MGM, Warner Bros, Universal, Paramount, 20th Century-Fox, Columbia ad.).

HENRYKOWSKI, Marek

Historia filmowego Oscara / Marek Henrykowski. – 2. rozšířené a dopl. vyd. – Poznań: ARS NOVA, 1993. – 220 s.: čb. fotogr. v příl., index, bibliografie. – Vložen list s udělenými Oscary za rok 1992. ISBN 83-85409-89-0 (brož.)

Historie amerického Oscara přinášející vedle přehledu oceněných osobností a filmů v jednotlivých kategoriích do roku 1991 informace o zrodu a vývoji hollywoodské Filmové akademie.

JACOBSEN, Wolfgang – BELACH, Helga – GROB, Norbert

Erich von Stroheim. 44. Internationale Filmfestspiele Berlin [Retrospektive 1994]. Berlin (SRN), 10. 2. 1994 – 21. 2. 1994 / Herausgegeben von Wolfgang Jacobsen, Helga Belach, Norbert Grob. – [1. vyd.] – Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek: Argon, 1994. – 342 s.: čb. fotogr., filmografie, bibliografie, index.

ISBN 3-87024-276-0 (brož.)

Výpravný sborník vydaný u příležitosti retrospektivy filmů Ericha von Stroheima na 44. MFF v Berlíně. Polovinu knihy tvoří více než stopadesátistránková stroheimovská studie *Schwarze Flecken, flirrendes Weiß* od Norberta Groba.

KALANDRA, Závěš

Intelektuál a revoluce / Závěš Kalandra; uspořádal,

k vydání připravil, ediční poznámku, rejstřík zpracoval a doslov napsal Jiří Brabec. – 1. vyd. – Praha: Český spisovatel, 1994. – 415 s.: rejstřík. – (Edice Orientace). – Kapitoly o filmu: Car Petr Veliký ve filmu a historii, Nový film V+W, Nikola Šuhaj dříve a nyní, Siréna, Smutná podívaná, Potěšení ze Špalíčku, Člověk a svět.

ISBN 80-202-0474-1 (brož.)

Výbor z kulturní a politické publicistiky a z historických, estetických, filozofických a psychologických prací Závaše Kalandry.

KING, John

Magical Reels: A History of Cinema in Latin America / John King; Series Editors: James Dunkerley, Jean Franco, John King. – 1. vyd. – London; New York: Verso, 1990. – 266 s.: čb. fotogr. v příl., poznámky. – (Critical studies in Latin American culture). – Published in association with the Latin America Bureau.

ISBN 0-86091-295-7 (váz.)

Dějiny filmu v Latinské Americe do poloviny 80. let. Struktura práce kombinuje hledisko teritoriální s chronologickým.

KULKA, Tomáš

Umění a kýč / Tomáš Kulka. – [1. vyd.] – Praha: TORST, 1994. – 183 s.: čb. fotogr., poznámky, vybraná literatura.

ISBN 80-85639-17-3 (váz.)

Studie o podstatě kýče a otázkách hodnocení uměleckého díla vztahující se k současné světové (převážně angloamerické) analytické estetice a filosofii umění.

LEVY, Emanuel

John Wayne: Prophet of the American Way of Life / Emanuel Levy. – [1. vyd.] – New York; London: The Scarecrow Press, Inc., 1988. – 379 s.: čb. fotogr. v textu, bibliografie, index, poznámky.

ISBN 0-8108-2054-4 (váz.)

Sociologizující pohled na uměleckou dráhu Johna Wayna.

NELSON, Nancy

Evenings with Cary Grant: Recollections in His Own Words and by Those Who Knew Him Best / Nancy Nelson. – 1. vyd. – New York: William Morrow and Company, Inc., 1991. – 411 s.: čb. fotogr., index.

ISBN 0-688-10610-2 (váz.)

Životopis C. Granta, který autorka nazvala podle četných rozhovorů s hercem vedených během jeho úspěšného one-man show. Kromě záznamů Grantova vyprávění obsahuje kniha i vzpomínky jeho přátel a kolegů.

NIVER, Kemp R.

Early Motion Pictures: The Paper Print Collection in

the Library of Congress / Kemp R. Niver; Edited by Bebe Bergsten; With an Introduction by Erik Barnouw. – [1. vyd.] – Washington: Library of Congress, 1985. – 509 s.: čb. fotogr., index herců, kameramanů, režisérů, scénáristů a autorů; osobností a míst. – (Motion Picture, Broadcasting, and Recorded Sound Division).

ISBN 0-8444-0463-2 (váz.)

Katalog více než 3000 amerických filmů natočených před první světovou válkou pocházejících ze sbírky Kongresové knihovny. Každé heslo obsahuje dostupné produkční údaje, datum copyrightu a stručný popis děje.

NYCE, Ben

Satyajit Ray: A Study of His Films / Ben Nyce. – 1. vyd. – New York; Westport, Connecticut; London: Prager, 1988. – 214 s.: čb. fotogr., filmografie, bibliografie, index.

ISBN 0-275-92666-4 (váz.)

Monografie věnovaná dílu známého indického režiséra Satjádžita Ráje.

PECK, Gregory – o něm

Gregory Peck: Hommage. 43. Internationale Filmfestspiele Berlin [Retrospektive]. Berlin (SNR), 11. 2. 1993 – 22. 2. 1993 / Leitung: Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler. – [1. vyd.] – Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, 1993. – 79 s.: čb. fotogr. filmografie.

(brož.)

Příležitostný sborník statí k retrospektivě filmů s Gregory Peckem, která se konala v rámci 43. filmového festivalu v Berlíně.

SCREEN

Screen. – Vol. 27, November – December 1986, Nr. 6. – London: The Society for Education in Film and Television Ltd.

ISSN 0036-9543

Monotematické číslo nazvané *Tears. Melodrama – Music – Morality*. **Z obsahu:** Steve NEALE: *Melodrama and Tears*, s. 6 – 22; Mark FINCH: *Sex and Address in 'Dynasty'*, s. 24 – 42; Susan BOYD-BOWMAN: *Heavy Breathing in Shropshire*, s. 44 až 55; Carol FLINN: *The 'Problem' of Femininity in Theories of Film Music*, s. 56 – 72; Barry KING: *'The Classical Hollywood Cinema'*, s. 74 – 88.

SCREEN

Screen. – Vol. 28, Spring 1987, Nr. 2. – London: The Society for Education in Film and Television Ltd.

ISSN 0036-9543

Monotematické číslo nazvané *Postmodern Screen*. **Z obsahu:** Philip HAYWARD – Paul KERR: *Introduction*, s. 2 – 8; James COLLINS: *Postmodernism and Cultural Practice*, s. 11 – 26; Lawrence GROSSBERG: *The In-Difference of Television*, s. 28

- 45; Barbara CREED: *From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism*, s. 47 - 67; Richard ALLEN: *Critical Theory and the Paradox of Modernist Discourse*, s. 69 - 85; Patricia MELLENCAMP: *Images of Language and Indiscreet Dialogue: 'The Man Who Envied Women'*, s. 87 - 101; Susan BOYD-BOWMAN: *Imaginary Cinematheques: The Postmodern Programmes of INA*, s. 103 - 117; John ROBERTS: *Postmodern Television and the Visual Arts*, s. 118 - 127.

SCREEN

Screen. - Vol. 30, Summer 1989, Nr. 3. - The John Logie Baird Centre.

ISSN 0036-9543

Číslo nazvané *Indian and European Melodrama*.

Z obsahu: Richard ABEL: *Scenes from Domestic Life in Early French Cinema*, s. 4 - 28; Ravi VASUDEVAN: *The Melodramatic Mode and the Commercial Hindi Cinema*, s. 29 - 50; Ginette VINCENDEAU: *Melodramatic Realism: On some French Women's Films in the 1930s*, s. 51 - 65.

SCREEN

Screen. - Vol. 30, Autumn 1989, Nr. 4. - The John Logie Baird Centre.

ISSN 0036-9543

Číslo nazvané *Over the Borderlines: Questioning National Identities*. **Z obsahu:** David MORLEY - Kevin ROBINS: *Space of Identity: Communications Technologies and the Reconfiguration of Europe*, s. 10 - 34; Andrew HIGSON: *The Concept of National Cinema*, s. 36 - 46; Zuzana M PICK: *The Dialectical Wanderings of Exile*, s. 48 - 64; Sean CUBITT: *Video Art and Colonialism*, s. 66 - 79.

SEARLES, Baird

Epic! History on the Big Screen / Baird Searles. - [1. vyd.] - New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990. - 239 s.: čb. a bar. fotogr., bibliografie, filmografie, index.

ISBN 0-8109-3402-7 (váz.)

Výpravný přehled hollywoodských „historických“ filmů uspořádaný podle zobrazených epoch od doby kamenné až po 20. století.

SELBY, Spencer

Dark City: The Film Noir / Spencer Selby. - [2. vyd.] - Chicago; London: St James Press, 1984. - 255 s.: čb. fotogr. v textu, filmografie, bibliografie, index.

ISBN 1-55862-099-0 (váz.)

„Antologie“ 25 klasických filmů žánru film noir (od *Maltézského sokola* z roku 1941 po *Zabýjení* z roku 1956). Kniha obsahuje i anotovanou filmografii a další soupisy.

SENNETT, Ted

Great Hollywood Movies / Ted Sennett; Project Di-

rector: Margaret L. Kaplan; Editor: Lory Frankel. - New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers: Abbadale Press, 1986. - 303 s.: čb. a bar. fotogr. v textu, bibliografie, index.

ISBN 0-8109-8075-4 (váz.)

Výpravná publikace věnovaná reprezentativním hollywoodským dílům a uspořádaná podle žánrů. Zahrnuje produkci od počátků kinematografie až do 80. let.

SENNETT, Ted

Great Hollywood Westerns / Ted Sennett; Project Director: Margaret L. Kaplan; Editor: Lory Frankel. - 1. vyd. - New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990. - 272 s.: čb. a bar. fotogr. v textu, bibliografie, index.

ISBN 0-8109-3352-7 (váz.)

Bohatě ilustrovaná monografie filmového žánru, okrajově se zmiňuje i o westernu neamerickém.

SCHÄFER, Horst - BAACKE, Dieter

Leben wie im Kino: Jugendkulturen und Film / Horst Schäfer, Dieter Baacke. - [1. vyd.] - Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994. - 271 s.: čb. fotogr. v textu, rejstřík osob a filmů, bibliografie - (Fischer Cinema. 10048).

ISBN 3-596-10048-8 (brož.)

Práce o místu filmu v kultuře a životním stylu dospívající mládeže. Pozornost je zaměřena na „kultovní“ filmy, na muzikály a na filmy undergroundu od 50. do 80. let.

SKLAR, Robert - MUSSER, Charles

Resisting Images: Essays on Cinema and History / Edited by Robert Sklar, Charles Musser. - [1. vyd.] - Philadelphia: Temple University Press, 1990. - 332 s.: čb. fotogr., bibliografie. - (A Radical History Review).

ISBN 0-87722-731-4 (váz.)

Sborník z dějin kinematografie. **Z obsahu:** Robert SKLAR: *Oh! Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies*, s. 12 - 35; Charles MUSSER: *Work, Ideology, and Chaplin's Tramp*, s. 36 - 67; Steven J. ROSS: *Cinema and Class Conflict: Labor, Capital, the State, and American Silent Film*, s. 68 - 107; Vance KEPPLEY, Jr.: *Cinema and Everyday Life: Soviet Worker Clubs of the 1920s*, s. 108 - 125; Jonathan BUCHSBAUM: *Left Political Filmmaking in the West: The Interwar Years*, s. 126 - 148; Vito ZAGARRIO: *Ideology Elsewhere: Contradictory Models of Italian Fascist Cinema*, s. 149 - 172; Antonia LANT: *The Female Spy: Gender, Nationality, and War in I See a Dark Stranger*, s. 173 - 199; Kyoko HIRANO: *The Japanese Tragedy: Film Censorship and the American Occupation*, s. 200 - 224; Leger GRINDON: *Risorgimento History and Screen Spectacle: Visconti's Senso*, s. 225 - 250; Ella SHOHAT: *Master Narrative/Counter Reading: The Politics of Israeli Cinema*, 251 - 278; Robert

STAM – Ismail XAVIER: *Transformation of National Allegory: Brazilien Cinema from Dictatorship to Redemocratisation*, s. 279 – 307; Ana M. LÓPEZ: *„Other“ History: The New Latin American Cinema*, s. 308 – 330.

STENN, David

Clara Bow: Runnin' Wild / David Stenn. – [2. vyd.] – New York: Penguin Books, 1990. – 338 s.: čb. fotogr. v příl., prameny, poznámky, bibliografie, index – (Biography)
ISBN 0-14-012402-0 (brož.)
Životopis hollywoodské hvězdy němé éry.

TEIGE, Karel – o něm

Karel Teige. 1900 – 1951. Karel Teige, Dům U kamenného zvonu, Praha (Česká republika), 15. 2. 1994 – 1. 5. 1994. Galerie hlavního města Prahy. Památník národního písemnictví. Ústav dějin umění AV ČR. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha. / koncepce výstavy, katalogu a komisař výstavy Karel Srp; autor kapitoly Teigův film Michal Bregant. – [1. vyd.] – Praha: Galerie hlavního města Prahy, 1994. – 207 s.: čb. a bar. fotogr. a repro-

dukce v textu, seznam vystavených děl, data, anglické resumé, bibliografie, výstavy. – Typo, koláže, dekalky, foto a film, nejmenší byt, obrazové básně, grafika, kresby.

Výpravný katalog k výstavě z díla Karla Teiga v Domě U kamenného zvonu (15. 2. – 1. 5. 1994), obsahující mj. stať Michala Breganta *Teigův film*.

TURIGLIATTO, Roberto

Nouvelle Vague. 2. Festival Internazionale Cinema Giovani. Torino (Itálie), 6. 10. 1984 – 15. 10. 1984. Assessorato alla Cultura, Torino (Itálie) / a cura di Roberto Turigliatto. – Torino: Cinema Giovani, 1985. – 355 s.: čb. fotogr., bibliografie. (brož.)
Výpravný katalog retrospektivy francouzské nové vlny uspořádané v rámci 2. ročníku mezinárodního festivalu Cinema Giovani. Rozhovory, studie, analyticko-kritické stati se zabývají stylovými, autorskými, estetickými, ekonomicko-produkčními a technickými aspekty francouzské nové vlny. Sborník obsahuje řadu dobových článků a recenzí a dále soubor encyklopedických portrétů jednotlivých osobností.

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,
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

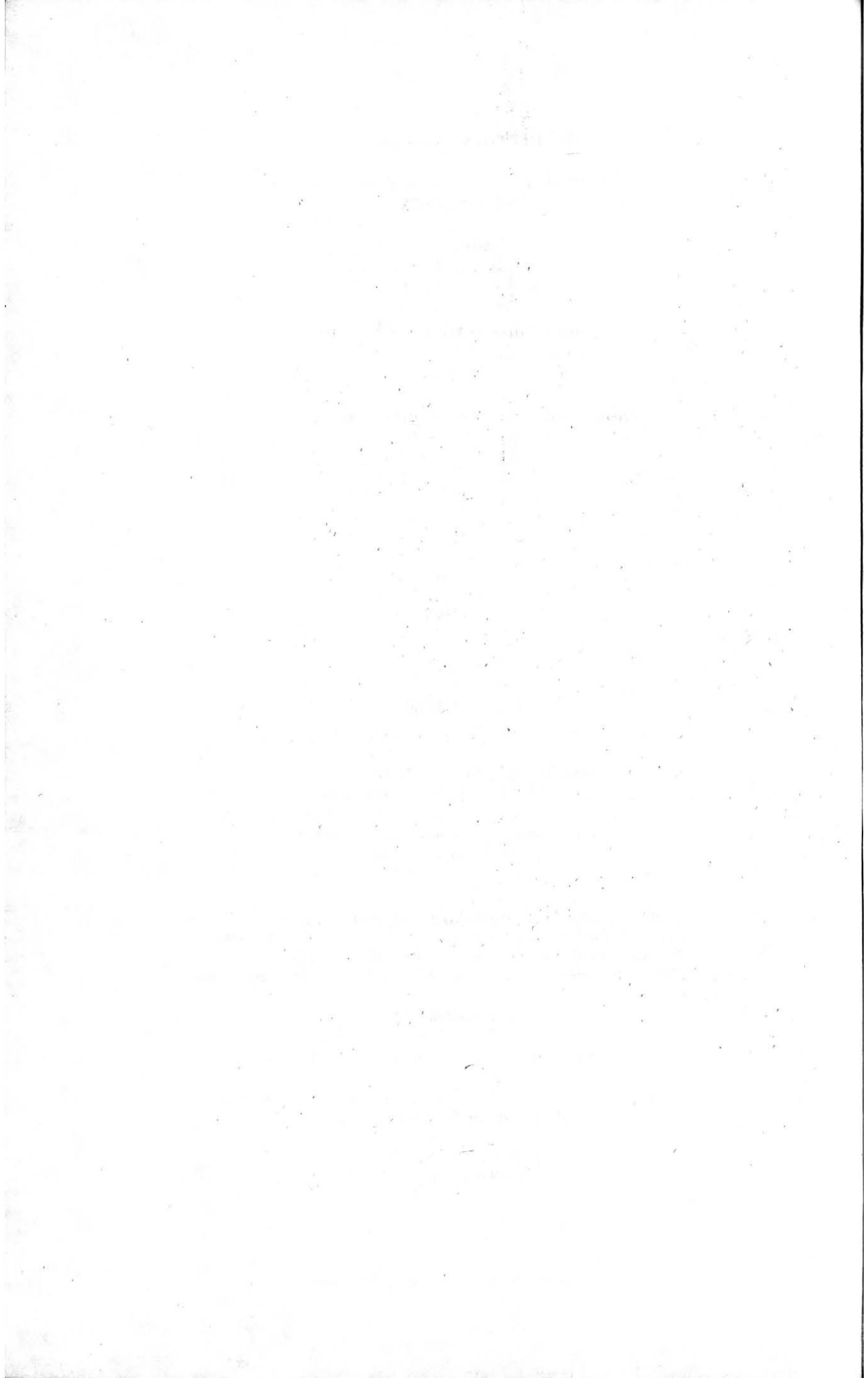
Tisk Tiskárna Tomáš Daniel, Praha 4

Rukopis byl odevzdán do výroby v srpnu 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 Max Schreck ve filmu Upír Nosferatu



35029/1994-3



10087323 *Národní filmový archiv*