

4

1994

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



5029/1994-4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 6

1994

Číslo / No. 4 (16)

Redakce / Editorial board:

IVAN KLIMEŠ

(šéfredaktor / editor-in-chief)

MICHAL BREGANT

VÁCLAV KOFRŮ

PAVEL ZEMAN

IVAN ŽÁČEK

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MÁLEK, PETR MAREŠ (filolog),

PETR MAREŠ (historik), PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,

JIŘÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA,

JIŘÍ RAK, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

tel. (+42/2)24231988

fax (+42/2)24227744

O B S A H

Články

- Petr Král:** „Zlatý věk“ dnes 5
Petr Král: Film podle Daliho 17
Salvador Dali: Kritické dějiny filmu ve zkratce 19
Salvador Dali: Umělecký film, protiumělecký pyl 22
Salvador Dali: ... Harry Langdon, dodnes vysoko nad hudbou 25
Salvador Dali: *Andaluský pes* 27
Robert Sklar: Ach, Althusser! Historiografie a vzestup filmového bádání 27
Ivan Klimeš: Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v *Usměvavé zemi* (1952) 47

Rozhovor

- Michal Bregant:** Amédée Ozenfant: film a umění? 75
Film (rozhovor s A. Ozenfantem) 77

Edice a materiály

- Michal Bregant:** Obnovený *Erotikon*. Hledání stylu v němém filmu 79
Vítězslav Nezval: Panenství. Filmový manuskript 91
Vítězslav Nezval: *Erotikon* (titulková listina) 98
Vítězslav Nezval: *Erotikon* (dialogová listina) 102
Erotikon v dobovém tisku 110

Literární obzor

- Jiří Rak:** Historik v kině
(*Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*) 129
Jiří Pokorný: Z počátků kinematografie
(*Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914*) 133
Jan Lukeš: Formanovské proměny
(*A. J. Liehm: Příběhy Miloše Formana. Jasmin Dizdarevič: Konkurs na režiséra Miloše Formana. Miloš Forman a Jan Novák: Co já vím?*) 135

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 141
Obsah VI. ročníku *Illuminace* 147

CONTENTS

Articles

- Petr Král:** „L'Âge d'or“ today 5
Petr Král: *Film after Dali* 17
Salvador Dalí: Critical history of film in short 19
Salvador Dalí: Artistic film, anti-artistic trash 22
Salvador Dalí: ... Harry Langdon, high above music so far 25
Salvador Dalí: *Un chien andalou* 25
Robert Sklar: Ach, Althusser! Historiography and the Rise of Cinema Studies 27
Ivan Klimeš: Mother and child.
Forty-five seconds of dialogue in *The Smiling Country* (1952) 47

Interview

- Michal Bregant:** Amédée Ozenfant: film and art? 75
Film (interview with A. Ozenfant) 77

Documents

- Michal Bregant:** Restored *Erotikon*. Search for style in the silent film 79
Vítězslav Nezval: Virginité. Film manuscript 91
Vítězslav Nezval: *Erotikon* (caption list) 98
Vítězslav Nezval: *Erotikon* (dialogue list) 102
Erotikon in the contemporary press 110

Reviews

- Jiří Rak:** Historian in cinema
(*Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino.*) 129
Jiří Pokorný: Beginnings of film
(*Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914.*) 133
Jan Lukeš: Metamorphoses of Forman
(*A. J. Liehm: Příběhy Miloše Formana. Jasmin Dizdarevič: Konkurs na režiséra Miloše Formana. Miloš Forman a Jan Novák: Co já vím?*) 135

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 141
Contents of the 6th volume of *Illuminace* 147

87328

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10087328 *Národní filmový archiv*

Články

„ZLATÝ VĚK“ DNES

Petr Král

Bylo by pokrytecké divit se, že *Zlatý věk* Buñuela a Daliho vzbudil u kritiky jen málo adekvátní ohlas. Film sám s rozpaky kritiků ve skutečnosti předem počítal, nedorozumění od počátku nedílně patřilo k jeho „poselství“. Víc než půl století po tom, co byl natočen, zůstává *Zlatý věk* příkladem výjimečného, enigmatického filmu, jehož tajemství nepřestává vzrušovat a mást, který je však zároveň dost koherentní, aby skrz pokusy o výklad, jež podněcuje, působil myticky.

„Zlatý věk“ a „Andaluský pes“

Mezi surrealisty i jinými vykladači je dobrým zvykem prezentovat film jako „kvalitativní skok“ oproti jeho předchůdci, *Andaluskému psu*. Už to je jen těžko ospravedlnitelné klišé, které při bližším zkoumání nemůže obstát. Druhý film je ve skutečnosti prodloužením a rozvedením prvního, v rovině dějové osnovy (bloudění milostného páru) a celkového ducha obou děl stejně jako v rovině konkrétních detailů. Řada záběrů *Zlatého věku* je přímou ozvěnou vizí z *Andaluského psa*: zkrvavená tvář Gastona Modota, jak se nám zjeví při milostné scéně v zahradě, kde probíhá koncert, odkazuje k pramínku krve (nebo krvavé sliny), jenž při obdobné scéně teče extaticky z úst Pierra Batcheffa, park, jímž prochází muž s kamenem na hlavě, připomíná ten, kde se v závěru *Andaluského psa* týž Batcheff zhrouť do trávy, biskup a (dřevěná) žirafa překáží hrdinovi *Zlatého věku* podobně – a dočkají se podobně svévolného zacházení (hrdina je, jak známo, vyhodí z okna) – jako předtím dva seminaristé a osel hniající na pianě, které Batcheff (i s nimi) vleče napříč pokojem. Shledáme se znovu také s „kafkovskými“ pány, kteří v *Andaluském psu* odnášejí nehybného Batcheffa ze zmíněného parku: tentokrát jako s dvojicí anonymních tajných procházejících s Modotem městem po jeho zatčení při slavnostním odhalení základů „věčného Říma“.

Nejde jistě o pouhé opakování, návrat k obdobným motivům se pojí s jejich novým zpracováním. Co bylo u Batcheffovy postavy jenom touhou se u Modotova hrdiny změnilo v milostný vztah, metamorfoza pánů v policejní agenty rozšiřuje onirismus *Andaluského psa* o sociální dimenzi. Přes častá opačná tvrzení tu však oproti *Andaluskému psu* nejde nutně o obohacení, ale jen o významový posun. *Zlatý věk* je prostě trochu jiný, *Andaluský pes*, třebaže kratší, není méně magický a jedinečný. Spíš než pomyslné překonání předchozího díla znamená *Zlatý věk* zároveň jeho rozšíření a zvláštní „ztuhnutí“: kde byl *Andaluský pes* – ve shodě se svým ovzduším –

opravdovým nočním a hypnotickým tangem, podobá se pozdější snímek spíš obtížnému, klopýtavému pochodu, k obrazu znepokojivého bubnování, jež v něm provází závěrečné „dějové rozuzlení“.

Platí to jak v rovině scénáře (leitmotiv „onanistických“ tiků), tak v rovině vlastní realizace. V *Andaluském psu*, plném podélných přesunů herců i kamery, nepřestává ústřední pár defilovat na plátně v jakémsi uhranutém vzájemném pronásledování, do něhož postupně vtahuje i diváka, který s ním bloudí z dekorace do dekorace aniž by z něj doslova spustil oči. *Zlatý věk*, kde naopak převažují frontální přesuny v ose našeho pohledu, zvýrazňuje oproti tomu trhavost pohybů přesunujících se herců, spolu s nerovností terénu, která ji působí. Víc denní – a víc „angažovaný“ – snímek se tak do jisté míry rovněž zříká graciéznosti, za niž dosazuje výrazovou úpornost a místy i pracnost (hned návraty masturbačního leitmotivu působí poněkud snaživě). Což nicméně vcelku opět neznamená víc než odlišnost a obsahovou proměnu.

Buñuel a Dali

Četným komentátorům se zdálo, že Daliho podíl na *Zlatém věku* je na rozdíl od *Andaluského psa* zanedbatelný. Neprohlásil Dali sám, že v případě *Zlatého věku* nebyl nikdy přítomen natáčení? Přesto není těžké se přesvědčit, že i v tomto filmu patří Dalimu – a jeho vidění světa – významné místo: stačí k tomu srovnat *Zlatý věk* s další Daliho tvorbou (počínaje jeho obrazy) z doby, kdy film vznikl. Nikdo z jeho komentátorů, jakkoli neuvěřitelně to zní, se však o tento základní test nepokusil. Unikla jim tak do očí bijící skutečnost: i když Dali nikdy nepřišel na natáčení, podílel se výrazně na filmu prostřednictvím režiséra. Na prahu 30. let, kdy se *Zlatý věk* točí, má totiž Daliho vize světa ještě rozhodující vliv na Buñuela samého – ostatně právě tak, jako na surrealistické myšlení a cítění obecně.

Svědčí o tom už jisté lyrické „gagy“: housle, jež neznámý chodec posouvá po chodníku kopanci, kámen na hlavě muže v parku (a na hlavě osoby, kterou míjí), mouchy pokrývající při banketu markýzovu tvář, žirafa vyhozená z okna (spolu s biskupem, hořícím smrkem a velkým pluhem); každá z těchto rekvizit i jejich provokativní užití pochází nepopíratelně z daliiovského arsenálu. Malířův vliv na film sahá však mnohem dál. Daliiovské jsou tu rovněž dekorace (počínaje skalnatou krajinou z úvodu, natáčeného poblíž Daliho síla v okolí Cadaques), motiv hudebníků a zhaceného koncertu i paradoxní užití klasické hudby – či lépe směsice Wagnera a latinskoamerických rytmů ve zvukové partituru díla. Ta nejen, že přímo navazuje na hudební doprovod *Andaluského psa*, je rovněž blízká zvukové koncepci jiného Daliho filmu, *Babaouo*, který zůstal ve stadiu scénáře.¹

Sám hrdina, ztělesněný Gastonem Modotem, není tak „morfologickou projekcí“ režiséra, již v něm viděl jistý autor, jako fantasmatickým dvojníkem katalánského malíře: svým knírkem, relativně útlou postavou, plamenným pohledem i zároveň komickou

1) Viz *Babaouo*, Editions des Cahiers libres, 1932. Ve scénáři rovněž vystupuje orchestr, zatímco v připojeném libretu „portugalského baletu“ Vilém Tell figuruje zároveň tango a koncertující harfeník. Český překlad scénáře viz: Salvador Dalí, *Babaouo*. „Film a doba“ 35, 1989, č. 12, s. 672–678. K tomu srov.: Ludvík Šváb, *Dalí a film, film a Dalí*. Tamtéž, s. 666–671.

a exaltovanou neobratností — jaká charakterizovala už Pierra Batcheffa — připomíná ještě víc, než hrdina *Andaluského psa*, toho fanatického panice, jímž byl Dali v mládí a jehož sám popsal ve svém Tajném životě.² Daliho vliv lze však cítit i z výběru herců *Zlatého věku* obecně, počínaje Modotovou partnerkou Lyou Lys, jejíž zároveň upíří a „telecí“ zjev³ má typicky daliiovskou ambivalentnost a „nečistotu“. Ne náhodou je *Andaluský pes* jediný Buñuelův film, který má se *Zlatým věkem* společnou právě zálibu v tomto typu bytosti: matoucích a lehce přízračných, s toporně vypjatým chováním na pokraji hysterie budícím neodbytný dojem, že se postava co chvíli nervově zhroutlí. Až v pozdějších Buñuelových filmech, včetně *Zločinného života Archibalda de la Cruz*, je nahradí bytostí mnohem „zdravější“ a zběžnější, povšechnější jednání, značící současně větší realismus a větší odstup od věcí.

Ve *Zlatém věku* zatím temnější Daliovské vidění převládá také v „tematech“ a v celkovém duchu díla. Pokud jde o Buñuela, dá obojímu jen průzračněji „podvrtné“ i erotické vyznění, spíš plebejské než aristokratické a — hlavně — víc volnomyšlenkářsky racionální než „černě“ romantické; zároveň se režisérova cerebrálnost — jeho víc intelektuální než smyslové fungování — i nadále opírá o Daliho vizionářskou poesii⁴. Buñuelovi tak ve filmu „patří“ monsterní vyndaná z taxíku na chodník, aby ji mohly překročit dvě sličné ženské nohy, závěrečná pocta svobodomyšlnosti Markýze de Sade a rovněž smysl pro ironickou satiru, blízkou duchu Reného Claira, jež občas přijde ke slovu zároveň s absurdním humorem: tak v postavě malého řečníka se sklápěcím cylindrem a velkým knírem, který v úvodu pronese nesmyslný proslov a jehož pak najdeme v doprovodu dvoumetrové dámy.

Později, v Buñuelově zralém díle (počínaje *Andělem zkázy*), splyne jistě tato ironická poloha s „objektivnějším“, zároveň matoucím a temným humorem; už teď, ve *Zlatém věku*, jej konečně ohlašují některé dialogy, hlavně ty, které zazní v úkrytu banditů: „Upadl jsem... možná. — Nic nebylo vidět!“ „Samí jsme vyřízení, a jdeme do toho. — Ano, jenže vy máte tahací harmoniky, hrochy, klíče, popínavé rostliny... a štětce!“ Přesto utkví komentátorům filmu v paměti hlavně jeho satirické a volnomyšlenkářské momenty. Co horšího, jejich interpretace díla ponese všechny v podstatě *moralistní* duch, co možná vzdálený jeho vnitřnímu poselství⁵. A tomuto přístupu takřikajíc žehnají nejenom André Breton nebo Ado Kyrrou, ale rovněž Buñuel sám, jenž bude ve 30. letech promítat dělníkům militantní, ideologicky osekanou verzi svého filmu⁶.

2) Viz *Tajný život Salvadora Daliho*, Praha 1994.

3) Viz svědectví Claude Haymanna v interview, uveřejněném revui *Jeune cinéma*, č. 134, 1981: „Lya Lys dostala roli, jakmile ji (Buñuel) spatřil. Tím, co měla telecího, odpovídala ideálu ženské pasivity...“

4) Přes svou příslušnou nenávisť ke slepcům Buñuel nezačal náhodou svou dráhu záběrem oka rozříznutého břitvou, svědčícím o tom, že jeho vztah k vidění je přinejmenším rozporný. Právě to byl bezpochyby i důvod, proč si pro první film vzal na pomoc malíře...

5) Znáám jen jediný článek o *Zlatém věku*, který se opravdu vymyká obvyklým moralistním a didaktickým výkladům: *Analyse du récit* (Analýza příběhu) Rolanda Cosandaye, otištěnou ve dvojčísle revue *Cahiers de la Cinémathèque*, věnovaném filmotékou v Perpignanu surrealismu (č. 30–31, 1980). Cosanday, zdůrazňující ve filmu zároveň nesouvislost děje a nesymbolickou povahu jeho vizí, tu nechává daleko za sebou značně přeceněné, školsky racionální rozbor Maurice Drouzyho z knihy *Luis Buñuel architecte du rêve* L. B., architekt snu, P. Lherminier, Paříž 1978.

6) Viz André Breton, *L'Amour fou* (Bláznivá láska), Gallimard 1937, s. 88–89.

Touha a frustrace

Dovolím si zde uvést osobní vzpomínku. Pražští surrealisté, k nimž jsem tehdy patřil, mohli shlédnout *Zlatý věk* až v roce 1967. Představa, že film odpovídá svým běžným výkladům, nás v daném dobovém a místním kontextu spíš znepokojovala: měli jsme strach, že jeho militantismus tu vyzní vyčpěle, v nejlepším případě dojemně. Z promítání jsme nicméně odcházeli příjemně překvapeni a s pocitem úlevy. Film byl našťastí mnohem méně prostý, než se nám tvrdilo, což mu dovolilo působit s neobvyklou silou i v podmínkách „reálného socialismu“. Nenabízel jednoznačnou tezi, naopak byl zároveň kritický a tajemný, jeho podvratnost neležela na povrchu, ale spočívala v jeho podstatě. Co víc, byl nabit oním „černým“ humorem, jenž jediný, v protikladu k veškeré satíře, si pro nás podržel jisté kritické schopnosti.

K soustavně opomíjeným aspektům *Zlatého věku* patří i jeho vztahy k filmové grotesce. Buñuel s Dalim, jimž oběma groteska učarovala, k ní mají blízko v několika ohledech. Tak jako komikové grotesky užívají filmovou techniku funkčně, bez exhibicionismu, stejně jako oni budují svůj film kolem jediné ústřední postavy co „lyrického subjektu“ filmové básně skládané z konfliktů postavy s okolním světem. Především však, tak jako komikové grotesky, pojmají Buñuel a Dali tyto konflikty – a obrazy filmu vůbec – jako svébytné „gagy“, podněty ke smíchu (nebo k pohoršení), které přesahují anekdotu postavy i příběhu. Jako u Keatona nebo Larryho Semona u nich okolnosti, z nichž vyvozují své překvapivé vize, mizí za svými *důsledky*: když otec zabije ranou z pušky vlastního syna, který mu zabránil v ukroucení cigarety, smysl situace je mnohem víc v její nehoráznosti než v případných – psychologických či jiných – motivacích, jimiž by se dala zdůvodnit. Podobně když Modot přijde na mondénní večírek s ženskými šaty, které za sebou vláčí, nemluví k nám symbolický smysl, ale prostě nádherná vyzývavost jeho jednání, již tu lze znovu srovnat (například) s drzostí Chaplinova Charlieho škrtajícího zápalku o hlavu plešatého světáka⁷.

Je-li takový humor zároveň kritikou, míří stejně na společenské konvence jako na jisté automatismy v našem myšlení, příznačnější pro lidské individuum než pro jeho historickou situaci. Zabití syna otcem je v tomto smyslu hlavně ironickým popřením banálně melodramatické idyly, jež mezi otcem a synem vznikla předtím. (Stejně jako obdobná „demontáž“ jistých hudebních klišé je i tato hra s konvenční sentimentalitou zvlášť příznačná pro Daliho.) Tato výsměšnost nicméně není to jediné, co nás vyvádí z míry. Buñuelovy a Daliho gagy na nás působí i nejistou oscilací mezi komickým a vážným, tím znepokojivější, čím víc gagy „zneprůhledňuje“.

Táž ambivalence konečně poznamenává sám milostný „příběh“, který je jádrem filmu a je běžně vydáván – dost prostince – za příběh vítězné lásky. Ve skutečnosti nejen, že jde o lásku, která ztroskotá, jak si povšíml Maurice Drouzy; co možná dvojsmyslný je i konkrétní způsob, jímž o ní autoři pojednávají a v němž patos co chvíli ustupuje komice. Už milenci sami, jak jsme viděli, jsou dost podivní, Lya Lys v dialogu s matkou přidá k „telecí“ strážce svého ženství i pár otevřeně groteskních akcentů: „Šest hudebníků umístěných poblíž mikrofonu nadělá víc rámusu než šedesát vzdálených

7) Když Gaston Modot ke konci filmu trhá polštáře, navazuje přímo na typické katastrofy Larryho Semona.

deset kilometrů; nemyslíš, maminko?“ Milostné scény navíc oscilují mezi vytržením a spíš zmrazujícími momenty: sevřená pěst hladící milovanou tvář se ukáže být pouhým pahýlem, hlavy, které k sobě milenci obracejí, se spolu hlučně srazí. Také jejich vášeň je stejně směšná jako urputná...

Film tak mluví zároveň o lásce a touze a o jejich trvalé frustraci, o překážkách, na něž narážejí. Všechny milostné scény zůstanou neukončené, ať je příčinou vnější zásah nebo milenci sami. Lze-li tu předem číst princip *Nenápadného půvabu buržoazie* nebo *Toho tajemného předmětu touhy*, jde rovněž, a především, o odraz úzkosti, která v době natáčení filmu ovládá celé Daliho dílo: strachu z reality a z lásky (ze ženy) spojené s myšlenkou na smrt, jenž Daliho uzavírá v masturbaci a v komplexu vlastní impotence živěným výčitkami vůči otci a obavou z jeho hněvu. Film tlumočí tyto obsese s veškerým přepychem detailů charakteristickým pro Daliho malbu: masturbace prochází filmem ve formě leitmotivu rukou zmítaných mechanickým pohybem, jednotu lásky a smrti nesugerují jen úvodní dokumentární záběry, v nichž jsme svědky smrtícího páření škorpiónů, ale i slavný dialog vedený mimo obraz pouze hlasy milenců a pokládáný až dosud jen za mentální prodloužení jejich idyly do doby, kdy budou staří. Mihně-li se Lya Lys v montáži, jež dialog doprovází, opravdu v zestárlé podobě, Modotova zkrvavená tvář, která k ní tvoří protějšek, i sám obsah dialogu, v němž je řeč o chladnu, temnotě... a o radosti z vraždy vlastních dětí, navozují spíš představu toho, co přijde po stáří, společného pobytu milenců v zemi hřbitova. Scéna je ostatně přímo spojena s oidipovským tabu a se strachem, který vzbuzuje: Lya Lys je tu rovněž Modotovou matkou (do níž se znovu vrátí ve chvíli pohřbení), mrtvými dětmi, o nichž milenci mluví, jsou opět bezpochyby oni sami; vidina stárnutí ke všemu doslova vstoupí mezi hrdinu a jeho vlastní touhu, na niž těsně před dialogem náhle rezignuje, když k sobě srazí partnerčiny nohy, před nimiž klečí. To, co po dialogu následuje, je neméně výmluvné: Lya Lys se Modotovi vymkne a zradí ho pro otcovskou postavu vousatého dirigenta, jehož nenuceně odbíhá obejmout. Pár je doslova roztržen žárlivým tlakem Otce s Matkou, jenž brutálně vrací jeho lásku ke vzdáleným počátkům.

Frustrace a bezmocnost převažují i v úvodních scénách filmu. Záběry vyčerpaných a otupených banditů ukazují rovněž strnulý obřad, jenž přes svůj kuriozní charakter – jistěže opět i navýsost daliiovský – nestál dosud za zmínku jedinému z vykladačů⁸: dva bandité zkříží dvě velké vidlice a provléknou mezi jejich hroty dlouhý provaz ovládaný na dálku umírajícím uloženým na slámě, a snažícím se pak marně přeráznout provaz nožem. Scéna, v níž se Modot pokouší vymknout dvěma tajným a zašlápnout velkého chrobáka, podobně jako „vrcholný“ výjev filmu, v němž hrdina po tom, co rozsápal polštáře, vyhazuje z okna bizarní sestavu předmětů (včetně živého biskupa), je náznakem projekce osobní obsese do vnějšího světa a pokusu o bojovné spojení Erotu a Thanatu, touhy a agresivity, v jediný akt vzpoury proti represivnímu otci (peří hrnoucí se z polštářů evokuje znovu i masturbaci) a proti společenskému útlaku.

8) Stejně nepovšimnut zůstal i knoflík Modotova poklopce, který na nás drze zacíví – v detailním záběru – když se hrdina vydá na „trestnou výpravu“ do hrdinčiny ložnice.

Motiv společenské revolty je nicméně jen jedinou z faset celého komplexu významů, již nelze oddělit od druhých bez hrubého zkreslení smyslu. Překážky, jež se tu kladou do cesty milostné touze, jsou nepochybně samy předmětem touhy: tím, jak prodlužují očekávání, je rovněž mění — jako v celém Daliho díle — v prostředek dosažení metafysické extáze. Sekvence s bandity je v bezprostředních společenských významech, které navozuje, dokonce otevřeně skeptická: degenerovaní a ochablí „lumpenproletáři“, kterými bandité jsou a kteří padají jak mouchy ještě dřív, než se střetnou s nepřítelem, neztělesňují právě zářivý obraz lidu a jeho budoucího vítězství. Ukázali to jasně, aniž se domluvili, i všichni účastníci hry, kterou jsme si v Praze zahráli po zhlédnutí filmu a v níž si každý měl představit, jak by *Zlatý věk* pokračoval v současných podmínkách (to znamená v šedesátých letech). Banditi, kteří nám jaksi splynuli s clochardy projíždějícími během banketu luxusní salon v káře, se v našich textech změnili v tupou opileckou „masu“, zcela k obrazu té, s níž jsme se setkávali v pražských ulicích.

Stísněnost a hmotnost

Čím se nám *Zlatý věk* zdál být tak živý, a co jej činí aktuálním dodnes, je ve skutečnosti opak toho, co se v něm obvykle nachází: ne zpěv o vítězství touhy nad realitou, ale exaltace jejich vzájemné srážky i konfliktních vztahů člověka a světa obecně. Víc než sama láska je předmětem filmu — jeho ústředním tématem — skutečnost viděná v úhrnu jako překážka, těžká a blátivá masa, do níž nepřestáváme zapadat, kde bez ustání vázneme a toneme. I v tomto ohledu byl jistě *Zlatý věk* ohlášen už v *Andalusém psu*, kde poslední záběr — nehybná dvojice uvízlá po pás v písku — jako by předem podával jeho résumé.

Hmotný svět je ostatně ve filmu přítomný s naléhavostí, již později u Buñuela nabyde jen vzácně (zejména v dokumentu *Las Hurdes* a ve *Ztracencích*), a již tak lze opět přičíst spíš Dalimu. Různé příznačně strukturované matérie — skaliska, keře zimozrázu, peří, dokonce i fekálie záludně evokované sopečnou lávou — tuto hmotnost soustavně zdůrazňují, v přímém protikladu k abstraktnosti věcí-znaků a „obecných jmen“, charakteristických pro filmovou poetiku clairovského ražení⁹. Kára projíždějící salonek, než z ní vyčteme satirický šleh, působí sama hlavně fyzickou přítomností, jako další předmět, který v salonu překáží a zvyšuje jeho tísnivost. I teatrálnost jistých dekorací — spolu s tou, již se vyznačují herecké výkony — vede k paradoxnímu zdůraznění hmot; stylizované kulisy, které nahradily reál, tu zároveň plní prostor se vši těžkopádností maket, na hony daleko od banálně parodického „odiluzivnění“. (V téměř duchu užívá Dali i wagnerovské opery.) Myslím tu ovšem hlavně na celou závěrečnou sekvenci, kde ochotnický naličený Kristus, spolu s hloučkem karnevalových šlechticů, vychází teatrálně ze zámku do kaširované horské krajiny, na níž se snášejí oblaka umělého sněhu¹⁰.

9) Viz clairovskou monografii Barthélemyho A m e n g u a l a, vydanou česky v nakladatelství Orbis (edice Filmy a tvůrci), Praha 1966.

10) Z „kamenného věku“ pravých skal v úvodní sekvenci nás tak film dovede do „věku maket“, po průchodu „věkem bláta“ (první setkání milenců) a „věkem peří“ (závěr milostné „romance“). Těžko by se našlo přesnější shrnutí celých lidských Dějin ...

Týž paradoxní - a sám o sobě frustrující - způsob zvýznamnění reality (její hmotnosti) jako zároveň plné a prázdné, přítomné a nepřítomné, určuje i řadu „gagů“. Humor filmu ústí právě tak do „syťých“, více méně agresivních obrazů (pošlapané housle) jako do prázdná náhlého zklamání: uprostřed slavnostní ceremonie v úvodu odhalí kamera pouze trochu malty rozetřené na kamenném kvádru, po titulku „Pitoreskní aspekty města“ následují vedle efektnějších záběrů i banální pohledy na domovní vrata a na roh anonymního plotu, kde šedě trůní sloupek z cementu. Konkrétnost světa tu není tíživá jen tím, že znamená překážku - zároveň nepřátelskou a vzrušující, ale i proto, že náhle odhaluje svou *bezvýznamnost*, fatální lhostejnost a hluchotu k našim touhám a přáním. Vrcholným momentem filmu je bezpochyby scéna, v níž se osamělý Modot - po tom, co mu Lya Lys utekla za dirigentem - vztyčí náhle uprostřed buksusů... a narazí hlavou na velký závěsný květináč. Nehoda shrnující zároveň vizi reality co překážky, hrdinovu úzkost a jeho onanistickou provinilost (myslím i na Harryho Langdona a jeho opětovné nárazy hlavou na větev) je rovněž příslovečnou poslední kapkou, díky níž nádoba přetéká: Modot se vzápětí vrací k hrdince, do téhož budoáru, kde jsme ji viděli vyhánět krávu z postele, znásilňuje tu polštáře zařatými pěstmi (je pravda, že jen s napůl vědomou gestikulací), načež vyhodí z okna celou skládku překážejících předmětů, zároveň jako ten, kdo si vybíjí vztek a jako Harpo Marx vyndávající náhle z kapsy kabátu sklenici vody, zapálenou letlampu a... harmonium (*Love Happy*). Jsou-li komikova gesta o něco ležérnější, sbírka Modotových předmětů i jejich náhlá přítomnost v pokoji jsou neméně nepřipadné („absurdní“) než Harpovo slavné číslo.

I tady ovšem vládne významová ambivalence. Přes „osvobodivý“ charakter scény ji doprovází pomalé bušení na buben, které Modotovu trhavou chůzi mění v pochod odsouzence na smrt a jehož patos je sám relativizován blízkým záběrem, v němž vidíme, že kráčející hrdina má špatně zapnutý poklopec. (Tím, jak náhle „shodí“ patos bubnování, připomene záběr opět jisté gagy Ch. Chaplina.) Nejsnovější prvek celé sekvence, vršící se peří z polštářů, o němž komentář tvrdí, že „dosahuje až k oknům budovy“, se zdá sám patřit jen do snu, který zklamává: to, co vidíme na plátně, není zjevně víc než troška peří rozestřená pod okenním rámem *jako by* se jednalo o vrchol celé hromady.

Záběr sám tak ve skutečnosti působí jako korektiv předchozího, kde se z okna vyhozená dřevěná žirafa snáší nečekaně ke dnu propasti, již nám předtím v parku pod okny nic nedovolilo předvídat. Zjevně klamná výška hromady peří tak zpětně odhaluje jako zdánlivou i hloubku propasti, přemístěné snově pod okno z neznámé krajiny. Uvědomujeme si, že tu propast je pouze dík montážnímu triku, že vyjadřuje jen touhu po přemístění, aniž ji naplňuje: aniž nám umožnila opustit pevnou zem víc než ubohá troška peří, stěží pokrývající holá prkna studia. Stejně jako je neúspěšný vztah ústředního páru - mimo úzký rámec oidipské vzpoury - jen svědectvím o čemsi fatálním a temném v samé podstatě touhy, co ji předem obrací proti ní, zůstává nedobytná a netečná k našim námluvám i konkrétnost světa. Marnými pokusy o její ovládnutí a přesažení se touze nepodařilo víc, než vzdát jí počtu...

Obraz a symbol

Také v samotných obrazech filmu - nikdy to nelze dost zdůraznit - je podstatná právě jejich konkrétnost. Mimo všechn symbolický smysl (třeba „podvratný“) je každý

z nich hlavně a především jedinečnou záhadou, kterou je třeba brát „doslova“, jako evidentní fakt. Tím, jak se záměrně vymykají známým sdělovacím a výrazovým „kódům“, jak odmítají sdělit svůj morální smysl a vybízejí diváka k tomu, aby jim jej přisoudil sám, nepůsobí podvrtně na způsob jednoznačné společenské kritiky, ale spíš jako zpochybnění lidských konvencí obecně.

Není nutné se ptát, zda kráva v hrdinčině posteli znamená její potlačenou sexualitu nebo zda šaty, které s sebou Modot vleče na banket, jsou výrazem jeho stesku po milované bytosti (nebo, proč ne, jeho pohrdání společenskými obřady); stejně jako v případě průjezdu káry salonem tu jde prostě o provokativní „koláže“, působící hlavně svou nepřipadností a svým tajemstvím. Epizoda s otcem vraždícím vlastního syna nebo scéna, v níž Modot napadne slepce, jsou podobně především svébytné paradoxy; nad symbolickými výklady, jež jim lze přisoudit – nutně nejednoznačnými a dokonce protikladnými – k nám mluví přímo svým humorem a svým „cynismem“, mimo jakoukoli psychologickou či dramatickou kontinuitu.

Už úvodní dokument o škorpionech ohlašuje zároveň úmysl autorů podat filmem jakousi kritickou reportáž, mířící k odhalení skryté společenské pravdy, a jejich zálibu v koláži – v metodě, díky níž se sám dokument stane nástrojem lyrického šoku, konfrontací s následující scénou, k níž tvoří rovněž účinný *kontrast*. Podobně je tomu ve slavné zvukové montáži, v níž řada kritiků – jako Ado Kyrou – viděla výraz toho, že mezi milenci trvá vnitřní pouto vzdor vzdálenosti, která je od sebe dělí: tytéž zvuky větru a kravského zvonce provázejí záběry ukazující hned Lyu Lys v jejím budoáru (před zrcadlem, kde se odráží oblačné nebe), hned Modota jak v doprovodu tajných mříž zahradního plotu, za nímž běsní rozdrážděný pes (štěkot psa se přitom mísí se zvoněním a s hučením větru). I tady se ale jedná hlavně o koláž, o spojení vzdálených skutečností, jejichž nesourodost je stejně významná – a příznačná – jako to, co je k sobě poutá. Nepřipomíná zvuk zvonce chrabrou krávu, již hrdinka vyháněla ze své postele a která je takřikajíc nepřipadnost sama? Jednotlivé komponenty montáže, včetně gest obou milenců, se tak vzájemně *osvětlují* – komicky i vážně – aniž by se proto daly převést na jediné společné *vysvětlení*. Jejich jednota, zároveň naznačovaná a popíraná, má jen hypotetickou povahu, jako zárodek možného „příběhu“, jenž nikdy nevznikne. Právě tak když po titulku „Aspekty imperiálního Říma“ spatříme – mimo jiné – dveře do krámu a na nich cedulku s čímsi vzkazem, jako by film konečně chtěl začít cosi vyprávět, zjistíme vzápětí, že se s ní musíme spokojit: to, co máme za úvod k neznámému ději, je jen další „holý“ a izolovaný fakt, děj existuje jen v síle impulsu, jímž je jeho náznak pro naši obraznost.

Také následné záběry propasti a falešné hromady peří lze ostatně v této souvislosti chápat jen jako svébytný tvůrčí nález, překvapivý „akord“ dvou obrazů, jež stačí vychutnat pro něj samotný. Ve všech „viditelných“ stříhových pasážích *Zlatého věku* (stejně jako předtím v *Andaluském psu*) je princip montáže ve skutečnosti použit jako nástroj zvláštní mystifikace. Záběry skládají jen *zdánlivě* dramatickou nebo metaforickou sekvenci, naznačující skrytý smysl aniž je něčím víc, než prostým sledem obrazů, a mluví k nám tak opravdu až právě napětím mezi svou „holou“ realitou a jejím předpokládaným symbolickým významem¹¹: metaforická figura tu neosvětluje podstatu věcí, vytváří o ní naopak záměrně klamnou představu. Lze jistě také říci, že odkrývá podstatu věcí v jejich klamnosti samé...

Už matoucí vztah mezi úvodním dokumentem o škorpionech a první sekvencí filmu ve vlastním smyslu slova, navozený mezititulkem „O několik hodin později“, je aplikací tohoto principu. Jeho nejpozoruhodnějším rozvedením – s výjimkou epizody rozházeného peří – je bezpochyby ve *Zlatém věku* montážní sekvence z první části, navazující na záběr Modota ležícího v blátě (po tom, co mu Lya Lys byla vyrvána z náručí): po polodetailu hrdinky sedící na toaletě spatříme prázdnou, dlaždičkami vykládanou dekoraci téhož záchodu, kde na stěně dohořívá poslední zuhelnatělý zbytek toaletního papíru, a posléze, za zvuku splachované vody, hustou a vířící hmotu lávy v sopečném kráteru (s krátkým prostřihem na Modota ležícího dál v blátě). Skatologické přirovnání, kde láva znamená splachované fekálie? Jen pro toho, kdo je tu chce hledat: film sám předkládá jen lávu a spolu s ní, *paralelně*, prostý zvuk splachovadla. Jakou roli by ostatně v přirovnání hrál hořící papír? Po mnohaletém vybočení z nastoupené dráhy, během něhož zůstane jeho humor skryt za obrysy konvenčních příběhů, se ostatně Buñuel vrátí k tomuto typu montáže – a mystifikace – na úrovni dialogů, kde jej bude systematicky užívat od *Anděla zkázy* až do konce života¹². V obrazové rovině zůstane nicméně postup příznačný jen pro jeho surrealistické filmy.

Ve *Zlatém věku* se prozatím, z čisté radosti ze hry, množí rovněž matoucí „vizuální rýmy“ – obrazové souzvuky a echa – jejichž příklady se najdou už v Andaluském psu (například motiv pruhů společný tajemné skřínce a hrdinově kravatě). Záchvat migrény, jenž přinutí dirigenta k přerušení koncertu a k útěku do zahrady, kde se mu hrdinka vrhne do náručí, se „rýmuje“ s nárazem Modotovy hlavy na květináč, krátké zjevení muže v šatech pokrytých prachem, očišťujícího se před vstupem do kavárny, je ozvěnou scény, v níž vidíme Modota v obleku plném zaschlého bláta. Tajemný záběr čtyř jezuitů přecházejících přes můstek obrostlý psím vínem, z nichž poslední se náhle zprostřed můstku ustrašeně vrátí, ohlašuje ještě subtilněji závěr filmu a scénu, v níž čtyři kostymovaní zhýralci vycházejí na lávku před zámek. Jak známo, je to tentokrát sám Kristus, kdo se odtud vrátí, aby uvnitř zámku spáchal poslední hanebnost...

Za zdánlivě jednoznačnou ateistickou provokací skrývá přitom tento závěr sám i poslední ambivalenci. Útočí na představitele společnosti, která vraždí lásku? Nebo spíš svědčí o té temné stránce touhy, o níž se chvíli předtím osudně zranila láska ústředního páru?

* * *

11) Viz též článek P. Adamse *Sitneye Cinéma graphique et cinéma subjectif* (Grafický a subjektivní film) v katalogu výstavy *Cinéma dadaïste et surréaliste*, Musée National d'Art Moderne, Paříž 1976. Autor tu podobně definuje *Andaluského psa* jako klamně vyprávění, které si od skutečných příběhů vypůjčilo narativní postupy, ne ale příběh sám.

12) V *Andělu zkázy* tak dialog páru uzavřeného ve skříní, vyslechnutý třetí osobou (zatímco pár není na plátně vidět) a budící dojem lyrické metafory pro milostný akt („drahoušku, už se blížíme k moři...“), je stejně klamným – zdánlivým – milostným dialogem jako je citovaná montáž ve *Zlatém věku* jen klamně skatologická. Dialog v *Andělu zkázy* – filmu, jímž jaksí Buñuel navázal na své „pravé“ dílo tam, kde je se *Zlatým věkem* opustil – tvoří ostatně k této montáži přímý protějšek: při návratu ze skříně, kam se šla vyčurat, vyvolá jedna z ženských postav filmu záchvat obecné hysterie, když svěří přítelkyním, že „po zvednutí poklopu spatřila v hloubce pod sebou tekoucí bystřinu“. Bystřina tu má ovšem stejně matoucí, nejednoznačný vztah k jejímu čurání jako láva ve *Zlatém věku* k stolici Lyy Lys.

Mám-li se na závěr pokusit umístit *Zlatý věk* v celku Buñuelova díla, řekl bych, že tu vyniká svou vřelostí a „štědrostí“. Svrchovanější a klidnější velká díla z konce režisérovy dráhy jsou rovněž o poznání otažitější, v tom smyslu, že vyšší jasnozřivost v nich doprovází záměrné potlačení spontaneity a „romanticky“ přímého vztahu ke slasti. Při promítání *Tristany* nebo *Nenápadného půvabu buržoazie* pramení naše blaho hlavně z režisérova odstupu od věcí a z obdivuhodné přesnosti jeho vidění. Ve *Zlatém věku* (i v Andaluském psu) se uprostřed nejplamennější revolty zpochybnění dané skutečnosti a jejích konvencí spojuje rovněž s radostí „chutnat“ svět, dotýkat se ho a — přese všechno — se s ním milovat. Může-li láska k realitě, se všemi jejími rozpory i s tím, co má pro lidskou touhu nedobytného, definovat celek filmařova díla a jeho úhrnné „poselství“, je tu tato realita — její konkrétnost — evokována s nikdy nepřekonaným zaujetím.

Znamená to rovněž — a především — mimořádnou radost z filmování: z tvorby filmu jakožto události v řádu vidění a vnímání, kde se svěžest vjemů spojuje s odvážností myšlenek. Filmová invence *Zlatého věku*, navzdory tomu, jak bývá chápána (i Buñuelem samým), není stroze funkční; ať chceme nebo ne, přesuny filmu napříč časem a prostorem, jeho bloumání od předmětu k předmětu, montážní a kolážové postupy se čistě výrazové „účelnosti“ také vymykají. K humoru filmu se podobně přidává „třeštění“, které Buñuelovy (a Daliho) obsese, na rozdíl od režisérovyh pozdních děl, sděluje za horka a bez ironického filtru.

Neznamená to jistě žádnou absolutní hodnotu: režisérova ironická a sebeironizující strohost, svrchovaně odmítající všechn artistní exhibicionismus, je při nejmenším stejně významná jako jeho někdejší „delirium“ — kdyby jenom jako příkladně krajní postoj. Zřekl se ostatně vizuálních „efektů“ i proto, aby do filmu své provokativní vidění a myšlení mohl lépe vtělit, učinit je — tam, kde ho efektní obrazy jaksi hlásí předem — méně zjevným a tím i účinněji znepokojivým. *Zlatý věk*, půl století po svém natočení, je přesto dál nejvíc *fascinující* z jeho celovečerních snímků.

První verze textu vyšla francouzsky v revue *Positif*, č. 247, Paříž, říjen 1981, s. 44–50.

Petr Král (1941)

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

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

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dali, 1928), *Anděl zkázy* (El ángel exterminador; Luis Buñuel, 1962), *Love happy* (David Miller, 1950), *Nenápadný půvab buržoazie* (La Charme discret de la bourgeoisie; Luis Buñuel, 1972), *Ten tajemný předmět touhy* (Cet obscur objet du désir; Luis Buñuel, 1977), *Tristana* (Tristana; Luis Buñuel, 1970), *Zapomenutí* (Los Olvidados; Luis Buñuel, 1950), *Země bez chleba* (Las Hurdes; Luis Buñuel, P. Unik, Eli Lotar, 1932), *Zlatý věk* (L'Âge d'or; Luis Buñuel, Salvador Dali, 1930), *Zločinný život Archibalda de la Cruz* (La Vida criminal de Archibaldo de la Cruz; Luis Buñuel, 1955).

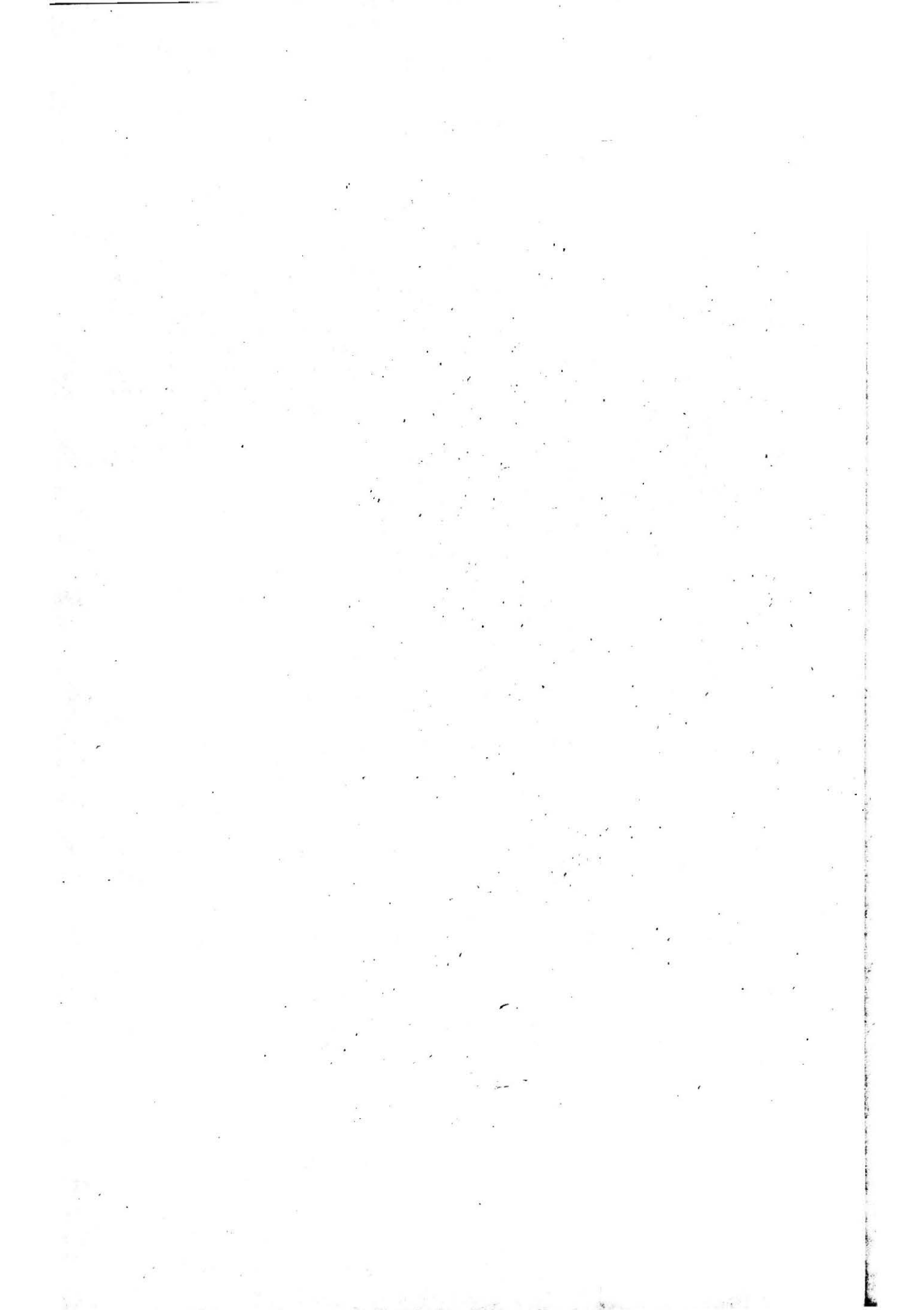
SUMMARY

„L'ÂGE D'OR“ TODAY

Petr Král

In spite of all opposite assessments, the first feature film of Buñuel represents direct prolongation of the previous *Un chien andalou* and still bears traces of imagination and thought of the other screen-writer, Salvador Dalí. Purport of the film is more ambivalent at the same time than is usually understood: it is rather a sarcastic poem about the intrinsic antagonism of love itself and about fatal union of desire and frustration than a homage to „crazy love“ and its struggle with bourgeois conventions. Same as in the other Buñuel's films, the lyricism in *L'Âge d'or* merges together with humour, it is not the romantic faith in omnipotence of desire what is the motor of imagination, it is the authors' sense of conflict between desire and reality of the world. For that matter, the film put stress – an exception in Buñuel – on the very substance of things, heavy and empty at the same time. Things obstruct people in their motion displaying their insignificance and banality which destroys any endeavour to give sense to them and which is common both to real mud and mock-ups of cardboard mountains. Their discovery is enabled also by the ambivalent „short connections“ montage between remote facts which are both autonomous images and misleading suggestions of false symbols and actions.

Translated by Ivan Žáček



Články

Film podle Daliho

Přes malý počet a typicky provokativní tón by byla chyba považovat články, které mladý Salvador Dali věnoval filmu, za pouhou kuriozitu. Autor výboru ví, o čem mluví: věnoval-li sám filmu hrozivý počet stran, počínaje dvoudílnou studií o filmové grotesce, pak jen proto, že si jednou v mládí přečetl první český překlad Daliho Kritických dějin filmu ve zkratce¹, nepřesahujících ve strojopisu šest listů. Inspirující síla Daliho článků tak může být v přímém protikladu k jejich lakoničnosti, stejně jako k jejich zdánlivé lehkovážnosti. Co se zprvu zdá být jen slovní klauniádou tu totiž, jako ve všech Daliho počinech, je něčím skutečnějším: pokusem vyslovit vlastní vidění a svou niternou pravdu bez obvyklých kulturních alibi, kde nadsázka jen urychluje spád sdělení, mystifikace splývá s lyrismem (a s pravým básnickým „deliriem“), humor sám je neodmyslitelnou součástí sdělované myšlenky.

Jako většinu Daliho kritik a komentářů nese jistě i jeho texty o filmu polemický duch, to, co se tu říká, působí napřed negativně: provokativním popřením běžných, obecně uznávaných názorů na daný předmět úvah. V daném případě jde o polemiku s kultem filmu jako nového, ukázkově moderního umění, které v něm zdravili přední umělci a intelektuálové Daliho generace, i s pojetím vlastních filmových hodnot, jež tento kult doprovázelo a jež v něm zdůrazňovalo montáž, fotogenii, rytmus, strojovou mechaničnost a k abstrakci směřující svébytnost estetického objektu tvořeného dynamickou hrou forem, světél a stínů. Daliho vztah k tomuto pojetí, jak je mimo jiné zastával i Karel Teige, prošel přitom jistým vývojem, v němž se vyhraňoval teprve postupně. V prvních filmových člancích, psaných pro katalánskou avantgardní revui *L'Amic de les Arts*, tak Dali z modernistické víry v kinematografii sám přebírá některé prvky, než mu setkání se surrealismem umožní zpřesnit vlastní myšlení v jedinečný postoj, jehož „manifest“ – zmíněné Kritické dějiny filmu ve zkratce – uveřejní jako předmluvu ke svazku *Babaouo* (obsahujícímu i nenatočený filmový scénář). Distancuje se zároveň od modernismu, jež odmítne stejně zásadně jako psychologisující, z 19. století zděděný sentimentalismus konvenčních snímků, a na němž mu vadí obdobná mlhavost: důraz na odtělesněné, duchovní a „hudební“ kvality filmových dějů, redukce vjemů na prchavost počitků a impresí. Představa filmu, kterou zastává sám, se sice může opřít jen o pár „praktických“ příkladů (kromě filmových melodramat a grotesek ji upřesní hlavně Daliho vlastní obrazy z raně surrealistického období), je však stejně jedinečná a určitá jako Daliho „vize světa“ vůbec; místo tklivých příběhů i mihotavých, kaleidoskopicky povšechných vizuálních symfonií chce Dali obrazy konkrétní a hmotné jako kusy krvavého masa, tížící fyzickou realitou i jejím vnitřním prožitkem a formované osudnými silami touhy a násilí, pudů a vášní, plynoucího času a smrti.²

Jen dočasné přizpůsobení levičáctví ostatních surrealistů jistě Daliho přimělo, aby v závěru svého manifestu oslavil i revolučně-propagandistické filmy, svou naivní tendenčností jeho poetice bytostně cizí. Podstata textu je ovšem jinde, hlavně ve strhující poctě, již Dali vzdává italskému melodramu a jeho hypnotickým děvám; provokace tu mizí za skutečným zaujetím, autorův pohled dotváří citované snímky v intenzivní básnický zážitek, schopný inspirovat nové cítění a myšlení. I když se svou chválou „divadelnosti“ dávných veleděl, plných hysterické

1) Viz: Salvador D a l i, *Stručná kritická přehlídka filmové tvorby*. „Doba“ 1935, č. 17/18, přeložil Karel Teige.

2) Teze Kritických dějin filmu ve zkratce v tomto smyslu rozvádějí Daliho eseje ze svazku *Neviditelná žena*, přetištěné v knize rozhovorů s Louisem P a u w e l s e m *Mé vášně*, Brno 1994.

vášně, zdá útočit na samu podstatu filmu, otvírá mu zároveň nové výrazové možnosti: cesty, na nichž nepřestane být filmem, ale zahrne do svých obrazů tělesnost, smysl pro erotický rituál, „tekutost“ prožívaného času v protikladu k času jen myšlenému, abstraktně měřenému, jak si podržuje modernistickou montáž³.

Mezi texty z *L'Amic de les Arts* a Kritickými dějinami filmu přitom trvá i skrytá kontinuita, alespoň v jednom podstatném bodě. Je jím Daliho důraz na neosobní charakter filmových obrazů, na „evidentní“ povahu jejich lyrismu a jeho přímý, na psychologických podtextech nezávislý účín. Kde v raných člancích tuto preferenci ilustruje obdiv k věčnosti filmových dokumentů (kladené do protikladu k „sentimentalitě“ filmů hraných) nabývá, pravda, pojem lyrické objektivity později na složitosti a splývá s konkrétností iracionálních vizí, chápaných zároveň jako paradoxní „zhmotnění libovolného“; tam i tady lze nicméně číst totéž volání po dílech a obrazech „bez rukopisu“, oproštěných od všeho expresivního *chvění*, jímž básnický (umělecký) výraz obvykle žije a jímž uvádí do pohybu naše vnímání světa.

Jde jistě rovněž o novou daliiovskou hyperbolu, která zcela neodpovídá ani Daliho vlastním příkladům; italské melodramy působí v jeho podání i zvláštní vnitřní horečkou, prerůstající rámec pouhých odtazitých vizí. Myšlenka tvorby bez rukopisu je nicméně klíčová jak pro Daliho úvahy, tak pro jeho vlastní dílo, v němž je neosobní představa často důležitější (a působivější) než její malířská realizace. Spočívá tu stejně jedinečnost díla jako jeho omezení, Dali sám s postupem let čím dál víc pochyboval, zda spíš než malířem není jen aranžérem obrazných idejí⁴. Jeho obrazy a texty, včetně filmových, prochází ale i tak jedno z podstatných duchovních dobrodružství dvacátého století.

Petr Král

3) Dali podobně umožní nové sebeuvědomění poesie – včetně surrealistické – když do svých básní provokativně vnese statismus popisů inspirovaných vlastními obrazy (*Velký masturbátor*, 1930).

4) Viz mj. oddíl *Gala* v již citované knize *Mé vášně*.

Články

KRITICKÉ DĚJINY FILMU VE ZKRATCE

Salvador Dali

V rozporu s běžným míněním je film, pokud jde o výraz skutečného průběhu myšlení, nekonečně chudší a omezenější než psaní, malování, sochařství a architektura. Níž než on stojí pouze hudba, jejíž duchovní hodnota, jak každý ví, je přibližně nulová. Film je konsubstanciálně, samou svou povahou, svázán s vjemovou, nízkou stránkou jevů, s abstrakcí, rytmickými dojmy, jedním slovem s harmonií. A harmonie, sublimovaný produkt abstrakce, je ze své podstaty protipólem konkrétna a tedy poesie.

Rychlý a nepřetržitý sled obrazů tvořících film, jehož implicitní novost přímo vyplývá z mimořádně zobecnitelné vizuální kultury, znemožňuje všechny pokusy o redukci na konkrétno a většinou (vzhledem k faktoru paměti) bere konkrétnu jeho záměrný, afektivní, lyrický charakter. Mechanismus paměti, na něž tyto obrazy vždy působí s výjimečnou ostroží, směřuje už sám od sebe k desorganizaci konkrétna a k idealizaci.

V bdělém životě jsou zběsilost a latentní záměrnost konkrétna téměř vždy ponořeny do zapomnění, běžně však znovu vystupují na povrch ve snu. Poesie filmu si víc než jiná žádá traumatické vychýlení osy směrem ke konkrétní iracionalitě, má-li být dosažen pravý lyrický fakt.

Experimentální počátky filmu až po Mélièse — a včetně něj — tvoří jeho metafysické období (jak kontemplativním a tázavým přístupem k věcem a jevům, tak prezentací filmové akce co přeludu). Po fádních letech, věnovaných zdokonalování techniky, film, který se nesměle pustil cestou efemérního pseudonaturalismu, dosáhl náhle skutečného zlatého věku, když — před válkou a začátkem války — realizoval první materialistické snímky italské školy. Mluvím tu o grandiozní epoše hysterického kina s Francescou Bertini, Gustavem Serenou, Tuliem Carminatim, Pinou Menichelli atd., o filmu, který byl tak nádherně a *přesně* blízký divadlu a jehož zásluhou je nejen to, že nám předložil reálné a konkrétní dokumenty o psychických poruchách všeho druhu, o opravdovém průběhu dětských neuróz, o skutečném prožívání nejméně čistých fantazií a aspirací ztělesněných předtím v obdivuhodných architekturách secese — ale i to, že dokonale ovládl své základní technické prostředky. Po skončení tohoto období bude film rychle upadat.

Herci ve zmíněných snímcích skutečně žili, soustavným a nestoudným způsobem, který by současný vychloubačný humor už nestrpěl. Důmyslný ženský exhibicionismus tu vládl v celé své nádhře. Vzpomínám na ženy s vrávoravou a konvulzivní chůzí, s rukama trosečnic lásky tápajícíma podél zdí, podél chodeb, věšícíma se na každou

záclonu a na každý keř, ženy, jimž trvale klouzalo dekolté z nejobnaženějších ramen plátna, v nepřetržité noci cypřišů s mramorových zábradlí. Palmy a magnolie, v té přechodné a bouřlivé epoše erotismu, byly fyzicky hryzány, škubány zuby těchto žen křehké a předtuberkulózní konstituce, která nevylučovala těla odvážně modelovaná mládím, předčasným a horečným.

V jednom z těch filmů, nazvaném *Oheň*, bylo možné vidět Pinu Menichelli zcela nahou pod kostýmem z peří představující sovu, a to zjevně jen proto, aby s příchodem soumraku umožnila primitivní a ubohé symbolické srovnání sovy, již ztělesňovala, a plamene – totiž plamene lásky – který její osudové ruce zažehly ve zpustošených, nespornou onanií obkroužených očích Gustava Sereny, jenž od té chvíle nebyl schopen jiných pohybů než těch – nezbytných, automatických a depresivních – jimiž se pozvolna a trhaně nořil do vody jezera, až po rozprostření obvyklých soustředných kruhů vracejících po sebevraždě, vyvrcholení filmu, vodě klid. Automatických a depresivních gest, která lze srovnat jen s gesty starého Viléma Tella oslněného veškerou mědí slunečního západu, Viléma Tella, který je už připraven na smrt, má zkrvavená kolena a oči zalité slzami, který však dál pokračuje v chůzi, s párem na pánvi smažených vajec (bez pánve) nedbale položeným na rameni.

* * *

Po italském filmu a po skvostných *Záhadách New Yorku*, dynamismus, sport a tolik dalších mytologických truchlivostí, které přinesl vznikající standard amerického filmu, nepřestanou nezvažitelným způsobem vstupovat do trvalé osmózy se svými umělecko-literárními aplikacemi, které z nich udělají vybranou lahůdku pro katolickou a moderní inteligenci Evropy. Film se dobrovolně vydává absurdní a stupidní cestou abstrakce. Vytváří nudný jazyk založený na vtíravé rétorice téměř výlučně hudební povahy, která vrcholí v rytmickém užití velkých detailů, travelingů, prolínáček, přetisků, nestvůrně tříštivého střihu, náznakové a sentimentální oduševnělosti montáže a tisíce dalších hanebností, které přes ubohé předzvukové filmy ze všech zemí světa vedou ke stále filmovějšímu filmu (avantgardní snímky, zejména belgické¹⁾) a které, kdyby byl náhle nepřišel film mluvený, mohly vyústit do autenticky „čistého filmu“ – to jest do trapnosti ještě pohodlnější a úplnější, je-li to možné, než je ta, již znamená čistá malba, tak oprávněně a přiléhavě pojmenovaná.

* * *

Mluvicí film s sebou přináší zázračnou nečistotu a pozoruhodné zmatení, umožňující nám být svědky dialogů o něco málo delších než v němém kinematografii. Dokud nezasáhnou umění a literatura (jejichž zásah na sebe nedá dlouho čekat: lze jej rozeznat

1) Vzhledem k jeho historickému významu odtud vyjímám *Entr'acte*. Navzdory Renému Clairovi shrnuje totiž film jisté ideje Marcela Duchampa, Mana Raye, Francisce Picabiy, reprezentativní pro zvláštní, izolovanou tendenci souběžnou s realizacemi amerického komického filmu, ale svědčící – ve filosofickém plánu – o jistém neuvědomělém agnosticizmu (myslím tu na jejich nedůvěru k jevům i k pokusům o jejich totální redukci), stejně jako o zcela jedinečném smyslu pro neuchopitelné a o vědomém odmítání vědění mimo pustošivé a eroticky dráždivé závratě nepředvídaných nehod.

už teď), přinese mluvící film rovněž návrat k jistému pojmání konkrétna, schopnému aspoň na čas vyvolat poruchy a komplikace založené na tom, že slova, k nádherné škodě obrazů, trvají v paměti déle než ony.

V průběhu filmových dějin, a hlavně v současném filmu, jen tendence ke *konkrétní iracionalitě*, delirantní a pesimistická potřeba libovůle, sleduje vzestupný, stále uvědomělejší a sterilnější rozvoj ve filmech nazývaných nepřiměřeně komickými, jen z toho nedostatečného důvodu, že obvykle vyvolávají smích — smích nekonečně zvláštní, aniž by předpokládal ony známé slzy, jež by měl údajně skrývat a jež jsou jen ubohým a falešným vynálezem literátů, potvrzeným čuňaty jako Bergson, která tak staví do popředí Směj se, paňáco ve všech jeho podobách: ten nevyčerpatelný a téměř vždy překypující zdroj literatury a umění, jenž se pro filmy stává prvořadým námětem, jedinečným, povinným, slavnostním, všemocným, majestátním, imperiálním, nezbytným, konsubstanciálně nezbytným námětem oslavné, smrtelné neoblomnosti.

Historický rozbor filmu nazývaného komický směřuje právě k důkazu postupného mizení Paňáci, jenž předpokládá — a velmi latinsky, velmi čuňácky snivým způsobem — takzvaně transcendentní zárodky abstrakce v oblasti života.

Zůstaneme-li u současného filmu, u té psychologické, umělecké, literární, sentimentální, humanitární, hudební, intelektuální, duchovní, koloniální, regionální a portugalské hanebnosti, zůstaneme-li, říkám, u totální hanebnosti Smějícího se Paňáci, pěstované svorně a s touž láskou Sternberg, Stroheim, Chaplin, Pabst atd. atd., zjistíme nutně, že jen komické filmy s iracionální tendencí značí skutečnou cestu poesie. Tak podivné snímky Macka Senneta, všechny druhořadé komické filmy s málo známými herci bez zvláštního nadání a rovněž ty, za něž vdčíme několika génium, Harrymu Langdonovi nebo Williamu Powellovi, jenž je stejně nebo stejně málo komický jako Langdon. Zcela nedávno vyvrcholil vývoj komického filmu snímkem *Animal Crackers* s bratry Marxy. V tomto podivuhodném filmu kulminuje touha po systematické konkrétní iracionalitě, která byla latentní ve všech komických snímcích, touha, zbavující se postupně všeho odůvodnění, příležitostných záminek, subjektivního humoru atd., těch polehčujících okolností, které znemožňovaly vzít na vědomí jejich vášnivě morální zaujetí, jež z nich dělalo filmy à la thèse. *Animal Crackers* dosahuje těch dispozic a hluboce nakažlivých, trvalých a zpitomujících, chladných a průhledných kvalit, k nimž dospíváme jen vzácně a po překonání příliš fyziologického stadia lásky, stadia frivolních řešení, ne-li přímo osvěžujících schizofrenií, a po tom, co jsme přestali dělat ústupky okamžitým myšlenkovým hypotézám, abychom dospěli k opravdové, hmatatelné lyrické konsternaci, jakou ve mně vyvolávají jen jisté pasáže z Raymonda Roussela. Mohu se rovněž přiblížit tomuto ustrnutí díky jistým derivátům milostných představ, jež se mi mohou zjevit v podobě náhlé a prudké spršky šesti nebo sedmi Ann Kareninových průměrné velikosti, přestrojených za portugalské šálky s oušky částečně nebo úplně pokrytými zkysaným, kujónsko-jeptiščím mlékem.

Tvář toho z bratrů Marxů, který má kučeravé vlasy, tvář, která je tváří přesvědčivého a vítězného šílenství, stejně na konci filmu jako v tu příliš krátkou chvíli, kdy nekonečně dlouho hraje na harfu, odsouvá za obzor literárních lekcí v psychologickém pseudo-transcendentalismu nekonečně prozaický pohled Charlieho Chaplina ze závěru

Světél velkoměsta, pohled, jež lze v jeho sladkém kariérismu srovnat jen s pohledem odporných slepců nebo nakládaného jarního mrzáka bez nohou, fenomenálního a páchnoucího.

V roce 1929 jsme s Buñuelem napsali scénář *Andaluského psa*, v roce 1930 scénář *Zlatého věku*. Jsou to dva první surrealistické filmy.

Kromě filmů propagujících komunistickou revoluci, opodstatněných jejich propagační hodnotou, to, co lze očekávat od surrealismu a od jistého druhu takzvaného komického filmu je to jediné, co si zasluhuje pozornosti.

UMĚLECKÝ FILM, PROTIUMĚLECKÝ PYL

Salvador Dali

Filmaři Luisi Buñuelovi

Pozor, vyletí plno ptáčků.

Ptáčka filmu, tak jako ptáčka fotografie, není třeba jet lovit daleko: je všude, na jakémkoli místě, tam, kde ho nejméně tušíme. Mimikry filmového ptáčka jsou nicméně tak dokonalé a subtilní, že při svých průletech napříč holou věcností zůstává neviditelný. Objevit ho je tak záležitost vysoké básnické inspirace.

Žádný lov není duchovnější než lov na tohoto nezpozorovatelného ptáčka. Žádný lov také není méně krvežíznivý a zároveň krvavější, přesto, že jde téměř o hru; ptáček je chycen, uzavřen v temné komoře a znovu vysvobozen čockou objektivu, zbavený barev a s křídly umrtvenými chloroformem.

Nasloucháme-li, slyšíme černobílou hudbu různě rychlých ptáčků, vylétajících z elektrické mléčné dráhy projektoru. Je pak slastné uvědomit si, že nejzávratnější let je sledem nejrozněnějších záchvěvů křídel a zklidnění, okamžiků ochromeného příměří: na každý nový záblesk světla připadá nové umrtvení.

Světlo kinematografu je zároveň krajně duchovní a krajně hmotné. Film zachycuje předměty i věci v neobvyklé podobě, nehmotnější a vzdušnější než zjevení utkaná ze spiritistických mušelinů. Každý filmový záběr představuje úlovek nesporně spirituální povahy.

Strom, ulice, rugbyový zápas se ve filmu znepokojivě přepodstatňují; zároveň slastná a uměřená závrať vede ke zvláštní smyslové transmutaci. Strom, ulici, rugbyový zápas lze pomalu vychutnat slámkou, jako chlazený nápoj. Prudké zmítání lehké róby ve větru lze uložit jako rtuť do aluminiové krabičky.

Ptáček filmu je malý zvonek, ptáček filmu je rovněž průvan z ventilátoru.

* * *

K vystřelení na strom plný neviditelných ptáků je třeba víc fantazie než k vystřelení na jiný strom, kam byli předem posazeni ptáci v kubistickém převleku; průhledný a delikátní filmový ptáček přitom okamžitě hyne pod každým přestrojením, pod vrstvou jakékoli malby.

Protiumělecký filmař vystřelí na cihlovou zeď a uloví nečekané, autenticky kubistické ptáky.

Filmař-umělec vystřelí na kubistické pseudoptáky a uloví nepotřebnou cihlu.

Protiumělecký filmař se nestará o umění; filmuje čistými prostředky, řídí se pouze pokyny kameramanské techniky a dětsky radostnou instinktivností své sportovní filosofie.

Filmař-umělec má téměř vždy o umění jen vulgární znalosti a řídí se sentimentální svévolí své geniality.

Protiumělecký filmař vystačí s prvotními, konstantními a standardními psychologickými emocemi a směřuje tak ke zrušení anekdoty.

* * *

Když dosáhneme jednotvárnosti a ta trvá, když víme předem, co se stane, počínáme cítit netušenou radost z mnohotvárnosti techniky a výrazu. Protiumělecký režisér dospívá ke konstatní akci a ke konstantním znakům.

Oholená tvář s jemným a zahroceným knírkem zlosyna, pronásledování v autě doprovázené střelbou atd.

Dýmka, mísa na kompot, kytara, hrozen, lahvička rumu, notový papír atd.

Je známo, že autoři řeckých tragedií psali s velkou zručností jeden po druhém na tatáž témata. Diváci se nepřicházeli vzrušovat pohledem na nečekané události; hledali potěšení a vzruch v nečekaném zpracování událostí, jež očekávali, protože je znali.

Protiumělecký film vytváří v téže linii příznačný a jemně odstíněný svět typických, živých emocí a tváří, dokonale definovaných a jasných pro společné chápání tisíců lidí skládajících široké publikum. Všechna tato tvorba je navíc organická a homogenní, co produkt anonymních podnětů a vylepšení zrozených na cestě za standardizací. Zlosynovo naličení i gestikulace, jeho oblečení a ruka bušící na dveře zjemňují svůj dramatický a vizuální účín, zdokonalují se a jsou od filmu k filmu lepší, až denně záhadnějším procesem, obdobným vylepšování letadel, dospívají k dokonalosti. Umělecký film zato nedovedl vytvořit jedinou univerzální emoci; naopak, každý nový snímek jen přispěl k jeho krajní rozpolcenosti, naprosté izolaci a vší kontrole unikající desorganizaci.

Režisér-umělec, zkažený konzumem nestrávené literatury a plný směšné touhy po originalitě, usiluje o maximální složitost výrazových a psychologických konfliktů, které komplikuje pomocí nejrůznějších, často mimofilmových postupů, což ho samosebou vede rovnou k anekdotě, která se tváří transcendentně, je však ve skutečnosti zcela dětinsky naivní.

Anonymní protiumělecký režisér filmuje bílé cukrovinky, kteroukoli běžnou a nenápadnou místnost, budku lokomotivy, strážníkovu plechovou hvězdu, polibek v taxíku. A při promítání zjistíme, že natočil bájný, nevýslovně poetický svět.

* * *

Fritz Lang inscenuje grandiozní podívanou: dekorace, inženýři, zkřížené velesilné reflektory, dantovsky grandiozní režie, takzvané grandiozní prostory, kde se hemží davy, osvětlení, stroje... s teatrálností nejhorších historických maleb. (Když ale Moreno

Carbonero maluje středověk nebo dnešní mrakodrap, není to totéž!) Film se tímto způsobem mění v prostředek vyjádření nejsvévolnější a nejvulgárnější anekdoty: jeho čisté, čerstvě zrozené vibrace jsou ohavně infikovány zárodky umělecké hniloby.

Ostatně pozor na nevinný pojem grandiozního. Michelangelo se svým Posledním soudem není o jedinou čtvereční píď větší než Vermeer a jeho Krajčárka ze sbírek Louvru. Vzhledem k její výtvarné velikosti lze na rozdíl od Sixtinské kaple označit Krajčárku za grandiozní.

Kostka cukru na filmovém plátně může být větší než nekonečná perspektiva gigantických budov.

Dík svému technickému bohatství může film konkrétně a působivě uskutečnit nejgrandioznější a nejvznešenější podívané, jež se zdály být vyhrazeny imaginaci tzv. uměleckého režiséra, měnící film v pouhou ilustraci režisérových představ. Protiumělecký film, vzdálený každému pojetí grandiozního a vznešeného, nám naproti tomu nenabízí emoce ilustrující umělecké delirium, ale zcela nový básnický prožitek nejprostších a nejprchavějších fakt, nemyslitelný a nepředstavitelný před vznikem filmu a zrozený ze zázračné myšlenky lovu na filmového ptáčka.

Režisér-umělec potřebuje k realizaci svých projektů bezpočet mimořádných okolností, musí se například přesunout o tisíc let dopředu a natočit kosmický (stále jen ilustrativní) prožitek impozantního rytmu gigantické demonstrace stávajících defilujících mezi velkými oplechovanými budovami. O co víc nás dojme rytmus živého, ale zdoluhavého vsakování absintu do kapilár kostky cukru! Skromná a prostá fyzikálnost tohoto dramatu nám přitom nebrání v kosmickém prožitku. Právě naopak, sacharinová slída nám svými niklovými třpyty rozdrčené gramofonové jehly jen lépe přiblíží zorničky – v duchovním smyslu – k něžné a tlumené pulsaci dalekých souhvězdí.

Ach, Fritzi Langu! – ty, který hledáš podívanou v nejvykolenějších a nejgrandioznějších scénách, jenž trváš na jedinečnosti emoce, lechtající tělo – jako moucha běhající mezi chloupky paže sotva povystrčené z ohrnutého rukávu – s rychlou a klidnou citlivostí nožičkami vyzbrojeného sensitometrického aparátu, a připravené vzletět, aby na jasné a mrazivé ranní nebe psala nejživější a nejméně napodobitelnou kaligrafickou křivku, tvá vulgární fantazie ji nikdy nesvede vyvolat.

Nejlepší pokusy uměleckého filmu – z nichž některé stojí za zapamatování, jako filmy Mana Raye nebo Fernanda Légera – vycházejí z nevysvětlitelného základního omylu: nejčistší emoce nám nejenom nemusí vyrvat oči z důlků (Man Rayův film se obrací výhradně ke smyslům), není rovněž třeba hledat ji ve světě nově vynalezených forem. Mezi světem filmu a světem malířství je podstatný rozdíl; a možnosti filmu a fotografie spočívají právě v té vynalézavosti bez hranic, jež se rodí z věcí samých.

V jiných filmových realizacích, víceméně uměleckých, lze ihned rozeznat známky únavy, nudy a smutku vlastní všem uměleckým faktům; jen protiumělecký film, zejména komický, rodí stále dokonalejší díla, kde emoce má stále bezprostřednější sílu a schopnost nás pobavit.

Protiumělecký film: jasný a veselý, slunný produkt smyslnosti maximálně uspané díky injekcím anti-opia, jímž je holá věčnost.

Film němý, hluchý a takříkajíc slepý, protože nejlepší filmy jsou ty, které lze spatřit se zavřenýma očima.

...HARRY LANGDON, DODNES VYSOKO NAD HUDBOU

Salvador Dali

V roce 1922 jsem objevil hudbu díky černochoům Jacksonova amerického orchestru z madridského Rector's Clubu, kde jsme se scházeli s přáteli. Do té doby pro mne byly koncerty a hudba synonymem NEJPUŠTŠÍ NUDY, až na ŠPATNOU HUDBU, k níž jsem vždy cítil – a dál cítím – zvláštní náklonnost: jsem jí PŘITAHOVÁN. Už dřív nás – Pepina Bella¹ a mne – SVEDLY foxtroty, hlavně ty nejvulgárnější, které hrála mechanická piana v kinech – a to natolik, že jsme se chtěli dát zavřít do prázdného biografu a žít tu dnem i nocí za zvuků mechanického piana a za požívání konzerv vsedě na zemi, poblíž radiátoru topení. Jen v jistých momentech z těch, jimž jsem uvykal až postupně, jsem si uvědomoval, jak bezmezná hlouposti je třeba – například – k napsání Shawovy Johanky z Arcu.

A Harry Langdon mě dodnes dojímá vysoko nad úrovní hudby, zejména svým BEZDĚČNÝM ŽIVOTEM, blízkým životu VODNÍ KAPKY. Harry Langdon je drobná věc pohybující se méně vědomě, než drobná havěť sama. Když otevře ústa k úsměvu, když úsměv už dokončil, pořád ještě to neví – a taky se to nikdy nedoví. Harry je elementární bytí a čistě organický jev, žije ještě dál od svých vlastních gest než drobná zvířena z Miróových pláten. Vrásky mu zaplaví tvář, zničehonic se přemístí, zničehonic si sedne. Totální nedostatek vůle! Pohybuje se jako fazole, když jí raší listy. Keaton je ve srovnání s ním mystik, Chaplin je zkažený: Chaplinovou dobrou stránkou je jeho primitivní mechaničnost, ne jeho transcendentální sentimentalismus určený umělcům.

Harry Langdon je jedním z nejčistších květů filmu a celé této CIVILIZACE.

ANDALUSKÝ PES

Salvador Dali

Náš film, natočený mimo jakýkoli umělecký záměr, nemá nic společného se žádným z pokusů o tzv. *čistý film*. Naopak, to jediné, co je v našem filmu důležité, je to, co se tu děje.

Jedná se o prostý záznam, o konstatování fakt. Co hloubí propast odlišnosti od jiných filmů je to, že fakta tu nejsou konvenční, uměle vyrobená, nahodilá a svévolná, ale jsou to fakta reálná a tedy iracionální, nekoherentní a nevysvětlitelná. Jen imbecilita a kreténství bytostně vlastní většině literátů a všem příliš utilitaristickým epochám dovolují věřit, že reálná fakta mají jasný význam a běžný, koherentní a adekvátní smysl. Odtud oficiální zrušení tajemství, rozeznávání logiky v lidských činech atd.

1) Daliho spolužák na madridské výtvarné Akademii (pozn. překl.).

To, že se životní fakta zdají být koherentní, je výsledek postupného přizpůsobení dost podobného tomu, které umožňuje vidět koherenci v myšlení, jehož svobodné fungování je přitom nekoherence sama.

Jsou to hlavně spisovatelé, obzvlášť romanopisci, kteří pomohli vytvořit celý konvenční svévolný svět a vnutili nám jej jako skutečný. Tento svět, kde všechno je vysvětlitelné, protože se to o něm učíme, byl už zcela rozdrčen objevy moderní psychologie. Vládne v něm dobrovolné otroctví a hniloba, pořád však znamenitě slouží k pastvě prasat a správně cítících. Vedle skutečnosti vyhotovené na míru lidské imbecility a potřeby klidu však existují *fakta*, prostá, na konvenci nezávislá fakta; existují strašlivé zločiny, nekvalifikované a iracionální projevy násilí rozsvěčující pravidelně svým povzbuzujícím a příkladným jasně skličující morální panorama. Existuje mravenečník i prostě jen lesní medvěd, existuje ... atd.

Mravenečník dosahuje větších rozměrů než kůň; projevuje úžasnou brutalitu, vládne mimořádnou svalovou silou; je to strašlivé zvíře. Mravenečník se živí výlučně mravenci, pomocí jazyka dlouhého půl metru a tenkého jako nit.

Lesní medvěd, postrach všech obyvatel lesa, se živí medem. Věda bude postupně schopna analyzovat mravenečnicko chování, psychoanalýza bude moci rozebrat nejjemnější psychické mechanismy a nově prostudovat lidská *fakta*. Ani tato fakta, ani mravenečnickův jazyk se přesto nestanou méně iracionálními a tajemnými.

Užil-li jsem příkladů z přírodovědy, není to náhoda — neboť, jak už to řekl Max Ernst, dějiny snu a zázraků, nadreálné dějiny, jsou podstatně a beze zbytku dějinami přírody.

Poznámka:

Andaluský pes měl v Paříži bezpříkladný úspěch; plní nás to pobouřením jako kterýkoli jiný veřejný úspěch. Domníváme se však, že publikum, které *Andaluskému psu* tleskalo, je publikum otupělé avantgardními časopisy a šířením avantgardních idejí a tleskající všemu, co se mu zdá nové a bizarní. Toto publikum nepochopilo morální podstatu filmu, který je s vrcholnou krutostí a brutalitou namířen přímo proti němu. Jediný úspěch, který má pro nás význam, je Ejzenštejnův projev na kongresu Sarrazu a filmová smlouva s Republikou sovětů.

Přeložil Petr Král

Bibliografické odkazy:

Salvador Dalí, *Abrégé d'une histoire critique du cinéma*. In: *Babaouo*. Editions des Cahiers libres, Paříž 1932.

„La Gaceta literaria“ 15. 12. 1927.

„L' Amic de les Arts“ 31. 3. 1929.

„Mirador“ 29. 10. 1929.

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1928), *Lovci divoké zvěře* (Animal Crackers; Victor Heerman, 1931), *Mezihra* (Entracte; René Clair, 1924), *Oheň* (Il fuoco; Piero Fosco, 1914), *Světla velkoměsta* (City Lights; Charles Chaplin, 1931), *Záhady New Yorku* (The Exploits of Elaine; Luis Gasnier, 1914), *Zlatý věk* (L'Âge d'or; Luis Buñuel, Salvador Dalí, 1930).

Články

ACH, ALTHUSSER!

Historiografie a vzestup filmového bádání

Robert Sklar

Asi půl tuctu let po tom, kdy autor tohoto eseje přesunul svůj profesionální zájem od historie k filmovému bádání, navštívil opět po nějaké době výroční setkání Organizace amerických historiků. Objevilo se tam mnoho starého, velice zažitého tíhnutí k nadsazeným predikátům. Příkladem toho byla přednáška s názvem *Marxistická teorie a američtí historikové* od Jonathana M. Wienera z University of California, Irvine.¹ Autor ji vyslechl, neboť zahrnovala mnoho zajímavých témat a myšlenek, ale marxistická teorie mezi nimi nebyla. Toto opomenutí ho přimělo, aby sám promluvil v diskusi. Byla to vynikající přednáška, plná hlubokých postřehů, ale jejím tématem byla historiografie a sociologie profese — byla o knihách a kariérách radikálních amerických historiků. Autor doufal, že se doví více o vztahu mezi americkými historiky a marxistickou teorií. V jeho novém oboru, filmových studiích, nabyl vliv současné evropské marxistické teorie, možná nevzývané moudře, ale po právu, překvapivé dimenze. Chtěl tedy zjistit, jak radikální američtí historikové reagují na tento teoretický komplex. Vezměme si, například, text Louise Althussera...

...Ach. Autor pocítil hmatatelné úlevné oddychnutí vědců na pódiu. Bojovné vystoupení autora, kterým poukázal, když už nic jiného, na určité mezery v přednášce, dostalo po vyslovení jediného jména šťastně poklidný ráz. Ach, *Althusser*. Autor si dobře pamatoval, neboť zde byl tehdy přítomen, s jakým nadšením shromáždění historiků MARHO o téměř deset let dříve² přivítalo energický projev E. P. Thompsona proti francouzskému filosofovi. Možná že tím, že vyvolal to pošpiněné jméno, bezděčně negoval svou vlastní kritiku, dobře věda, že převážná většina posluchačů se toho dne upsala celou svou vírou Thompsonovu hřímajícímu výroku: „Historie není továrna na výrobu Velké Teorie jako nějaký Concord všehomíra, ani to není montážní linka pro výrobu miniaturních teorií v sériích. Dokonce ani ne nějaká gigantická experimentální stanice, ve které mohou být aplikovány, testovány a potvrzeny teorie cizích továren.“³ Přesto, nechť duch tohoto bádání stále visí ve vzduchu jako znamení distinkce mezi sociálními formacemi vědy. Filmové bádání přestalo být akademickým tématem

1) Jonathan M. Wiener, *Marxist Theory and American Historians*. Přednáška proslovená na konferenci nazvané *Marxism as an Organizing Theme in Recent American Historiography* — duben 1983, Cincinnati, Ohio.

2) Tato rozprava byla později přenesena do eseje *The Poverty of Theory or An Orrery of Errors* od E. P. Thompsona, *The Poverty of Theory and Other Essays*. New York, Monthly Review Press 1978, s. 1–210.

3) Tamtéž, s. 46.

v době, kdy příbuzné obory jako filosofie, literární věda a dějiny umění upadaly hluboko do poddanství současných evropských teorií, marxistických i nemarxistických, což ovšem je zkušenost, kterou učinilo snad několik historiků, ale jistě ne obor jako celek. Když se filmová historie uvnitř začínající filmové disciplíny dostala pod kompetenci dominujících teoretických předmětů, její svazky s tradiční akademickou historiografií byly volné; s radikální historiografií, přes všechny povrchní terminologické shody, byly ještě volnější. Tak že později, když několik historiků začalo využívat přístupů teoreticky založené literární kritiky a několik filmových vědců začalo projevovat zájem o sociologicky orientovanou historii, se tyto rozdíly počaly zmenšovat, i když ne ještě díky vzájemné příbuznosti či společnému dialogu. Tato kapitola usiluje o to, kultivovat onen dialog tím, že prozkoumá některé aspekty vývoje a současného stavu historických filmových textů.

Althusser. Není lépe s ním spíše začít než ho odvrhnout? Jeho esej *Ideologie a ideologické státní aparáty: poznámky k výzkumu* měl pravděpodobně větší vliv na koncept „historie“ ve zralých dobách filmového bádání než všechny dodnes nashromážděné práce světových historiků.⁴ K následnému rozšíření jeho názorů došlo díky jeho vlivu na marxistické literární teoretiky a kritiky jako je Pierre Macherey a Terry Eagleton.⁵ Třetí možný aspekt, jeho role katalyzátoru v důležitých diskusích mezi strukturalismem a kulturalismem na půdě britské marxistické historiografie, měl nicméně až do nedávné doby zanedbatelný vliv na filmovou historii.⁶

Nejrozšířenějším althusseriánským názorem na půdě filmového bádání se pravděpodobně stal jeho koncept ideologických státních aparátů. Jsou to takové nástroje sociálních funkcí jako náboženství, výchova, rodina, právo, média (což je důležité pro filmové badatele) a kultura; těmito institucemi „veškerá ideologie oslavuje nebo interpeluje konkrétní individua jako konkrétní subjekty“.⁷ Zatímco ideologie je to, co „reprezentuje imaginární vztah individuí k jejich reálným podmínkám existence“.⁸ Představme si, jakou sílu má tato koncepce pro hypotetického badatele, pohybujícího se v teoretické oblasti, jemuž se nedostalo průpravy, které se dostane historikům během historiografické práce (Thompsonův známý pojem „historické logiky“).⁹ Althusserova formulace možná nabízí, jako dálnice vytýčená nad hemžícím se městem, krá-

4) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation)*. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York, Monthly Review Press 1971, s. 127–186. Jane Gainesová krátce vysvětluje význam althusseriánského marxismu pro rozvoj teorie filmových studií ve Velké Británii v článku *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory*. „Cultural Critique“ 1986, č. 4, s. 62–63.

5) Terry Eagleton, *Toward a Science of the Text* ve svém díle *Criticism and Ideology: A study in Marxist Literary Theory*. London, New Left Books 1976, s. 64–101; T. Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*. Berkeley, University of California Press 1976; Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production*, přel. Geoffrey Wale. London, Routledge and Kegan Paul 1978, původní francouzské vydání 1966.

6) Pro stručný přehled o britské diskusi srov. Richard Johnson, *Three Problematics: Elements of a Theory of Working-Class Culture*. In: *Working-Class Culture: Studies in History and Theory*. Ed. J. Clarke, C. Critcher a R. Johnson. New York, St. Martin's Press 1979, s. 201–237, poznámky na s. 282–288.

7) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, s. 173.

8) Tamtéž, s. 162.

9) Thompson, *The Poverty of Theory*, s. 37.

lovskou cestu k filmové historii, aniž by bylo nutno sestupovat do vykřičených uliček historického výzkumu (natož uhelných dolů, které jsou pro historiky často metaforou pro jejich pracoviště), zatímco historikové „nakládají vždy s fakty po tuctech a v sériích“, jak vytrvale zdůrazňuje Thompson.¹⁰ Filmový průmysl je v tomto konceptu definován jako ideologický státní aparát. Filmy „reprezentují“ ideologii a „interpelují“ individua jako subjekty. Ideologie hladce plyne ze svého zdroje (zda je jím stát, buržoazie, kapitalismus či drůza těchto tří, to často není blíže specifikováno), protéká filmovou produkcí a distribučním procesem do chtivých očí a uší konzumenta. Povýšením této teoretické báze se stává práce historiků – výzkum otázek historických činitelů, konfliktů a transformace – více či méně imateriální.

Tento model, ať už se zdá být jakkoli hyperbolický, jistě nijak nepřekvapí nikoho, kdo je obeznámen s diskusemi v britské marxistické historiografii, které podnítily Thompsonovu originální tirádu a uvrhly jej i ostatní do následné pozoruhodné polemiky. V jistém ohledu je tento model jen strašákem, to si budme jisti. Takto traktován, není práv těm althusseriánským náhledům, které mohou a měly by být plodně kombinovány s ostatními historiografickými procesy; ani nerespektuje to, že se objevilo několik filmových historiků, jejichž výzkumné metody vyhovují standardu hlavního proudu akademické historiografie a kteří rozvinuli své historické a sociální teorie mnohem komplexnějším a kultivovanějším způsobem. Ale není přehnaným tvrzením, že model, který kdysi naprosto převládl ve filmových textech, se nyní sbližuje s filmovou historií a získává dále na vlivu díky své rétorické výbavě. Tento jev je třeba umístit do kontextu rozvoje tohoto oboru. Zjednodušeně řečeno, mohou být všechny filmové studie rozděleny do tří generací. První generace vycházející z takové základny jako publicistika, archivnická práce, natáčení filmů či další složky filmového průmyslu, byla převážně generací samouků a ne-akademiků. Tento kádr tvořil personální jádro, které začalo vyučovat filmovou historii a kurzy filmové kritiky na univerzitách šedesátých let, spolu s několika badateli z oblasti fonetiky a teatrologie, kteří založili malou vědeckou společnost asi v roce 1960.¹¹ Druhá generace sestávala z akademicky vzdělaných humanistů, původně, jak jsme již viděli, z oborů jako literární věda, filosofie a dějiny umění, kteří se rekrutovali v této nové oblasti v sedmdesátých letech, když se začala rozšiřovat. Ti zakládali časopisy, pořádali konference a, což je nejdůležitější, projektovali studijní programy. Třetí generace se skládala z doktorů filmové vědy, kteří byli těmito programy vyprodukováni, a jejichž špička se tak stěhuje z juniorských kolejních bytů do definitivního bytu. Tento generační obrys byl potvrzen, i když ne úplně, v průběhu mezní konference, sponzorované Národní nadací pro humanitní studie (The National Endowment for the Humanities) při City University of New York v roce 1975. Zde představoval mezi význačnými řečníky kritik Andrew Sarris možno říci první generaci, filosof Stanley Cavell druhou a semiolog Umberto Eco – ne člen, ale spiritus agens nejrozumnějších přednášených proudů – tu třetí.¹²

10) Tamtéž, s. 30.

11) Pokud jde o Society for Cinema Studies, srov. Ramona Curryová, *25 Years of SCS: A Socio-Political History*. „Journal of Film and Video“ 38, 1986, č. 2, s. 43–57.

12) Řeč Stanleyho Cavelle *Leopards in Connecticut*, byla publikovaná v „The Georgia Review“ v létě 1976 a konečně se stala kapitolou v jeho *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*. Cambridge, Harvard University Press 1981, s. 111–132.

Expanze filmových studií v sedmdesátých letech byla jedním z klíčových aspektů sociálního utváření, které obor odlišovalo od takových jako je historiografie. Tam, kde starší disciplíny projevovaly tendenci k základní státnosti či dokonce konstrikci, filmové studie se rychle rozrůstaly. Tam, kde jisté akademické obory na sebe braly podobu převrácených pyramid, na špičce zatěžkané seniorskými profesory, ale slabé v základně s čerstvými absolventy a studenty, filmové bádání připomínalo tradiční pyramidu s těžší štěm v základně a špičkou nahoře. Důsledky toho byly zásadní, i když byly uvnitř v oboru jen vzácně (pokud vůbec) diskutovány. Vznikající disciplína s malým badatelským zázemím a nedostatečně vyvinutou metodologickou strukturou se široce otevírala a hrozilo jí nebezpečí, že bude smetena silnými teoretickými větry z Evropy. Psát „teorii“ umožňovalo novým autorům všech akademických hodností dosáhnout publicity, aniž by museli čekat, až získají patřičnou erudici měsíci a roky filmového a archivního výzkumu. Tváří v tvář této rychlé transformaci diskursů, mnoho autorů z první i druhé generace opustilo aktivní role pedagogického i badatelského působení v oboru.

Filmové bádání se stalo disciplínou, kterou mnoha výraznými způsoby vytvářela až třetí generace: mladistvý obor, kde převládali mladí. Tento jev měl mnoho pozitivních aspektů. Nové a potenciálně radikální akademické přednášky, čerpající z feministické, psychoanalytické a dokonce marxistické teorie, se dostaly rychle do centra oboru a přestaly být marginálními nebo opozičními. Duch vzrušení, energie a potence pronikal badatelským životem, v němž zbylo málo z hierarchie, úzkoprsé tradice či staromódní zkonstnatělosti, která by potlačovala jednoznačně demokratické ovzduší. Vskutku se zdálo, že talentům se otevírají velké kariéry.

Mělo to také stinnou stránku. Jestliže existovalo mnoho příležitostí číst a publikovat články, nedostávalo se naopak pozitivních aspektů „ochranářských“, cenzurních procesů v oboru. Vědecké konference byly nabity referáty, ale bylo málo prostoru pro formální komentář či diskusi. Mnoho takovýchto referátů se dostalo rychle do neodborných časopisů, bez možnosti konstruktivní kritiky a pečlivé revize; hojný počet příspěvků tedy trpěl tím, co možno nazvat předčasnou, nevyzrálou publicitou.¹³ Zatímco útoky proti nežádoucím textům a názorům byly často zuřivé ze strany převládajících či módních trendů, sebekritika téměř neexistovala.¹⁴ Jestliže intelektuální rozpory a sporné teze odhalily trhliny v převládající ortodoxii, spornému bodu se zřídka dostalo pečlivé analýzy a diskuse; místo toho byl text odložen stranou, jako by jeho problémy byly tím vyřešeny a bylo na čase změnit téma. Konstruktivní úkoly výstavby oboru a jeho jazyka v poněkud skeptickém akademickém prostředí poskytovaly málo prostoru pro to, aby vyvolávaly sebereflexi.

13) Pokud jde o zmíněné časopisy, srov. Virginia Wright Wexman, *Editor's Introduction*. „Cinema Journal“ 25, 1986, č. 3, s. 3–4; a odpověď Petera Lehmana v „Cinema Journal“ 25, 1986, č. 4, s. 59–60.

14) Vzácná diskuse o teoretických problémech byla otištěna v monografickém přehledu Stephena Heatha *Questions of Cinema* (od Noëla Carrola, *Address to the Heathen*. October 23 (zima 1982), s. 89–163. Heathovou odpovědí bylo *Le Père Noël*. October 26 (podzim 1983), s. 63–115. Carrol řekl své poslední slovo v *A Reply to Heath*. October 27 (zima 1983), s. 81–102.

Tyto podmínky se však neustále mění. Jeden spolehlivý příznak transformace je dramatické vzepětí, odrážené filmovými publikacemi z poslední doby, které vydal, ať už jako své či cizí příspěvky, univerzitní tisk; tedy nejen revidované disertace, které všeobecně vykazovaly stále výraznější zlepšení, tak jak obor vyžíval, ale také posthabilitační monografie renomovaných badatelů. Píší se často eseje jako pokusy, první zkoušky, první prověření sil na určitém tématu; jsou často příliš krátké na to, aby důsledně demonstrovaly problém. Na knihy jsou všeobecně kladena vyšší měřítka, pokud jde o strukturu a úplnost argumentace. Historické texty tradičně projevovaly tendenci preferovat knihu jako efektivnější fórum pro oborový důraz na extenzivní dokumentaci a narativní prezentaci. Převaha esejů v začátcích filmového bádání tak postavila filmovou historii do určitého nevýhodného postavení v rozvoji disciplíny – byl to handicap, který se projevil jen tehdy, když teoretický text aplikoval althusseriánské názory na historii jako takovou.

Dominující texty filmové teorie oddělily samy sebe od existujících filmově historických postupů: pohybovaly se v království „vědy“, zatímco filmová historie zůstávala v zajetí „ideologie“.¹⁵ Filmová historiografie, tak, jak se dosud konstituovala, byla nazírána často stejným způsobem, který vyvolal hněv E. P. Thompsona. V nejhorším případě vyvolávala ideologické omyly empirismu a pozitivismu; v nejlepším případě však byla sotva schopna udělat více než shromáždit syrová empirická data, jež teoretici vyžadovali, aby mohli na historických tématech uplatnit své analytické schopnosti. Teorie nosila doktorský bílý plášť; historie posedávala po čekárnách a nedostávalo se jí ani diagnózy ani léčby.

Filmoví teoretikové nikdy nezašli tak daleko, jako althusseriáni v jiných oborech včetně historie, která testovala hodnověrnost či relevanci empirických dat vůbec. Přesto v oněch letech bylo stejně nepravděpodobné nalézt teoretiky v archivech, jako ateisty v krytech. V letech následujících po CUNY konferenci v roce 1975 hrála filmová historie rozhodně podřízenou roli v rozvoji filmového bádání. Filmoví historici dále odsunovali světlo a náradí ze svého zorného úhlu a oddávali se své pokorné empirické práci. Ale je možné, ve zpětném pohledu, vidět jasněji koncepční a psychologické změny, ke kterým se uchýlili ve svém úsilí etablovat filmovou historii z tradičního akademického historiografického rámce na pevný základ primárního výzkumu.

Již pouhý objem práce, kterou bylo třeba vykonat, jak při sledování filmů, tak při využívání dokumentárních zdrojů, byl obrovský. Poprvé byla zpřístupňována široká báze dat, včetně hollywoodského filmového archivu a kartotéky produkce. Inovativní historikové začínali demonstrovat hodnotu vyhledávání dosud neprozkoumaného materiálu, jako byly právníkové záznamy v kartotékách a dobové noviny, které Charles Musser prozkoumal ve své rekonstrukci rané americké filmové historie.¹⁶ Byla to nejen příležitost udržovat krok a sblížit se s dominujícími teoretickými diskursy, ale také příležitost k vybojování místa pro historiografické postupy, obsahující něco na způsob Thompsonovy „historické logiky“.

15) Althusser, *Lenin and Philosophy*. In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*, s. 23–70.

16) Viz Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley, University of California Press 1991.

Po nějakou dobu ponechávala kombinace hyperaktivní teorie a nedonošené historie málo prostoru pro dialog mezi oběma obory. Bylo málo příležitostí, kde by oba diskursy sdílely společnou platformu či esejistický text. A formulace sporných bodů téměř pravidelně dostávala monologickou formu. Jednou z hlavních akcí, kde se historii dostalo významného místa, byla konference nazvaná „Dějiny filmu, praxe filmu“, konaná v Kalifornii v roce 1981. Na pořadu byla filmová historie spolu s dalšími tématy, jejíž „teoretický rámec (často pod vágní nálepkou ‚strukturalistů‘ či ‚post-strukturalistů‘)... byl odvozen z velké části ze spisů Saussura, Peirce, Freuda, Lévi-Strausse, Lacana, Althussera, Derridy, Barthesa či Foucaulta“ – což je teoretický rámec, jehož synchronní struktury, možno říci, bylo třeba (a stále je třeba) zkoumat ve vztahu k diachronním tropům historického diskursu, spíše než je jen aplikovat.¹⁷ Prověřování teorie z historické perspektivy nebylo na programu konference, byl tam jen výzkum historie z teoretických aspektů. Patrně jediným výsledkem bylo, že byl v rubrice „Filmová historie“ nakonec publikován pouze jeden ze čtyř referátů, a to článek Thomase Elsaessera *Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film*, který vstoupil významně do začínající filmové historiografické teorie; ostatní, ať už byly jejich zásluhy jakékoliv, se ukázaly tak či onak být příliš předběžnými či výlučně teoretickými či příliš krátkými a specifickými.¹⁸

Elsaesserův esej je elegantní a široce založenou teoretickou meditací o německém filmu před rokem 1933, která se zaměřuje na kritiku klasické studie Siegfrieda Kracauera *Od Caligariho k Hitlerovi: Psychologická historie německého filmu*.¹⁹ Eсей nově postuluje historickou problematiku ve třech základních liniích: za prvé problém filmového diváctví; za druhé problém specifické filmové instituce (tj. filmový průmysl a jeho postupy uvnitř širšího rámce kulturního diskursu a reprezentace); a za třetí, v jazyce lacanovské psychoanalytické teorie, problém filmového „imaginárna“ (což je, zhruba řečeno, způsob, jak filmová reprezentace usiluje o konstrukci unifikovaného kompletního diskursivního systému, který konzument může obsáhnout). Hlavní tezí je, že výmarský film byl „umělecký“ či „avantgardní“ film založený na potřebě německého filmového průmyslu „odlišení produktů“ od dominujícího hollywoodského importu, na postavení filmu v ideologických diskusích o umění v německé kultuře dvacátých let a na sociálních pohybech a technologických trendech, jež byly přednostně vizuálně uchopitelné.²⁰ Eсей představuje snad nejlepší příspěvek k filmové historii od doby teoretických diskursů v dekadě po roce 1975, ale nebyl chráněn před revizionistickými impulsy v rychle se rozvíjejícím oboru. V nedávné době napadl Patrice Petro ve své

17) Patricia Mellencamp and Philip Rosen, editoři *Cinema Histories, Cinema Practices*. Frederick, Md., University Publications of America 1984, ix.

18) Thomas Elsaesser, *Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema*, s. 47–84; ostatní přednášky v oboru „Cinema Histories“ jsou od Edwarda Buscomba, *Bread and Circuses: Economics and the Cinema*, s. 3–16; Philip Rosen, *Securing the Historical: Historiography and the Classical Cinema*, s. 17–34; Michael Silverman, *Italian Film and American Capital, 1947–1951*, s. 35–46. Dodatečné přednášky z konference s feministickým zaměřením byly publikovány v separátním tisku, *Re-Vision. Essays in feminist Film Criticism*. Ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp a Linda Williams. Frederick, Md., University Publications of America 1984.

19) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton, Princeton University Press 1947.

20) Elsaesser, *Film History*, s. 71, 77, 78.

knize Elsaesserovu perspektivu německého němého filmu (v této a jiných esejích), neboť tato selhává, pokud jde o vztah k historickému publiku a zejména ženskému divákovi.²¹

Filmové historii jako historiografickému postupu se poprvé dostalo knižního pojednání v roce 1985 publikací učebnice původně určené studentům, *Filmová historie. Teorie a praxe* od Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho, čelných historiků třetí generace filmového bádání.²² Získali si jméno jako revizionisté a důrazní kritikové dřívější filmové historiografie; jsou ztělesněním mikro-historické ztuhlosti, kterou sami shledávali neuspokojivou takřka v celé minulosti filmově-historického bádání, ba i v poslední době (některé z Allenových názorů budou probrány detailněji později). Nejneobvyklejší část knihy – což je možná překvapivé u učebnice – je hned vstupní kapitola, „Filmová historie jako historie“, kde se autoři snaží lokalizovat své téma uvnitř silně teoretizovaného diskursu filmových studií jako celku.

Tento krátký úvod vyvolává dvě otázky. První je, jak málo autoři uspěli, pokud jde o lokalizaci svého úsilí v rámci kteréhokoli významného současného historiografického diskursu – žádná škola Annales, žádná britská kulturní historie, žádný Foucault, žádný Hayden White; vskutku žádné dílo tradiční akademické historiografie jakéhokoli druhu, publikované v posledních 15 letech. Jediní nefilmoví historikové, kteří jsou zde zmíněni, jsou E. H. Carr, Carl Becker a David Hackett Fischer.²³ Druhým sporným bodem je míra jejich kritičnosti, pokud jde o teoretický rámec filmových studií – kritičnost, která nicméně vyznívá až na výjimky velmi matně, a to pro extrémní stručnost a pro vlastní volání po jiném teoretickém východisku.

Jejich bříme je uchránit empirický výzkum, který utváří základnu pro jimi preferované mikro-historické studie, před kritikou empirismu ze strany dominantní filmové teoretické orientace oboru. O toto usilují – ačkoli neuznávají nic a pravděpodobně si toho ani nejsou vědomi – tím, že obrazejí althusserianismus vzhůru nohama: tam, kde althusseriánské hledisko považuje teorii za součást „vědy“ a historii vykazuje do říše „ideologie“, tam oni objevují historii jako vědu a kritizují teorii za to, že je ideologická. Jejich argument ve prospěch vědecké báze historického empirismu je odvozen z eseje filosofa Carla G. Hempela ze čtyřicátých let o „všeobecných zákonech“ v historii. V protikladu k tomu nazývají současný teoretický rámec *konvencionalismem*, protože pojednává formy poznání jako konvence, což považují za extrémní formu relativismu. Jejich cílem je nicméně nabídnout jakési zprostředkující patro mezi empirickým a teoretickým, založené na filosofickém konceptu Realismu, který podle nich nabízí deskriptivní modely mechanismů, které vyvolávají pozorovatelné jevy. Z perspektivy

21) Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*. Princeton, Princeton University Press 1989. Zejm. kap. I. Ostatní Elsaesserovy eseje o výmarském filmu jsou *Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema*. „Wilde Angle“ 5, 1982, č. 2, s. 14–25 a *Lulu and the Meter Man: Pabst's Pandora's Box*. In: *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*. Ed. Eric Rentschler. New York, Methuen 1986, s. 40–59.

22) Robert C. Allen a Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*. New York, Alfred A. Knopf 1985.

23) Citovanými pracemi jsou E. H. Carr, *What Is History?* London, Macmillan 1961; Carl Becker, *Historical Relativism*. In: *The Varieties of History: From Voltaire to the Present*. Ed. Fritz Stern. New York, Vintage 1972. A dále David Hackett Fischer, *Historians' Fallacies: Toward a Logic of Historical Thought*. New York, Harper & Row 1970.

Realismu, píší: „je to frustrující, ale vzrušující úkol filmového historika: popsat činnost generativních mechanismů ve filmové historii všeobecně a specifické spojení těchto mechanismů v kterémkoli daném filmově historickém projevu.“²⁴

Kniha konečně předkládá Realistický pojem „generativních mechanismů“ jako metodu pro studium filmové historie. Toto je snad záslužné v učebnici určené novicům historického studia, neboť studenty vyzývá k tomu, aby se dívali za události a určili si multifaktoriální determinanty. Ale čím to prospívá vyspělým historiografickým a teoretickým diskusím v oboru? Nespokojení s tím, co možná oprávněně považují za bezdůvodné znevažování historických postupů v teorii filmových studií, odhalují svou neseznámenost se současnými historiografickými diskursy, aby skončili u tahání stébel filosofie při svém hledání metody. Paul Veyne si provokativně stěžuje v *Writing History*, že „historie nemá žádnou metodu“, že je složená z malých políček.²⁵ Když už se jednou vytvořily deskriptivní modely generativních mechanismů filmové historie, otázka zní, k čemu je vztahovat, jak je hierarchizovat, jakou jim přidělovat hodnotu, jak oceňovat jejich determinativní schopnost? Je zapotřebí systému hodnot, perspektivního cíle směřujícího k završení *explanačních* modelů. *Filmová historie. Teorie a praxe* vyznívá nicméně více relativisticky, než na co si autoři u současné teorie sami stěžují, ale postrádá takové kvality, které sami nazývají konvencionalismem, tedy další rozvíjení teorií o tom, jak společnosti a kultury jsou utvořeny a jak fungují.²⁶

Další vývoj filmových studií vedl mezitím k novému ocenění postavení, které zaujímá historie uvnitř oboru, ocenění z jiných perspektiv. Filmoví teoretikové začali uznávat, že mnoho jejich témat a zájmových oblastí je třeba prověřit v komplexněji historizovaném a historiografickém rámci. Jedním takovým příkladem je článek z roku 1984, který nově přehodnocuje klasický text francouzské teorie a kritiky po roce 1968, ovlivněný althusseriánskými ideami o vztahu umění k ideologii, který usiluje o to identifikovat „progresivní“ či „subverzivní“ filmy vytvořené uvnitř dominantního proudu kulturní produkce. Teoreticko-kritické úsilí „potlačuje jakýkoli smysl systémového kontextu“, tvrdí se v článku a pokračuje se, „zdá se být zcela nezbytné zvážit atributy diachronních systémů, které jsou obývány mikrosystémy.“²⁷ (Tento citát může vyvolávat dojem jistých rétorických standardů, jichž filmové studie často užívají.)

24) Allen a Gomery, *Film History*, s. 17. Celá diskuse zahrnuje s. 3–17. Citované práce Carla G. Hempela jsou *The function of General Laws in History*, „Journal of Philosophy“ 39, 1942; *Explanation in Science and History a Reasons and Covering Laws in Historical Explanation*. Obě in: *Philosophical Analysis and History*. Ed. William H. Dray. New York, Harper & Row 1966. Základním citovaným Realistickým textem je Roy Bhaskar, *A Realist Theory of Science*. Atlantic Highlands, N. J., Humanities Press 1978.

25) Paul Veyne, *Writing History: Essay on epistemology*, přel. M. Moore-Rinvolucri. Middletown, Conn., Wesleyan University Press 1984, francouzské vydání 1971, s. 105 a jinde.

26) Thomas Elsaesser píše o knize Allena a Gomeryho v eseji, *The New Film History*. „Sight and Sound“ 55, 1984, č. 4, s. 248: „možný pocit nepohodlí pramení pravděpodobně z faktu, že jen reflektují to, proč se vůbec věnují filmovým studiím, když by mohli nasměrovat svůj velký talent na analýzu automobilového průmyslu nebo obchodu s tabákovými výrobky.“

27) Barbara Klinger, *Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Text*. „Screen“ 25, 1984, č. 1, s. 41–42. Je to komentář k práci Jeana-Luca Comolliho a Jeana Narboniho, *Cinema/Ideology/Criticism. Part I*. „Screen“ 12, 1971, č. 1. Pokud jde o přístup filmových teoretiků k historiografii, srov. „Iris“ 2, 1984, č. 2, které obsahuje skoro deset článků o teorii filmové historie.

V posledních letech se přesto produkce filmové historie rozhojnila a obohatila. Několik badatelů třetí generace, dříve spojovaných s teoretickými či formalistními přístupy, vytvořilo vsutku závažné práce, které v sobě spojují historickou a textuální analýzu, jako *Klasický hollywoodský film. Filmový styl a způsob produkce do r. 1960*, od Davida Bordwella, Janet Staigerové a Kristiny Thompsonové.²⁸ V takových oblastech jako italský film fašistické éry, kterému věnovali dříve američtí badatelé málo pozornosti, vyvolaly tyto důležité monografie nové diskuse.²⁹ Předvoj čtvrté generace, čerství absolventi, jejichž průprava zahrnuje jak historii, tak teorii, a kteří využívají a dokonce se snaží syntetizovat diskursy oproštěné od distinkcí a hierarchií minulých dob, již počíná vyrývat svou brázdu.³⁰

Bude užitečné zaostřit pozornost na některé z perspektiv a transformací filmové historiografie tím, že se prozkoumá historická problematika detailně. Jedno takové téma – etnikum, třída a rodová charakteristika raného amerického filmového publika – si podržuje význam, který se neomezuje na filmovou historii, ale je též předmětem zájmu filmové teorie a, všeobecněji, sociální a kulturní historie. Přísluší mu také zásluha za to, že přivedlo badatele od filmových studií a radikální sociální historie k vzájemnému pohledu jednoho na druhého.

Podobně jako mnoho opravdu důležitých historických témat je toto nadto víc než jen pouhým akademickým tématem. Otázky do diskuse – do jaké míry dělnická třída a imigranti mezi muži a ženami (a dětmi) vytvářeli ono typické publikum raného filmu; k jakým kulturním transakcím v něm docházelo; zdali konstituovalo autonomní veřejnou sféru dělnické třídy, či zdali bylo platformou pro absorpci hegemonní nadvlády a do jaké míry; k jakému účelu byly, v odpovědi tomuto publiku, filmové formy, žánry a témata konstruovány – modifikují naše širší porozumění kulturním formacím a transformacím, porozumění tomu, co kulturní reprezentace znamenají, porozumění vztahu mezi módy kulturní produkce a recepce. Ačkoliv nás Foucault varuje, abychom se vyvarovali přehnaného důrazu na původ, přesto konflikt raného filmu nevyhnutelně do jisté míry vytvořil dominantní ideologie a diskursy ve vztahu k médiím, třídám a kultuře, a to pro převážnou část 20. století.

Tento autor by měl objasnit svůj vlastní zájem na tématu. Ačkoliv psát o třídě, etniku a rodové charakteristice filmového diváka je skoro tak staré jako film sám, jeho *Amerika filmem stvořená. Kulturní historie amerického filmu* (1975), spolu s prací *Film. Demokratické umění* (1976) Gartha Jowetta – díla historiků, kteří se později stali členy

28) David Bordwell, Janet Staiger a Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press 1985. Viz též Dana Polan, *Power and Paranoia: History, Narrative, and the American Cinema, 1940–1950*. New York, Columbia University Press 1986.

29) Viz Marcia Landy, *Fascism in Film: The Italian Commercial Cinema, 1931–1943*. Princeton, Princeton University Press 1986. James Hay, *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Bloomington, Indiana University Press 1987.

30) Sborník historických studií od mladších badatelů bez úvazku, jak historických, tak teoretických, obsahuje práce Jonathana Buschbauma, *Cinema Engagé: Film in the Popular Front*. Urbana, University of Illinois Press 1988; Ella Shohatová, *Israeli Cinema: East/West and the Politics of Representation*. Austin, University of Texas Press 1989; Antonia Lantová, *Blackout: Women and British Cinema in World War Two*. Princeton, Princeton University Press, (stále vychází); a Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film*. Urbana, University of Illinois Press, (stále vychází).

druhé generace bádání o filmu a masmédiích — prý znovu nastolila diskusi uprostřed sedmdesátých let.³¹ Krátká retrospektiva autorových záměrů v tomto projektu, ať už pro své porozumění nachází jakýkoli výraz, může poskytnout výchozí bod pro ideologické, stejně tak jako historiografické kontroverze v diskusi.

Amerika filmem stvořená je v tomto světle prací nové levicové historiografie. Podílela se na radikální vědecké snaze z konce šedesátých let znovu prozkoumat a interpretovat americkou minulost. Její snahy v kulturní historii byly spojeny prací radikálních, sociálních a profesních historiků a spolu s nimi s britskými kulturalisty jako Thompson a Raymond Williams. Cílem bylo rekonstruovat minulost, ve které obyčejní lidé bojovali o to, aby mohli rozhodovat o svých životech a statcích.

V úvodním odstavci knihy se tvrdí, že film „vyplaval ze dna až na povrch kulturního povědomí“ — což je typický výraz oněch let — „tím, že byl podporován nejnižšími a nejneviditelnějšími třídami americké společnosti.“³² Dále pak pokračuje v interpretaci zjevu filmu jako kulturního fenoménu v kontextu městského života raného 20. století jakožto zdroje poznání a hodnot pro imigranty a pracující v protikladu s tradičně dominantními silami americké společnosti. Po valnou část své historie, od cenzurních bojů až po černou listinu, film byl vždy místem bojů o kulturní nadvládu — bojů zesilovaných faktem, na který se nezapomíná, že mnoho vůdčích osobností tohoto průmyslu pocházelo z imigrantských židovských kořenů z východní Evropy a že jako cizí vetřelci získali kontrolu nad médiem, které přetváří americkou kulturu. Z těchto a jiných důvodů film často napadal sociální kód střední vrstvy, „vyjadřoval rub amerických hodnot a chování, představoval groteskní přehánění, ... extravaganci, násilí a sexuální nevázanost“ (104).

I z takto rozvětveného přehledu je možno poznat, jak je tento názor snadno otevřen kritice z althusseriánské perspektivy — formálně se podobá kritikám britského kulturalismu, které vzbudily Thompsonův hněv. Film je jedním z nejmocnějších ideologických aparátů státu v buržoazní kapitalistické společnosti 20. století — tento argument by mohl uspět. Filmové sály jsou prvořadým místem, kde „ideologie oslovuje nebo interpeľuje konkrétní individua jako konkrétní subjekty“.³³ Zatímco filosof sám usiloval o to, aby objasnil, v dodatku ke svému článku *Ideologie a ideologické státní aparáty*, že třídní boj pokračuje uvnitř i mezi těmito institucemi, althusseriánský impuls filmovému bádání směřoval k ignorování této výstrahy ve prospěch takových výroků jako „Ideologie vždy existuje v aparátu a v jeho praktice či praktikách. Tato existence je materiální.“³⁴ Tak filmoví teoretikové našli ideologii ve formě „buržoazního módu reprezentace“ jak ve filmovém aparátu (kamera, objektiv atd.), tak v takových postupech jako je konstrukce fiktivních příběhů.³⁵ Byla to bezvýhradně buržoazní ideologie z oka

31) Robert Sklar, *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. New York, Random House 1975; Garth Jowett, *Film: The Democratic Art*. Boston, Little, Brown 1976.

32) Sklar, *Movie-Made America*, s. 3. Další citace budou uvedeny v textu.

33) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, s. 173.

34) Tamtéž, s. 166. Dodatek je uveden na s. 183–186.

35) Viz Jean-Louis Baudry, *Ideological effects of the Basic Cinematographic Apparatus*, přel. A. Williams, „Film Quarterly“ 28, 1974–1975, č. 2, s. 39–47, francouzské vydání 1970. Jean-Louis Comolli, *Technique and Ideology: Camera, Perspective, Depth of Field*, přel. D. Matias, „Film Reader“ 2, 1977, francouzské vydání, 1971.

kamery přímo se vinoucí do oka diváka. A tato teorie měla dost zneklidňujících aspektů — např. zda bylo možné vytvářet opoziční praktiky či dokonce socialistický film při užívání filmového výraziva tak do hloubi propojeného s buržoazní ideologií — takže zmínka o filmovém publiku jako o terénu pro třídní či jakýkoli jiný boj stěží zasluhovala pozornosti.

I když revizionistický protiargument k důrazu na dělnickou třídu a imigrantské publikum se objevil, pokud jde o raný americký film, takřka okamžitě, přesto nepocházel z althusseriánské teorie; mnoho revizionistických textů bylo nicméně později infiltrováno tímto světovým názorem. Je důležité zdůraznit, že argumenty ohledně filmového publika nebyly obsaženy v marxistické či marxiánsky orientované sociální a kulturní analýze tak, jako britské konflikty mezi strukturalisty a kulturalisty. Na první pohled skutečně není snadné zařadit revizionisty do nějakého ideologického rámce. Jejich úsilí se zdá být prvotně historiografické a metodologické ve službě onomu domněle nejneideologičtějšímu účelu, zdokonalení poznání.

Revizionistické texty, které jsou zkoumány, jsou esej Russella Merritta z roku 1976 *Pěticentová kina 1905–1914: Vytváření filmového publika* a článek Roberta C. Allena z roku 1979 *Výstava filmových obrazů v Manhattanu. Za hranice pěticentového kina*.³⁶ Oba články se zaměřují na mikrostudii určitých měst (Merritt na Boston, Allen na New York), v kontrastu k makropřístupům uplatněným v předchozích knižních pracích. Oba vyjadřují varování, že jedno město nemůže reprezentovat celek, oba eseje usilují o transformaci všeobecné interpretace jejich tématu — a oba definují z metodologického hlediska své důkazy takovým způsobem, aby vytvořili implicitní, „naturalizovaný“ ideologický výsledek. Navzdory příležitostným snahám skloubit revizionismus filmové historie s althusseriánstvím či jinými formami marxismu, které bylo vedeno ze strany praktiků či ostatních, jsou to fundamentálnější svazky, jež jej spojují ve skutečnosti se „školou konsenzu“ americké historiografie před rokem 1960, která na rozdíl od marxistického historického modelu, založeného na třídním boji, nazírala sociální historii Spojených států jako jednotnou a převážně bezkonfliktní.

Merritt a Allen oba umísťují středostavovské publikum do biografu dříve, než tak podle jejich názoru činili předešlí; důsledkem toho je, že pěticentová éra byla o mnoho kratší než se předpokládalo a že obraz nevkusných „store-front“ biografů (ve skladištních halách) v imigrantských a dělnických čtvrtích je třeba poopravit ve prospěch mnohem těsnější integrace mezi filmem a zavedenými formami a oblastmi zábavy. Merrittův článek nicméně podává jen stručné črty sociální a ekonomické skladby svého města, jako základny pro narýsování interferencí mezi biografií a publikem. Z poznámek o nehoštinosti bostonského South Endu a Roxbury, pokud jde o rozvoj biografů, se dovíme jen málo o tom, kde dělnická třída žila, nakupovala a pracovala. Je-li jedinečná geografie Bostonu podána jako poloostrov, pak bychom se asi rádi dověděli

36) Russell Merritt, *Nickelodeon Theaters, 1905–1914: Building an Audience for the Movies*. In: *The American Film Industry*. Ed. Tino Balio. Madison, University of Wisconsin Press 1976, s. 59–82; Robert C. Allen, *Motion Picture Exhibition in Manhattan: Beyond the Nickelodeon*. „Cinema Journal“ 18, 1979, č. 2, s. 2–15. Viz též Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895–1915: A study in Media Interaction*. Ph.D. dissertation, University of Iowa 1977.

více o jeho „Pohotovostní zóně“, jak to nazývají Robert A. Woods a Albert J. Kennedy: vzdálení imigranti a takové komunity dělnické třídy jako byly Cambridgeport, East Cambridge, Charlestown, East Boston a South Boston.³⁷ Tím, že si vymezil téma na samotný Boston, je možné, že Merritt zde našel střední vrstvu, protože dělnická třída byla někde jinde.

Allen klade větší důraz na etnikum a třídní charakteristiku Manhattanu a okolí a pokouší se ve stručnosti rozlišit etnické skupiny ve filmovém publiku. Jeho analýza je založena na datech o kinosálech, čerpaných z *Trowova obchodního seznamu Velkého New Yorku*, zvláště pro rok 1908, kde je uvedeno 123 sálů. „Je samozřejmě možné, že tyto seznamy nejsou úplné“, připouští Allen v poznámce.³⁸ Jedna skupina důkazů, která vyvolává Allenovu skepsi a která si zaslouží víc než jen průběžnou zmínku, je výnos starosty města New Yorku z prosince 1908, kterým odebírá koncese na biograf. Většina těchto biografů, zdá se, usilovala o koncesi na veřejné představení za 25 dolarů, raději, než aby zaplatila 500 dolarů, které se žádaly za vaudeville a divadelní scény; dobové zmínky v tisku ukazují, že tímto výnosem bylo postiženo více než 600 biografů.³⁹ I když všechny nebyly z Manhattanu, existence takovýchto dat možná přiměje historika pátrat po tom, zda některé z těchto veřejných představení nemohou být v *Trowově obchodním seznamu* a podle toho revidovat svou tezi.⁴⁰

Cílem těchto revizionistických esejů nebylo ani tak potvrdit prvotnost „bužoazní ideologie“, jako se dělo v althusseriánském modelu, jako spíše zmenšit význam imigrantského a dělnického publika a možnosti třídního boje v raně filmových formacích. Spíše než analýzami buržoazní ideologie jsou jejími reprezentanty. Merrittovy a Allenovy argumenty byly bez velkých diskusí pohlceny diskursy filmových studií, které tehdy převládaly, neboť podporovaly dominující teoretický názor, ať už se ideologické základy těch projektů jakkoli lišily.

V raných osmdesátých letech, když feministické diskursy nabývaly ve filmovém oboru na vlivu, otevřely dva eseje badatelek znovu otázku publika z raného období filmu, ne specificky z hlediska rodu, ale jednoznačně se zaměřením na ženského diváka. Jedním byl článek Judithy Mayneové z roku 1982 *Imigranti a diváci*, druhý článek Miriam Hansenové z roku 1983 *Raný němý film. Komu patří veřejná sféra?*⁴¹ Význam

37) Robert A. Woods a Albert J. Kennedy, *The Zone of Emergence*. Zkráceno a vydáno s předmluvou od Sama B. Warnera, Jr., Cambridge, Harvard University Press 1962. Originální rukopis vznikl v letech 1907–1914.

38) Allen, *Motion Picture Exhibition*, s. 14.

39) Zmínky v tisku s bližšími detaily jsou v New York Times, 13., 21., 24., 25., 26. a 28. prosince 1908. Zahraniční tisk z New Yorku je neprobádaným zdrojem pro další studium těchto zajímavých případů.

40) Charles Musser také zpochybnil Allenovo tvrzení, že italská přistěhovalecká dělnická třída pravděpodobně nechodila často do kina, namítaje, že navštěvovala právě ty biografy, které podle Allena byly podporovány diváky střední třídy; viz Allen, *Motion Picture Exhibition*, s. 9 a Musser, *Before the Nickelodeon*, s. 425. Pokud jde o rozsáhlejší kritiku Allenovy historiografie srov. Musser, *Another Look at the 'Chaser Theory'*; Allen, *Looking at Another Look at the 'Chaser Theory'* a Musser's *Reply to Allen*. „Studies in Visual Communication“ 10, 1984, č. 4, s. 24–52.

41) Judith Mayne, *Immigrants and Spectators*. „Wide Angle“ 5, 1982, č. 2, s. 32–40; Miriam Hansen, *Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?* „New German Critique“ 29, 1983, s. 147–184; esej od Noela Burcha, *Porter, or Ambivalence*. „Screen“ 19, 1978–1979, č. 4, s. 91–105, měl také velký význam při oživení zájmu o dělnickou třídu v teorii filmových studií.

práce Mayneové spočívá v tom, že zavedla do diskursu filmových studií pojem potenciality působení dělnické třídy; Hansenová vytýčila podobné otázky ve více propracovaném teoretickém a komparativním rámci.

I přes svou stručnost – je to spíše jen několik poznámek než propracovaná studie (což je obecný problém filmových studií) – článek Mayneové nicméně nastoluje několik významných perspektiv. Začíná tím, že zkoumá vrstvu rané historiografie, která, v jejím podání, mytologizovala biografy raného filmu jako místa, která umožňovala imigrantům snadněji se naturalizovat a pro dělníky byla únikem z denní práce.⁴² Zkoumá, jak tato domněle benigní amerikanizace byla konstituována konec konců jako sociální proces. Vycházejíc z radikálních sociálních teorií Eliho Zaretského, Paula Barana a Paula Sweezyho, postuluje vznik konzumní kultury, v níž se elementy tradiční soukromé sféry přesunovaly vůči sobě navzájem tak, že jedna vnikala do druhé, či se z ní naopak vyvíjela.⁴³

Podle Mayneové se zkušenost s návštěvou kin stala pro imigranty klíčovým bodem pro tuto transformaci sfér, místem vzájemné komunikace. Kinosály dávaly pocit sounáležitosti, podobně jako podívaná na plátně pocit konzumní soukromé sféry. „Zatímco kino se stalo činitelem nové konzumní kultury,“ píše Mayneová, „reakce imigrantů na film naznačuje, že biograf udržuje při životě představu odporu k této kultuře... Fantazijní složka filmů dává jedinečný imaginární tvar soukromé a veřejné sféře... Fantazírování může znamenat ‚útěk‘, ale je to také forma odporu, imaginární odmítnutí reálných podmínek existence.“⁴⁴

Uvědomovala si Mayneová, jak blízko se tato poslední věta přiblížila Althusserově definici ideologie jako „imaginárního vztahu individuí k jejich reálným podmínkám existence“?⁴⁵ Delší esej by snad mohl prozkoumat důkladněji toto možná náhodné rétorické spojení mezi fantazií a ideologií a posoudit dopad nerovnosti – což je zcela základní otázka – mezi vědeckým pojmem odmítnutí a filosofickým pojmem interpelace. Bohužel Mayneová odvozuje v daných souvislostech svůj koncept odporu z analogie s nástupem buržoazního románu v 18. století, což je poněkud mlhavá argumentace. Její stanovisko není ani tolik historické (či dostatečně teoretické) jako heuristické, což je v rozporu s modelem imigrantského a dělnického diváka jako pasivního konzumenta. Nabízí alespoň možnost přehodnotit takového diváka jako někoho, kdo je schopen usilovat o to, aby si vytvořil a chránil svůj autonomní kulturní prostor, a to v imaginativní i kolektivní aktivitě.

Hansenové esej *Raný němý film* se zabývá americkými filmovými institucemi a teoriemi – včetně těch, které zde až dosud byly probrány – které jí poskytují protikladné srovnání s jejím původním tématem, raným německým filmem. Její koncept „veřejné sféry“ byl odvozen zvláště z nejnovějších západoněmeckých teoretických disku-

42) Citované práce obsahují: Russel Nye, *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America*. New York, The Dial Press 1970; Lewis Jacobs, *The Rise of the American Film: A Critical History*. New York, Harcourt, Brace 1939; a Jowett, *Film*.

43) Eli Zaretsky, *Capitalism, The Family, and Personal Life*. New York, Harper & Row 1976; Paul Baran a Paul Sweezy, *Monopoly Capital: An Essay on the American Economic and Social Order*. New York, Monthly Review Press 1966.

44) Mayne, *Immigrants and Spectators*, s. 38, 39.

45) Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, s. 162.

sí o „proletářské veřejné sféře“, pojmu, který se objevuje v textech Oscara Negta a Alexandra Klugeho.⁴⁶ Tato formulace má v podání Hansenové vysoce abstraktní kvalitu, nicméně Negt a Kluge podle ní dovozují, že teoretická kategorie „proletářské veřejné sféry“ může být rozvinuta i při absenci pozitivního důkazu její existence v životě dělnické třídy. Její potencialitu lze odvodit z její „negativní determinace“, z „hegemonických snah potlačovat, stíhat, ničit, izolovat, štěpit či asimilovat jakoukoli formaci potenciální proletářské veřejné sféry a přivlastnit si její materiální substanci a zkušenost v zájmu maximalizace soukromého zisku.“⁴⁷

Z tohoto pohledu Hansenová poněkud problematicky dovozuje možnost, že raný americký němý film do jisté míry konstituoval „proletářskou veřejnou sféru“. Raný film se prezentuje jako činitel, píše Hansenová, „který má, byť i jen ze snahy o přístupnost... tuto instituci zbavit specifického stigmatu její třídy.“ Přesto „proměna filmu z anarchistického dřevního průmyslu na monopolní odvětví amerického byznysu“ nebyla zcela jednotným procesem; „nerovnoměrný vývoj výrobních vztahů divácké vrstvy a individuální autorské vrstvy zanechával stopy rezistence v samotných filmech.“ (Ačkoli neuvádí žádný specifický důkaz, má pravděpodobně na mysli pozůstatky narativního stylu a obrazů proletářského života přežívajících z dřívějšího období, kdy film byl domněle více třídně-specifický.)⁴⁸

„Striktně vzato,“ pokračuje Hansenová, „jako prostředek zásadně odlišné organizace zkušenosti publika, potenciál rezistence filmu krouží kolem formální organizace vrstvy diváků,“ ve vzájemném působení filmů a psychiky diváka.⁴⁹ Analýza Hansenové se velmi přibližuje k Mayneové, ale vyznívá pesimističtěji. „Doufám, že se mi podařilo vysvětlit vratkost pojmu raný film jako sféra proletářské veřejnosti,“ uzavírá a připojuje varování, že „tento pojem jako teoretický konstrukt, je užitečný, jen pokud respektuje protikladnou dynamiku své historické referenčnosti.“⁵⁰

Existují tu tedy dvě teorie. Dříve zmiňovaná mezera či distinkce mezi dvěma disciplínami, filmovým bádáním a akademickou historií, se možná na závěr tohoto přehledu bude jevit jako propast. Na jedné straně se práce revizionistických filmových historiků zdají být poháněny spodními ideologickými účely, které způsobují četné mezery a významná zkomolení v jejich argumentaci; na druhé straně se v perspektivní akademické historii budou možná objevovat také teoretické přístupy k tématu, které budou vyspělejší a ideologicky kontroverznější, zmatené a abstraktní v terminologii a žalostně neúplné v dokumentaci. Tento příklad snad ozřejmuje, že filmová historie se musí ještě mnoho učit od akademické historie, pokud jde o standardní postupy v argumentaci a heuristice. Zbývá se jen tázat, zda a co se akademičtí historikové mohou přiučit od praktiků filmových studií. Raný americký němý film a jeho

46) Oscar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt, Suhrkamp 1972; viz též Eberhard Knodler-Bunte, *The Proletarian Public Sphere and Political Organization*. „New German Critique“ 21, 1975, č. 4, s. 51–75.

47) Hansen, *Early Silent Cinema*, s. 157.

48) Tamtéž.

49) Tamtéž, s. 158.

50) Tamtéž, s. 159.

publikum jsou patrně jediným tématem, jemuž věnují hlubší pozornost jak filmoví, tak radikální sociální historikové. Obrat od prvního k druhému předpokládá okamžitě rozeznat základní rozdíly v přístupu.

Filmoví historikové měli sklon akcentovat instituce a procesy, zatímco radikální sociální historici, i když je ne vždy zanedbávali, kladli nicméně důraz na prožitou zkušenost lidí. Ti radikální sociální historikové, kteří dosud psali o raném filmu, z něj všeobecně neučinili centrum svého výzkumu, ale považovali to za součást životních aktivit imigrantů a dělníků, jako jedno z mnoha zábavních míst, kde se uskutečňuje kolektivní život – jako jsou tanečnírny, bary, zábavní parky a jiné soukromé a obchodní formy zábavy, na které se zaměřovaly znovu vzkříšené historické studie posledního desetiletí, zabývající se životem dělnické třídy a lidovou kulturou.

S tímto cílem se zaměřují na široké rozpětí sahající od pramenů sociální historie, které nejsou často využívány filmovými historiky, přes souhrnný výzkum prováděný sociology a sociálními pracovníky, až k populární periodické literatuře. „Sekundární pramenný materiál z doby, na niž se výzkum zaměřuje, je často užitečnější pro analýzu historických trendů, než současné filmové bádání, které si klade různé otázky,“ tvrdí Elisabeth Ewenová ve svém článku z roku 1980 *Světla velkoměsta. Imigrantky a počátky filmu*.⁵¹ I když Ewenová nespecifikuje, co míní „různými otázkami“, její poznámku lze považovat za implicitní repliku na revizionistické texty filmové historie a na filmovou teorii, zřejmě odhodlanou více kritizovat buržoazní hegemonii nad filmem, než zkoumat doklady o zkušenosti dělnické třídy, pokud jde o film. „Neschopnost pochopit stanoviska minulosti,“ připojuje Ewenová, „produkuje jednorozměrnou zahleděnost do přítomnosti“ (S51).

Článek Ewenové byl prvním významným historickým textem, zabývajícím se raným americkým filmem, po knihách Jowetta a autora tohoto článku. Podobně jako v článcích Mayneové a Hansenové, které následovaly trochu později, feministické cíle Ewenové přesouvaly pozornost ke zkušenostem žen v kině a k otázkám ženského diváctví. Soustředí se na vztahy mezi imigrantskými matkami a jejich dcerami, ale klade důraz na všeobecnou skladbu filmového publika, bez explicitně třídního pozadí. Zatímco „na vnější svět americké kultury se většina imigrantských matek dívala s nepřátelstvím,“ píše Ewenová, film „se stal jednou americkou institucí, která má možnost sjednotit generace a jejíž výzva prochází generacemi napříč“ (S50). Ewenová skutečně ukazuje, že zkušenost návštěvy filmu byla „vyzařováním kolektivity“, ale předchozí citát naznačuje, že její záměr se soustřeďuje spíše na to, jak filmy „představovaly pro imigranty silný zážitek americké kultury, která jim byla často odepírána“ (S52, S51). I když ji lze těžko obviňovat z nekritického či idealizujícího pohledu na amerikanizaci, což Mayneová předhazuje dřívějším historikům, snaží se kronikářsky popsat nástup nové konzumní masové kultury. Proto se její pozornost rychle přesouvá z raného období do desátých a dvacátých let.

Ewenová konec konců pohlíží na imigrantský zážitek v kině jako na vícenásobnou mediaci „mezi historickým zakořeněním a neznámou a hrozivou městskou společností“ a „tradiční kulturou a vznikajícími formami moderního života“ (tento druhý aspekt

51) Elisabeth E w e n, *City Lights: Immigrant Women and the Rise of the Movies*. „Signs: Journal of Women in Culture and Society“ 5, 1980, č. 3, dodatky S51, č. 15. Další citace budou uvedeny v textu.

mediace rozvinula Mayneová o několik let později ve svém článku). Citujíc Waltera Benjamina, Ewenová nazírá film jako složku masové kultury, jež se účastní „likvidace tradičních hodnot kulturního dědictví“.⁵² Z hlediska feministické perspektivy uzavírá svůj esej ambivalentně: „Forma a obsah dominance se změnily, ale staré veličiny byly nahrazeny novými“ (S65). Domnívá se, že film, jako součást tohoto procesu, poskytoval elementy rozkoše a nového poznání.

Kniha Roye Rosenzweiga z roku 1983 *Osm hodin pro to, co chceme*, byla první historickou prací, která se zaměřila na (i když z jiné perspektivy a s jinou terminologií) problém existence „sféry proletářského publika“ v kontextu raného filmu, který téhož roku otevřela Hansenová.⁵³ Rosenzweigova monografie, která vychází z amerického a britského bádání o kultuře dělnické třídy 19. století, byla jednou ze seriózních studií, zabývajících se volným časem a zábavou dělníka, „sférou života, ve které se osvobodil od stresů vyvolávaných zaměstnavateli“ (52). Zabývá se městem Worcester ve státě Massachusetts, Rosenzweig zjistil, že vrstva publika v barech, zábavních místech, dále sváteční aktivity a konečně i bytová sféra dělníkovy života usilují o to, podržet si kontrolu nad jeho volným časem, a to oproti úsilí střední vrstvy reformovat jej a přetvářet.

Film zabírá jen jednu kapitolu z osmi v *Osmi hodinách*. Kapitoly jsou seřazeny podle chronologie Rosenzweigova vyprávění v kontextu, který umožňuje, aby historiografická problematika byla postulována zcela novým způsobem: co se stalo s dřívější proletářskou vrstvou publika, když její účastníci podstatně přesunuli své zábavní aktivity do časoprostoru kinosálu? Rosenzweigova odpověď možná vyhovuje jen pokud jde o Worcester, ale poskytuje model výzkumu a interpretace, proti němuž lze testovat kompetitivní teorie a výklady.

Počátky promítání filmu ve Worcesteru se zdají probíhat podle vzorce, jenž vyhovuje revizionistické tezi Merritta a Allena: film kombinovaný s živou zábavou ve vaudevillových centrálních divadlech, později přeměna několika takovýchto divadel na celodenní filmový provoz (i když není jasno, zda jejich vaudevillové či filmové publikum bylo „středostavovské“, ve smyslu, jak tento termín chápou Merritt a Allen). Ale následující vývoj se již odchyluje od revizionistického modelu: otevírají se „nové, laciné kinosály“ a vyvíjí se „dělnické filmové obecnstvo“ (193). „Ještě v roce 1914,“ podle *Osmi hodin* – tedy dobrou půldekádu potom, co buržoazie ovládla podle revizionistů film – „zdá se, že dělnická třída ve Worcesteru stále dominovala městským kinosálům“ (208).

Podle Rosenzweigova názoru biograf dokázal vyjít vstříc dělnické vrstvě publika, která se formovala v barech, v kostele a v podpůrných spolcích. Stala se z něj „ústřední instituce dělnické třídy, která zahrnovala dělníky na soustavném, pravidelném zákla-

52) Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. In: *Illuminations*. Ed. Hannah Arendtová. New York, Harcourt, Brace and World 1968, s. 223.

53) Roy Rosenzweig, *Eight Hours for What We Will: Workers and Leisure in an Industrial City, 1870–1920*. Cambridge, Cambridge University Press 1983, s. 1. Další citace budou uvedeny v textu. Další historickou studií týkající se tématu raného filmu je Lary May, *Screening Out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*. New York, Oxford University Press 1980. Také viz kapitolu *American Motion Pictures and the New Popular Culture*. Daniel J. Czitrom, *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 1982, s. 30–59.

dě“ (195). Spíše než úvahám o vztahu mezi reprezentací na plátně a odezvou diváka věnuje se Rosenzweig prostředí, ve kterém probíhá dívání se: „Ať už je stupeň ovládání filmu a jeho obsahu, kterým disponuje střední a vyšší třída jakýkoli, dělnická třída pravděpodobně určovala vzorce chování a interakce v biografu... Imigrantský dělnický filmový manažér společně s imigrantským dělnickým publikem založili styl toho, čemu říkáme „chodit do biografu“, který konvenoval a vycházel ze starších módů veřejné zábavy“ (199). Ty zahrnovaly nízké ceny a nestratifikované řady sedadel, „absenci strukturovaného časového harmonogramu“ a „neformální ovzduší a nenucenou socializaci“ (201).

Krátce shrnuto, podle Rosenzweigova názoru, „nejen že biograf přivodil přerůstání tradičního vzorce chování dělnického publika, založeného na sociabilitě, žoviálnosti, neformálnosti, kolektivnosti, ale podmínky biografu také vyhovovaly realitě života dělnické třídy“ (203). Cílem reformního úsilí střední třídy byla právě tato autonomie biografu jako jisté instituce dělnické třídy – dělnické vrstvy publika. Tato autonomie byla konec konců ztracena, když „národní trh, rozparcelovaný lokálními tlaky... pronikl do každodenního života dělníků“ a chození do kina se stalo mezitřídním jevem (219). Ale, dodává Rosenzweig, „v mnohých směrech to, že se vyvinul zvyk navštěvovat kino, představovalo větší průlom do kultury středostavovské než do kultury dělnické třídy (212).

Rosenzweig v závěru zdůrazňuje, že kultura dělnické třídy Worcestru byla spíše „alternativní“ než „opoziční“ (223). Znamená tedy konec dělnické vrstvy publika 19. století, která přežila až do éry raných biografů, že publikum dělnické třídy bylo homogenizováno, až vyústilo v buržoazní hegemonii, v novou formu dominance, o které psala Ewenová? Rosenzweig se domnívá, že nikoli. Nová přání, očekávání a pocit nároku, pěstované v kině mohly, píše Rosenzweig, pokud byly blokovány ekonomickou nespravedlností či zneuznáním, vést k dalšímu nárůstu nároků. Cesta vedoucí z baru přes biograf mohla skončit v odborářské hale, v nové formě opozice.

Rosenzweigův utopismus má dlouhou tradici v levicové historiografii, ale je to dodatečná myšlenka, nikoli argument. Jeho ústřední teze zde postačuje. Ať už by byl worcesterský model jakkoli modifikován podobnými studiemi jiných měst, *Osm hodin* napadá revizionistickou verzi počátku biografu a rozvoje filmového publika. Kdyby ničím jiným než poznámkou, že vyšší třída náleží do jakékoli třídně založené analýzy fenoménu ovládání filmové produkce, Rosenzweig rozhodně komplikuje standardní pohled na úlohu a kulturní moc střední třídy, který ve filmových studiích převládá.⁵⁴

Těchto několik prací radikální sociální historie jistě potenciálně představuje nepostradatelný přínos filmové historii – a jejich ohlas již způsobil, že tato potencialita se naplňuje, zvláště tím, že znovu zavádějí prožitek dělnické třídy a třídního konfliktu do teorie o raném filmu, což jsou kategorie, které dominující teorie a revizionistická historiografie již škrty. A přece, kdyby teď začal dialog mezi sociálními a filmovými

54) Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia, Temple University Press 1986. Je zajímavou radikální historickou studií zkoumající místa heterosociální interakce jako byly tančírny a zábavní parky. Její pohled na film je široce a důkladně založen, ale otrásá trochu základy nového výzkumu.

historiky, měl by nepochybně svou vlastní dialektiku. Praktici filmových studií jsou snad nyní již poučeni, že nemůže být uspokojivá filmová historie bez adekvátní sociální historie, ale je možno se též tázat, jestli může existovat uspokojivá sociální historie bez adekvátní historie filmu.

„Boj o film,“ píše autor v práci *Amerika filmem stvořená*, „byla jistým aspektem boje mezi třídami“ (123). Miriam Hansenová píše v *Raném němém filmu*, když hovoří o cílech sociální historie Elisabeth Ewenové, „nebyl to jen ten pouhý prostor (určený k dívání), který ustavil vrstvu nového publika, vrstvu publika nového typu; byla to interakce mezi filmem na plátně a ‚filmem v hlavě diváka.‘“⁵⁵ Nazírány z různých stanovisek, tyto poznámky poukazují na těžkosti spojované se sociální historiografií, která limituje reflexi filmu na pouhé sociální interakce osob v prostoru biografu. Film je v tomto smyslu odlišný od baru a tančírny a ostatních kulturních akcí, zkoumaných v radikální sociální historiografii lidové kultury. Ať už byl film jako typ sociálního zážitku čímkoli, byl také masovým komunikačním médiem, s estetickou, ideologickou a psychologickou dimenzí. Jeho sociální kontroverze konec konců vznikla ve vztahu k filmovému diváctví jako *psychický* zážitek.

Vliv filmových studií na bázi althusseriánského marxismu a buržoazního filmově historického revizionismu již po více než jednu dekádu postuloval onen nexus mezi „filmem na plátně a ‚filmem v hlavě diváka‘“ jako jednosměrný proces hegemonické dominance. Radikální sociální historikové a radikální filmoví historikové v práci *Amerika filmem stvořená* zpochybnili ideologické základy, stejně jako historiografickou slabost filmově historického revizionismu a z pohledu autora znovu potvrdili a podstatně rozšířili argumentaci ohledně třídního a kulturního boje o film.

Novým úkolem je diskusi obnovit – pokud jde o Spojené státy, pak ji zde vůbec poprvé zavést – o althusseriánských konceptech, nejen pokud jde o ideologii jako reprezentaci, ale také pokud jde o její údajnou schopnost interpelovat různá témata. Jeden způsob, jak začít, je revidovat hodnotu projektu benjaminovské kategorie „masmédia 20. století“, která likviduje „tradiční hodnoty kulturního dědictví“. V této perspektivě je historie filmu nejen bočním světlem dávajícím kontury současné historiografii, ale zaujímá v ní centrální místo. Filmová historie představuje nutný a vhodný prostor pro dialog s marxistickou historiografií o kulturní reprezentaci a recepci.

Přeložil Ivan Žáček

Autor děkuje Adrienně Harrisové, Barbaře Meloshové, Charlesu Musserovi a Danielu Walkowitzovi za jejich kritické připomínky k předběžným verzím tohoto eseje.

Robert Sklar, *Oh! Althusser!: Historiography and the Rise of Cinema studies*. In: *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Ed. Robert Sklar and Charles Musser. Philadelphia, Temple University Press 1990, s. 12–35.

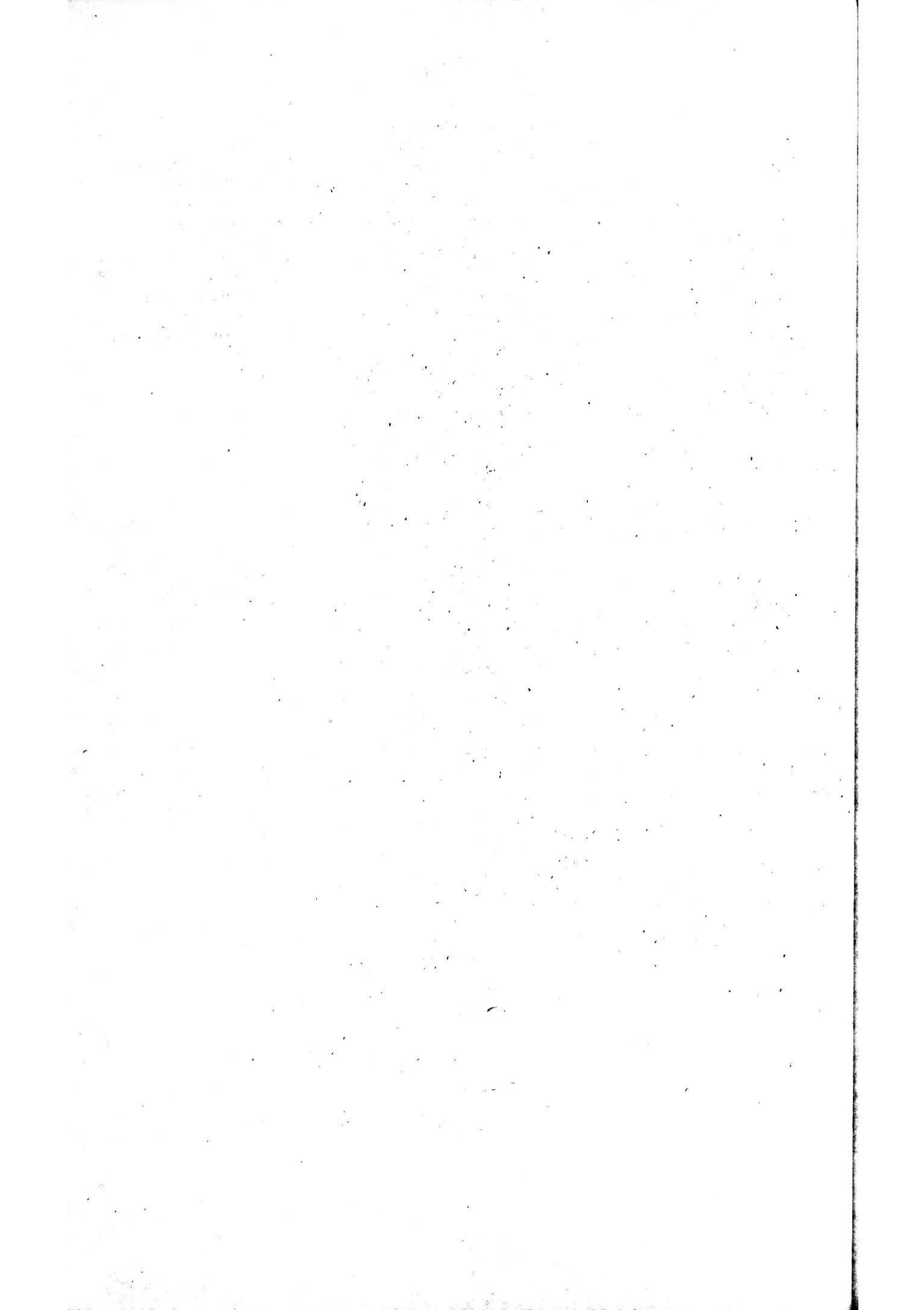
55) Hansen, *Early Silent Cinema*, s. 158–159. Slova uvedená v rámci citátů pochází od Alexandra Klugeho.

Poznámka překladatele

Ústřední problém pro překladatele představuje hned výraz „Cinema Studies“ z názvu článku. V anglosaské oblasti se jako termíny označující základní výzkum ve filmové oblasti ustálily spíše výrazy jako „film scholarship“ (který implikuje jednoznačně vědeckost) nebo též „film studies“ (spíše pro směs vědy, esejistiky a publicistiky). Vyhýbá-li se autor právě těmto termínům jako čert kříži – v celém článku užívá na příslušných místech důsledně „cinema studies“ – něco to zračí, byť často jen mezi řádky. Chtěl jsem i v českém překladu zachovat tyto jemné konotace – určitou skepsi autora, projevující se v jeho zřejmé nechuti nazývat pestrý komplex filmové literatury nejružnější úrovně, vědou (scholarship). Anglické „studies“ je přece jen o určitý odstín skromnější, spíše pragmatickým označením jistého soustředěného, ale ne nutně a vždy vědecky fundovaného zájmu o danou věc. Zvolil jsem proto výraz „filmové bádání“, a to i přes jeho určitou kostrbatost (ovšem jen jazykovou, nikoli referenčně věcnou) a přes to, že v českém prostředí se na analogických místech užívá celkem bez rozpaků výrazů jako „filmová věda“ či „filmová teorie“.

Kromě toho je zde ještě sémantický posun od výrazu „film“ k více sociologizujícímu termínu „cinema“. Za Sklarovými „Cinema Studies“ je dobře cítit akcent na sociologický výzkum filmového publika, i biografu, jako určité situace, se všemi jejími psychologickými aspekty, a snad i akcent na výzkum technologicko-provozních stránek filmového života.

Ivan Žáček



Články

MATKA A DÍTĚ

Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi (1952)

Ivan Klimeš

„Přátelé, žiju mezi vámi už dva roky. Poznali jsme se za tu dobu navzájem. Ale vy o mně ještě všechno nevíte. Ráda bych předešla tomu, aby se po vsi říkaly věci, na nichž je kousek pravdy a spousta dohadů. Než jsem přišla sem, učila jsem v Praze. Měla jsem známost. Ale nemohli jsme se vzít, protože můj nastávající manžel byl členem odbojové skupiny a žil na cizí osobní doklady. Když přišla revoluce, padl u rozhlasu. Holčičku, která se mi po jeho smrti narodila, vychovávala moje matka. Dnes mi ji přivezla a bude tu chodit do školy. To je všechno, co jsem vám chtěla vysvětlit.“

I.

V listopadu 1948 zrušil ministr informací Václav Kopecký Filmový umělecký sbor (FIUS), nezávislý dramaturgický orgán, i dramaturgické oddělení V. odboru ministerstva informací (MI). Jako vrcholný dramaturgický orgán pak při MI ustavil tzv. Filmovou radu (FR), zároveň na úrovni Čs. státního filmu vznikla tzv. Ústřední dramaturgie (ÚD).¹ Předmětem činnosti se tyto dva orgány částečně překrývaly, částečně navzájem doplňovaly. Oba měly společně koncipovat tematický plán tvorby, spolupracovat na přípravě látek a schvalovat látky do výroby. Několikanásobným souhlasem těchto dvou komisí byl podmíněn vznik každého hraného filmu. Teprve na základě jejich doporučení (často po několika „kolech“) mohl být literární scénář rozpracován do technického scénáře, technický scénář předán do výroby a natočený film uveden do kin. Výsledky práce těchto dvou komisí se však politbyru nezdály uspokojivé. Celý model byl v aparátu ÚV KSČ, resp. v Kulturní radě,² i na půdě Čs.

- 1) Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Praha 1970, s. 31–32, 47 a 85. Statuty obou těchto orgánů jsou uloženy ve Státním ústředním archivu (dále jen SÚA), Archiv ÚV KSČ (dále jen ÚV KSČ), f. 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955), 674, 39–52.
- 2) Kulturní rada byla zřízena v září 1948 jako vrcholný samostatný orgán při předsednictvu ÚV KSČ. Jejím úkolem bylo projednávat a rozhodovat „všechny zásadní otázky v oboru ideologie a kultury, výchovy strany a osvěty, legislativní zásahy a opatření v oboru školství, tisku, filmu, rozhlasu, tělovýchovy atd., zásadní rozhodnutí v politice min. školství a min. informací“ a byla „odpovědná za celkovou kádrovou politiku v těchto oborech“. SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 758, 1–2. Samotný film mělo jinak v těchto letech na starost kulturně propagační oddělení ÚV KSČ, kde byl pro film vyčleněn samostatný referent (v některých etapách v kombinaci s divadlem). Srov.: Karel Kaplan, *Aparát ÚV KSČ v letech 1948–1968. Studie a dokumenty*. Praha 1993. Obecně o kulturní politice v tomto období srov.: Jana Neumannová, *K pounorovým proměnám kulturní politiky*. „Revue dějin socialismu“ 8, 1968, č. 6, s. 817–843.

státního filmu podroben již na podzim 1949 kritické rozpravě, která v prvních měsících následujícího roku vyústila v reorganizaci obou orgánů spojenou samozřejmě i s personálními změnami. Zřízeno bylo tzv. kolektivní vedení Ústřední dramaturgie (KVÚD), tedy jakési předsednictvo ÚD, které převzalo pravomoci a povinnosti dřívější ÚD. Obdobný proces proběhl i ve Filmové radě, která se pak skládala z pravidelně zasedajícího předsednictva a z řídceji svolávaného pléna. Kulturní rada zároveň připravila text známé rezoluce publikované v Rudém právu 19. dubna 1950 jako usnesení předsednictva ÚV KSČ a označené hned v první větě za „hlavní kulturně politickou směrnicí pro čs. kinematografii v tomto období“.³ Dubnové usnesení politbyra završilo proces připoutání poúnorové kinematografie k centru komunistické moci. Film režiséra Václava Gajera *Usměvavá zem* (1952) je z rodu těch, jimiž se čeští filmaři – usměřňováni Filmovou radou a kolektivním vedením ÚD – snažili v první polovině padesátých let naplnit linii této směrnice.

První zmínku o budoucím filmu *Usměvavá zem* nacházíme v tiskovině Čs. státního filmu nazvané Tematický plán Výroby uměleckých filmů (dlouhý hraný film) na rok 1951. Plán byl vypracován kolektivním vedením ÚD a sekretariátem Filmové rady v květnu a červnu 1950 a schválen Filmovou radou na schůzi dne 6. července 1950. Odráží se v něm nový, důsledněji udržovaný kurs, vytčený dubnovou stranickou směrnicí. V úvodu tohoto materiálu se praví, že „na nejzávažnějších látkách nebylo v tvůrčích kolektivech vůbec pracováno. Filmová rada proto při sestavování tematického plánu na rok 1951 doplnila jej dramaturgickými podněty, a to hlavně v chybících velkých současných látkách“.⁴ Plán uvádí v oddílu Povídky, látky, podněty blíže nespecifikovanou „veselohru z nejpokročilejšího JZD“ autorů J. Neuberga a F. Vlčka (VII. tvůrčí kolektiv) s takovouto anotací: „Autoři sbírají materiál k povídce, ve které chtějí ukázat radosti zemědělců z jejich společného obdělávání půdy a nové práce.“⁵ S výslovnou poznámkou – podnět. Je velmi pravděpodobné, že to byl právě jeden z podnětů Filmové rady a že tedy *Usměvavá zem* byla napsána a natočena na přímou objednávku vrcholného filmového orgánu.⁶ Další stopa se vynořuje až 13. dubna 1951, kdy předsednictvo Filmové rady schválilo na své 22. schůzi Neubergův a Vlčkův literární scénář s názvem Dnes není včera a vyjádřilo souhlas, aby byl režii filmu pověřen Václav

3) *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu.* „Rudé právo“ 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetištěno in: *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. Praha 1981, s. 67–71.

4) SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 671, 2, 56.

5) Josef Neuberg (1901–1970) a František Vlček (1910–1981) tvořili v poválečném období scenáristickou dvojici, z jejíž dílny vzešly v poúnorových letech například filmy *Pětistovka*, *Bylo to v máji*, *Příznání*, *Dovolená s Andělem*, *Plavecký mariáš*, *Nejlepší člověk*, *Anděl na horách*. Neuberg se jako scenárista etabloval již ve třicátých letech (byl mj. scenáristou Vančurova filmu *Před maturitou*). Vlček působil u filmu od konce třicátých let a scenáristicky se podílel na několika protektorátních filmech. Na počátku padesátých let tedy představovali tým zkušených filmových autorů.

6) Z dalších podnětů FR uvedených v tomto plánu: mírový film (spojenectví se SSSR a úloha ČSR v boji za mír), hudební film (krása české a slovenské krajiny a využití národní hudby), mládežnický film o brannosti (chlapec, který se proslavil bojem proti nacistům a nyní je na vojenském vysokém učilišti), příklad stranického funkcionáře (význam a role KSČ), přerod ženy v průmyslu, dělnický student.

Gajer.⁷ Přípomínky FR pak byly zapracovány do technického scénáře nazvaného *Usměvavá zem* a opatřeného sloganem „úsměvný film o radostech a starostech dnešní vesnice“.⁸ Ke změně názvu celého projektu muselo dojít takřka bezprostředně po dubnové schůzi FR, neboť již 31. května referoval časopis *Filmové informace* o chystaném filmu jako o *Usměvavé zemi*. Z téhož zdroje se zároveň dovídáme, že 21. května zahájil Václav Gajer v Čepřovicích u Strakonice natáčení exteriérů.⁹ Šlo patrně o přípravné práce, neboť vlastní natáčení exteriérových scén započalo až uprostřed léta.¹⁰ Štáb se z exteriérů vrátil ve druhé polovině října a na několik měsíců se pak usadil v hostivařských ateliérech. Teprve v polovině února 1952 sdělují *Filmové informace*, že „režisér Václav Gajer dokončil v minulých dnech natáčení posledních ateliérových scén a přistupuje spolu se střihačem Josefem Dobřichovským a hudebníkem Jiřím Srnkou ke konečné úpravě filmu“.¹¹ Od dubna začaly ve *Filmových informacích* články o novém filmu *Usměvavá zem* houstnout, což byl neklamný signál, že film je hotov.¹² Dne 14. května prošel cenzurním řízením¹³ a 16. května si již odbyl předpremiéru v jihočeské Volyni. V Praze se slavnostní představení nového filmu znárodněné kinematografie uskutečnilo 5. června 1952 v kině Blaník. Účast politických špiček byla opravdu reprezentativní, jasný to důkaz, že filmu *Usměvavá zem* byl přikládán opravdu nemalý politický význam. Přítomni byli ministr informací Václav Kopecký, ministr školství, věd a umění Zdeněk Nejedlý, ministr státní kontroly Jan Harus, ministr vnitřního obchodu František Krajčír, ministr zemědělství Josef Nepomucký, ministr lesů a dřevařského průmyslu Marek Smida, ministr spravedlnosti Štefan Rais, místopředseda Národního shromáždění Václav David, tajemník ÚV KSČ Josef Tesla, „zástupci vzorných JZD a nejlepší pracovníci v zemědělství i průmyslu“.¹⁴

7) Usnesení 22. schůze předsednictva FR viz SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, 1, 45. (Druhým bodem programu této schůze byl literární scénář filmu Vladimíra Vlčka *Zítřejší se bude tančit všude*.) Zápisy ze schůzí KVÚD a FR jsou zatím k dispozici jen fragmentárně, proto v tuto chvíli není možné přesně rekonstruovat genezi celého projektu.

Václav Gajer (1923), který v průběhu natáčení *Usměvavé země* oslavil své osmadvacáté narozeniny, měl jako režisér za sebou dva celovečerní hrané filmy – *Křížová trojka* (1948) a *Pan Habětín odchází* (1949).

8) Technický scénář (dále jen Scénář) s vročením 1951 je uložen v knihovně NFA pod sign. 302. Literární scénář Dnes není včera se ve sbírkách NFA bohužel nenachází.

9) Srov.: *Nový film o přerodu naší vesnice „Usměvavá zem“*. „Filmové informace“ 2, 1951, č. 22 (31. 5.), s. 11.

10) Srov.: *Letošní žně míru v dlouhém hraném filmu*. „Filmové informace“ 2, 1951, č. 32 (9. 8.), s. 21.

11) *Družstevní kravín ve filmovém ateliéru*. „Filmové informace“ 3, 1952, č. 7 (14. 2.), s. 16. Dále srov.: „Filmové informace“ 2, 1951, č. 41 (11. 10), s. 10–11; č. 43 (25. 10), s. 17; č. 48 (29. 11.), s. 13; č. 51 (20. 12.), s. 16.

Dobové statistiky vykazují u filmu *Usměvavá zem* 381 výrobních dnů, přičemž u produkce let 1951–1952 činil průměr 429 výrobních dnů na celovečerní hraný film. Náklady se pohybovaly kolem 3 240 000 Kčs (průměr v uvedeném období byl cca 3 267 000 Kčs za hraný film). Srov.: Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1951–1955. I*. Praha 1972, s. 89.

12) Srov.: „Filmové informace“ 3, 1952, č. 16 (17. 4.), s. 8, 12–13; č. 17 (24. 4.), s. 9–10; č. 18 (1. 5.), s. 5; č. 19 (8. 5.), s. 8–9; č. 22 (29. 5.), s. 2–4, 13–14.

13) Cenzurní spis viz SÚA, f. MIO, k. 165, č. j. 186/52. Na doporučení zástupce ministerstva národní bezpečnosti obsahuje cenzurní list přípis: „Z důvodů bezpečnostně dopravních nutno vyloučit snímky zobrazující dopravu osob (dětí) v závěsu za traktory.“ Zde i v jiných pramenech je uvedena metráž 2 685 m. Kopie filmu, kterou jsem měl k dispozici, má metráž 2 602,5 m.

14) *Slavnostní představení filmu „Usměvavá zem“*. „Filmové informace“ 3, 1952, č. 24 (12. 6.), s. 5.

Pražská premiéra byla politickou manifestací *par excellence*, na níž se filmařům dostalo pochvaly, uznání i výzvy k dalším krokům tímto směrem z úst představitelů komunistické elity. „Naši tvůrčí filmoví pracovníci a umělci ukazují, že naše filmové umění, oproštěné od buržoasního nacionalismu, kosmopolitismu a formalismu, se stává čím dál tím více významným pomocníkem našeho pracujícího lidu, kterému jasně ukazuje radostnou perspektivu socialistické budoucnosti,“ pravil v úvodním projevu ministr zemědělství¹⁵ a vyjádřil tak uspokojení nad tím, že se filmová tvorba stále průkazněji identifikuje s rolí pomocníka v propagandistické práci strany. Film byl na premiéře údajně odměněn nadšeným potleskem.

Filmová kritika, v pounorových letech vskutku pramálo diferencovaná, film přivítala, vyjádřila filmovým pracovníkům vděčnost za tento tvůrčí počín a plně se ztotožnila s jeho idejemi, vyslovila však i některé výhrady. Největší prostor jim věnoval Jaroslav Opavský, kritik Rudého práva, který filmu vytkl idylizaci skutečnosti a nedramatický pohled na ostré konflikty protikladných sil na současné vesnici. V poklidném obrazu života družstevníků postrádal recenzent proces překonávání obtíží, skutečný zápas se silami i mentalitou včerejška: „Autoři filmu si nepostavili dost jasně a ostře hlavní ideový úkol svého díla, jeho ústřední konflikt, hlavní protikladné síly příběhu, jimž by podřídili všechny ostatní složky filmu – proto jim vyšel jejich obraz života na naší dnešní vesnici někde málo plastický, málo bohatý, ač život naší vesnice dává umělcům skvělé možnosti zobrazit hluboce a nevšedně jeho problematiku.“¹⁶ Mělký záběr dramatického konfliktu kritizoval – ovšem až v posledním odstavci rozsáhlé kladné recenze – i Vladimír Bor: „Tento konflikt je hluboký a jeho vybojování není vždycky tak snadné, jak ukazuje tento vylehčený, opravdu usměvavý film.“¹⁷ Bor také v obrazu „tvrdého boje v lidech i o lidi“ postrádal přítomnost vesnických skupin ČSM. V tomto ohledu se na stránkách slovenského svazáckého deníku Smena k Borovi připojil i P. Horký, kterému navíc ve filmu chyběl důraznější akcent na vedoucí úlohu komunistické strany, dále otázka organizace práce na poli a socialistické soutěžení. Málo zvýrazněná se mu zdála i přírodní krása scelených lánů.¹⁸ Ve všech recenzích se dočkali příznivého hodnocení herci, přičemž nejčastěji byly vyzdvihovány výkony Zdenky Baldové v roli klepny Fejfarky, Stanislava Neumanna jako dědy Beránka a Josefa Beyvla v postavě vesnického boháče Sahuly. Oceňována byla i kamera Julia Vegrichta a Jiřího Bronce, zejména ve snímání krajinné scenérie. Také autor hudby Jiří Srnka sklídil za svůj rutinní hudební doprovod uznání, několikrát argumentované citlivým využitím jihočeských lidových písní. Celkově lze říci, že se filmu Václava Gajera dostalo u kritiky ne snad nadšeného, v každém

15) Tamtéž.

16) J. Opavský, „*Usměvavá zem*“. „Rudé právo“ 18. 6. 1952, č. 156, s. 3. Podobnou výhradu letmo naznačil i Miloš Fiala, který navíc upozorňoval na popisnost některých scén. Srov.: M. Fiala, *Zdařilý film o naší vesnici*. „Práce“ 28. 6. 1952, č. 152, s. 4. Opavského výhrady pak obdobnými slovy beze zbytku zopakoval Jiří Hrbas v recenzi *Usměvavá zem*. „Kino“ 7. 1952, č. 19, s. 382. (Předtím ovšem publikoval článek bezvýhradně pochvalný. Srov.: Jiří Hrbas, *Film o novém životě na naší vesnici*. „Zemědělské noviny“ 21. 6. 1952, č. 145, s. 6.)

17) Vladimír Bor, „*Usměvavá zem*“ – úspěšný film z naší vesnice. „Mladá fronta“ 15. 6. 1952, č. 140, s. 10.

18) Srov.: P. Horký, *Usměvavá zem* – úspěšný film o naší dedine. „Smena“ 3. 7. 1952, č. 80, s. 4.

případě však pozitivního přijetí, k němuž recenzenty nepochybně stimulovala již vlastní tematika a ideový koncept díla, respektující a ilustrující stranickou verzi přerodu české vesnice.

Usměvavá zem byla zařazena do kolekce československých filmů předvedených mimo soutěž na VII. MFF v Karlových Varech v červenci 1952, v dubnu 1953 se pak promítala v Polsku v rámci festivalu československých filmů. Na jiných přehlídkách se již neobjevila, což svědčí o tom, že ji odpovědní činitelé neshledávali vhodnou pro reprezentaci československé kultury v zahraničí. Marně bychom také pátrali po nějakém zvláštním ocenění tvůrčího kolektivu, ať už v podobě vyznamenání, státních cen či uměleckých prémie, jimiž poúnorová kinematografie rozhodně nešetřila. Manifestační podpora Gajerovu filmu ze strany politických špiček měla buď krátké trvání, nebo své meze.

II.

„V celkovém tematickém plánu má být však zachován takový poměr, aby převážná většina filmů byla věnována současným problémům výstavby socialismu, přičemž daleko větší pozornost než dosud musí být věnována filmům s tematikou přeměny naší vesnice,“ praví se v usnesení předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950.¹⁹ Projekt filmu *Usměvavá zem* měl tedy všechny předpoklady stát se protežovaným titulem a mohl také počítat s všestrannou podporou. Autoři zde spojili dva tematické okruhy nacházející se ve zmíněném usnesení v rámci výčtu preferovaných témat – „přechod k družstevní zemědělské výrobě a přeměna vesnice na cestě k socialismu“ a „svazek dělníků a drobných a středních zemědělců“. ²⁰ V žánrových konvencích veseloherní agitky vypracovali příběh dvou sousedních vesnic, Darmochleb a Rousova, z nichž první se může pyšnit skvěle fungujícím JZD, zatímco ve druhé se drobní a střední rolníci drou ještě postaru, utvrzování v odmítavém postoji k družstevní myšlence vesnickým boháčem, hostinským Sahulou. Schéma příběhu úzce koresponduje s dobovým vesnickým dramatem, navíc vychází vstříc i požadavku, aby se drama přesunulo od zakládání a počátků JZD ke zobrazení úspěšných zkušeností nejpokročilejších zemědělských družstev. V úvaze o současném vesnickém dramatu jej v březnu 1950 formuloval jeden z tehdejších členů kolektivního vedení ÚD Jiří Hájek. Dramatikové se měli stát „přesvědčivými uměleckými tlumočníky a zobecňovateli těchto zkušeností, aby na výsledcích práce nejpokročilejších družstev ukazovali cestu i ostatním rolníkům“. ²¹ Trojice autorů, Neuberg, Vlček a Gajer, si politický význam tohoto filmu plně uvědomovala a řada jejích kroků také nese stopy deklarativní politické vstřícnosti. V technickém scénáři se například zaštitili citátem (použitým jako motto celého scénáře) z výše uvedeného usnesení Filmové rady, schvalujícího scénář literární: „Předložený literární scénář slibuje optimistický, pravdivý a přesvědčivý obraz problémů přerodu naší vesnice a tím splňuje předpoklad stát se důležitým filmovým

19) KSČ a československá kinematografie, s. 69.

20) Tamtéž, s. 68.

21) Jiří Hájek, *Přerod vesnice v zrcadle našeho dramatu*. „Tvorba“ 9, 1950, č. 12 (22. 3.), s. 288. O několik let později Hájek přiznal nedobrou pocit z tohoto článku a připustil, že podcenění problému umělecké metody bylo zásadní chybou. Srov.: Jiří Hájek, *Čas dramatu. Studie, články, essaye*. Praha 1957, s. 39–40.

dílem, které svým thematickým zaměřením plní důležité poslání v přerodu naší socialisující se vesnice. Autoři se podrobně seznámili s problematikou naší vesnice a správně pochopili podněty přerodu jejího člověka, kterého reálně zachytili v jeho starostech i radostném životě.²² Další kuriozitou technického scénáře je podrobný několikastránkový rozbor sedmi postav filmu. Jde vlastně spíše o kádrové posudky obsahující řadu informací o minulosti postav, jaké se z dialogů a filmu vůbec nedají vyčíst. A výběr těchto postav také říká mnohé. Nenajdeme mezi nimi žádného z hlavních představitelů prosperujícího darmochlebského družstva (a hlavních postav filmu), z Darmochleb jsou tu jen Skácelovi (pro Skácelův sklon k alkoholu a rodinný svár), ostatní jsou Rousové. Představena je celá rodina středního rolníka Kratochvíla, který v závěru zakládá družstvo v Rousově, a vesnický boháč Sahula, jenž se nakonec projeví jako zákeřný škůdce.²³ Tak se v našem zorném poli ocitají nejprve ty postavy (lhostejno, že zdaleka ne vždy hlavní), na nichž především je onen proces přerodu vesnice demonstrován.

Darmochleby představují prostředí idylické, neboť přerod vesnice starého typu ve ves novou, socialistickou, je zde již dokonán. Družstvo vzkvétá (po sklizních je opět nejlepší na skalickém okrese), v závodní kuchyni vyvaňují jedna radost, peněz je dost a lidé se mají dobře. Na starou dřinu dávno nikdo ani nepomyslí a ve vsi už zřejmě nehospodaří ani jediný soukromý rolník (soudě dle toho, že se zde nikdo neplahočí a že nikdo nepodtrývá kolektivní pracovní úsilí družstevníků). V konvencích poúnorové dramaturgie takové prostředí skutečný konflikt vylučovalo. Nahrazovaly jej uměle rozvíjené a uměle udržované pseudokonflikty založené zpravidla na nedorozumění. Autoři pak bránili setkání postav, které by si mohly mezi sebou nedorozumění vysvětlit, nebo pod nějakou záminkou přerušovali dialogy, které by k takovému vysvětlení mohly vést. Často se pak postavy chovaly nelogicky, přikládaly enormní význam informacím z druhé ruky získaným nezřídka od lidí očividně nedůvěryhodných a z nahodilých souvislostí pro sebe vyvozovaly dalekosáhlé závěry.

Usměvavá zem skýtá učebnicový příklad takového typu pseudokonfliktu v koncipování hlavní milostné zápletky. Agronom Drvota miluje učitelku Ročkovou. Ač dobrý pracovník (nestraní), ve věcech lásky je nemotorný až běda. Dlouho se neodváží svůj cit učitelce vyjavit a ta přirozeně nic netuší (měla-li něco tušit, pak to ani režisér, ani herečka nedali najevo).²⁴ Drvota žárlí na nového příchozího, účetního Bendu, kterého sem na žádost družstva vyslal patronátní závod z města na výpomoc. Zdá se mu, že si Benda s Ročkovou nějak příliš notují, a několik náhodných indicií jej utvrdí v přesvědčení, že se účetní stal jeho úspěšnějším sokem v lásce. Ten však si dal dávno slovo s Božkou, dcerou rousovského rolníka Kratochvíla, za kterou pravidelně dojíždí. Aby se tato zápletková rozuzlila teprve v závěru filmu, týkají se dialogy mezi Dryotou

22) Scénář, s. I.

23) Srov. tamtéž, s. V–IX. Ve scénářích z počátku padesátých let jsem něco podobného zaznamenal jen v technickém scénáři filmu *Zítřejší se bude tančit všude*, kde vlastnímu textu předchází několikárádkové charakteristiky 9 hlavních postav. Zde ovšem autoři Vladimír Vlček a Pavel Kohout prostě sáhli po konvenci divadelních textů, nešlo jim o „kádrování“ problémových postav.

24) Autoři scénáře interpretují tento vztah tak, že Drvota „zatím nenalézá v jejích citech odezvy“, ale „nepřestává věřit, že učitelka změní své chladné chování a nakonec si ho přece jen vezme“. Josef Neuberger a František Vlček, *Nad zemí usměvavou*. „Kino“ 7, 1952, č. 8, s. 177.



Protagonisté hlavní milostné zápletky filmu: agronom Drvota (Josef Mixa) s učitelkou Ročkovou (Bohumíra Langová) při jeho prvním, rozdurděně vyhrknutém milostném vyznání, jež kromě údivu nevzbudilo žádnou odezvu.

a Bendou pouze pracovních záležitostí (napětí jim dodává podrážděná ironie v Drvotově hlase, která ostatně důvěrnější téma rozhovoru předem vylučuje) a na učitelku se Drvota urazí a nekomunikuje s ní pro jistotu vůbec. Na konci se samozřejmě vše vysvětlí, Drvota pochopí, že učitelčina vstřícnost vůči Bendovi nepřesáhla meze soudružské spolupráce, a radostně a upřímně Bendovi gratuluje k jeho nadcházející svatbě s Božkou. Teprve nyní se odhodlá učitelku znovu oslovit a má okamžitý úspěch. Jejich společné štěstí s nimi kolektivně sdílejí celé Darmochleby, neboť milostné finále se odehrává v kanceláři MNV před zapnutým mikrofonom obecního rozhlasu. Vážnější konflikt slibuje v Darmochlebech postava krmiče vepřů Františka Skácela. Jeho vášeň pro alkohol, již se příznačně oddává v rousovském hostinci kulaka Sahuly, má za následek vážný pracovní přestupek. Během noční služby ve vepříně, při níž Skácel vyspává opici, zalehne prasnice půl vrhu. Na oprávněnou kritiku zareaguje Skácel furiantským rozhodnutím vystoupit se ženou z družstva a vrátit se k soukromému hospodaření. Skácelová však tuto variantu na schůzi družstva energicky odmítne:

Výkřiky družstevníků: Nikdo ho nedrží! Když chtějí, ať jdou!

Skácelová: Počkejte! Jakýpak ať jdou! Co mně je do toho, co si Skácel udělal? Já s dětma z družstva nepůjdu! Já ještě moc dobře pamatuju na tu dřinu. Na poli! V chlívě! A u plotny! A přitom pořád nebyl krejcar ve stavení, jak byl rok dlouhej.

Podlešák: To je pravda. Ale tohle si musíte vyřídit sami mezi sebou.

Skácelová: To vyřídím krátce – dám se s ním rozvést a bude po Skácelovi. Protože je muž hloupej furiant, tak přece za to nebude trpět celá rodina.²⁵

Družstevníci se smějí, je to veselá scéna. Možný rozpad rodiny není autory prezentován ani přítomnými vnímán jako něco vážného neřkuli tragického. Pokud by se však tento konflikt skutečně vyhrotil, netřeba váhat nad tím, komu by diváci z vůle autorů svěřili své sympatie. Členství v družstvu je tím jazýčkem na vahách kladnosti či zápornosti postav a kdo se nestihne do družstva během filmu dostat (i Sahula se o to pokrytecky pokouší), je prokazatelně veřejný nepřítel. Skácelovi ovšem takový pád nehrozí, neboť v jeho nitru již k nápravě došlo a na schůzi družstva k ní dojde vzápětí. Skácel je totiž v jádru dobrý chlap a když se odpoledne před schůzí procházel družstevními lány a zjihlým zrakem pozoroval vlnící se obilí, hnulo se v něm svědomí. S alkoholem definitivně skoncuje a škodu družstvu nahradí brigádami ve svém volném čase.²⁶ Skácel se šťastně navrácí do řad družstevníků jako příkladně horlivý a nad jiné přesvědčený zastánce zájmů družstevního kolektivu.

25) Srov. scénář, s. 151. V úvodním rozboru postav autoři postoj Skácelové detailněji argumentují: „Skácelová, která vyrostla jako nemanželské dítě nádenice na velkostatku, která nepoznala nikdy nic jiného než bídu a ústrky, poznala kus štěstí a je ochotna se za toto štěstí brát, bít. Skácelová ví bezpečně, kdo jí tento nový život zaručil, a proto vidí před sebou, před Ančou jedinou cestu. Proto také nachází různé řešení při Skácelově provinění. Pryč se vším starým balastem, pryč se Skácelem, který je tísnivou připomínkou těžkých let.“ Tamtéž, s. IX.

Všechny v článku citované dialogy jsou převzaty z filmu, pro srovnání pravidelně odkazujeme i na jejich scénaristický předobraz. Rozdíly jsou většinou zanedbatelné, na případné významové rozdíly zvlášť upozorníme.

26) Skácel na schůzi družstva: „Já jsem dnes prochodil celý odpoledne v polích a když jsem viděl ty naše krásné lány obilí, když jsem si uvědomil, že bych někde vedle škrabal ten svůj kousek s kravkama... tak vám řeknu, že si to bez družstva už na mou duši nedovedu ani představit...“ Tamtéž, s. 154.



Rousovský kulak hostinský Sahula (Josef Beyvl) nabádá svým pokrytecky nasládlým způsobem středního rolníka Kratochvíla (Hynek Němec), aby držel s Rousovskými a nepřistupoval na výhodnou výměnu polí s darmochlebským JZD.

Rousov je půda podstatně dramatictější. Hlavní slovo, slovo přátelsky vemlouvavé, vlezle nasládlé, ale skrz naskrz pokrytecké, má zde skutečný nepřítel – hostinský Sahula, zřejmě nejbohatší sedlák ve vsi. Pod maskou upřímného zastávce sousedských vztahů zneužívá drobných a středních rousovských rolníků k vlastnímu prospěchu a na jejich úkor.²⁷ Filmová rada projevila nad literárním scénářem přání, aby bylo ze závěrečné scény více zřejmé, jaký osud čeká každého vesnického boháče.²⁸ Sahula se v technickém scénáři i ve filmu vzchopí k záškodnickému činu – vyšle obecního strážníka Hraničku, aby v družstevním vepříně rozprášil sušenou krev vepře sti-

27) V technickém scénáři dokonpovali autoři Sahulovo *curriculum vitae* takto: „Za první války si dopomohl k penězům keřasováním s obilím, které skupoval a zařantročoval do města. Přikoupil pole a za první republiky zaměstnával děvečku a čeledína. Za druhé světové války řmelinařil také. Po válce byl zkríšnut. Nařmelinařené peníze propadly. Nyní musel pracovat v hospodě i na polích sám. Výpomáhal si kompensacemi, na kterých samozřejmě vydělával. Půjčil koně, vůz, náhradou dostal výpomoc v pracovních silách.“ Tamtéž, s. VIII.

28) „Autory dobře viděná záporná postava příběhu – vesnický boháč a hostinský Sahula potřebuje v závěrečné scéně v textu i situaci dotáhnout tak, aby divák jasně viděl, kde musí skončit vesnický boháč, který se pokoušel všemi prostředky udržet kapitalistické hospodářství na vesnici.“ SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, I, 45.



Ustaraná domácnost rousového rolníka Kratochvíla. Jediné domácí prostředí, do kterého autoři nechají diváka nahlédnout. Vpředu Kratochvíl a Kratochvílová (Lola Skrbková), vzadu u kamen děda Beránek (Stanislav Neumann).

ženého obrnou. (Krev Sahula získal od svého švagra, rolníka z jihlavského okresu. Rodina se nezapře.) Zpráva o Sahulově zajištění (ve scénáři z úst stranického tajemníka, ve filmu z úst předsedy družstva) je na závěrečné družstevní veselici součástí happy endu.²⁹

Předmětem soustředěné pozornosti je v Rousově ještě rodina středního rolníka Kratochvíla, v níž má ovšem hlavní slovo Kratochvílová. Oba podléhají Sahulovým svodům a důvěřují jeho slibům, dokud se na vlastní kůži nepřesvědčí o jeho proradnosti. Jasně v rodině má od počátku dcera Božka, milá účetního Bendy z Darmochleb, a děda Beránek, vtipný glosátor rousové soukromnické mizérie. V dialogích této čtveřice a případných návštěvníků v Kratochvílově domě (Sahula, Benda, rousovští rolníci) se odehrává svár „včerejška a zítřka“, právě zde se má naplno rozkrýt dilema, které prožívali všichni rolníci v celé zemi. Kratochvílovi dopomůže k jeho vyřešení jeho vlastní úraz při povinné žňové výpomoci u Sahuly a nezištná pomoc darmochlebských družstevníků. Divák má navíc k dispozici řadu nadmíru přesvědčivých a jednoznač-

29) Z usnesení Filmové rady: „Stejně by bylo možno začlenit do filmu okresního stranického sekretáře, který by se v ději projevoval takovou měrou, jako stranický sekretář ve filmu *Kubánští kozáci*, nebo v jiných sovětských filmech (*Muži v sedle*, *Jaro v Sakenu*).“ Tamtéž.



Děda Beránek, ironický komentátor rousovského dění, patří k frekventovaným postavám moudrých starců, kteří vidí dále a jasněji než jejich děti.

ných srovnání, jak vypadají žně na družstevních lánech s moderní technikou a rozesmátými tvářemi mladých lidí a jak na políčkách soukromých rolníků, kde se radostná práce proměňuje v tíživou úmornou dřinu. Na Kratochvílových pozemcích se v době hospodářova zranění dokonce u kosy střídají Kratochvílová se shrbeným starcem dědou Beránkem.

Darmochleby a Rousov jsou od počátku propojeny několikerými vazbami. Jednu tvoří milenecká dvojice Cyril Benda, účetní darmochlebského JZD, a Božka Kratochvílová, dcera rousovského rolníka – síly jednoznačně kladné. V závěru filmu se ozřejmí i jejich temný protějšek – hostinský Sahula a alkoholik Skácel. (Když také Skácel po své nápravě vyrovnává u Sahuly svůj dluh, hovoří s ním přísně a s pocitem mravní převahy, jako by hostinský byl na vině, že si host objednáva pití.) Obě vsi pak spojují ještě děti, které všechny chodí do společné školy v Darmochlebech. I na půdu školy proniká napětí mezi oběma vesnicemi a je to právě školní akce, kterou darmochlebští družstevníci použijí jako záminku k akci agitační; rodiče rousovských dětí se tak náhle octnou na exkurzi v JZD, která vše rozhodne.

Vedle tématu kolektivizace vesnice rozvíjí *Usměvavá zem* ještě jedno téma komunistickým politbyrem preferované – „nerozborný“ svazek dělníků a rolníků. Nad darmochlebským družstvem má patronát jihočeská automobilka. Cyrilu Bendovi, bývalému úředníku ze záložny, zde končí půlroční brigáda u stroje. Pomoci darmochlebskému



*Na zdánlivě improvizované exkurzi do družstevního kravína
předvede dojička rousovským rolníkům správný způsob dojení,
který družstevníky naučila soudružka Malininová ze Sovětského svazu
a který spočívá v masáži vemene před dojením a při vydojování.
Následující polodetail dojičky a detail jejích rukou
poskytne rolnické části filmového publika návod,
jak si při takové masáži počínat.*

družstvu s účetnictvím dostane jako stranický úkol. Do Darmochleb ovšem odjíždí rozhodnut vrátit se do fabriky, jak jen to půjde nejdřív.³⁰ (A Božka ho touží následovat, do města i do továrny.) Družstvu se dostane ještě další dělnické pomoci v podobě školního autobusu sestaveného a zprovozněného z vyřazených dílů a určeného darmo-

30) Z usnesení Filmové rady: „Ve scénáři je nutno posílit úlohu strany při budování naší nové vesnice. Je na autorech, aby uvážili, zdali Cyril Benda by neměl z továrny na vesnici odejít jako představitel dělnické třídy a jeho vyslání by bylo stranickým úkolem.“ Tamtéž.
Shrňme stručně zbývající připomínky FR. Nedostatkem literárního scénáře se zdálo být, že neřešil otázku organizace práce v JZD (při závěrečné exkurzi se tedy Rousovským dostane obšírného výkladu o organizaci práce, způsobech odměňování pracovníků a výnosech družstva, na výslovnou žádost FR byla do filmu zakomponována i problematika tzv. pracovních skupin). Měly být posíleny milostné vztahy obou dvojic a hlouběji prokreslena postava agronoma Drvoty. Měla být ukázána adaptovaná stáj a zdůrazněno, že celé zařízení bylo pořízeno svépomocí, převážně z vlastních zdrojů (stalo se). Měla být omezena otázka „cirkusové minulosti vesnice z předsedy JZD“ (?).



Typická scéna řady poúnorových filmů: jedna z četných výborových schůzí družstva, na nichž se rodí koncepční rozhodnutí. Uprostřed čtyři hlavní představitelé JZD v Darmochlebech – stojící Benda (Jaromír Spal), od něho doprava učitelka Ročková, předseda Podlešák (Otomar Korbelář), agronom Drvota.

chlebským i rousovským dětem. Na závěrečné zábavě po zprávě o zneškodnění kulaka Sahuly má pak Suchomel, patronátní referent z automobilky, proslov na téma „my dělníci a vy rolníci patříme k sobě“.³¹

III.

V čele darmochlebského družstva stojí čtyři hlavní kladné postavy filmu – předseda Podlešák, účetní Benda, agronom Drvota a učitelka Ročková, zastávající funkci jednatelky JZD. Podlešák je rozvážný, moudrý hospodář, lidsky laskavého a k mladým lidem otcovského chování. Jediný například užívá při oslovení agronoma jeho křestního jména. O jeho soukromí se nedovíme nic. (Malý kluk ze třídy učitelky Ročkové, který ve rvačce hájí čest Darmochlebáků, se sice také jmenuje Podlešák, ale autoři tento náznak dále nerozvíjejí.) To o Bendovi, iniciativním mladém muži správného pohledu na svět, víme alespoň to, že miní pověsit na hřebík svou úřednickou minulost

31) Scénář, s. 239. Refrén pro film zkomponované, ale nakonec nepoužité písně nazvané Radost, jejíž text napsal Jan Noha, zní: „Políčka, pole v jeden lán / s rolníkem dělník spojí. / Dost chleba všem, / to je jejich plán. / A cíl v mírovém boji.“ Celý text písně viz „Filmové informace“ 3, 1952, č. 19 (8. 5.), s. 8–9.

a nesmírně se těší na dělnickou práci ve fabrice.³² Často rozdurděný agronom Drvota je postava bez minulosti. (Na jeho žárlivost ale divák hledí s pochopením, protože dobře ví, že Drvota je správný chlapík a muž na svém místě.) Postavě učitelky Ročkové věnujme nyní zevrubnější pozornost.

O této pohledné mladé ženě, příkladně zvládající všechny situace a starostlivě pečující o blaho školních dětí, družstva i celé obce, se překvapení družstevníci na schůzi dozvědí, že je svobodná matka. Scéna je dojemná. Těsně před skončením schůze požádá učitelka Ročková předsedu o slovo, vstane od předsednického stolu, pokročí vstříc zaplněnému sálu a promluví klidným, pevným hlasem. Její proslov (viz úvodní citát) začíná do ticha. Se slovy *když přišla revoluce* nastoupí hudební doprovod – lyrické smyčce v nižších polohách a v mollové tónině. Herečka sklopí hlavu a zvolní tempo vyprávění. Její hlas dostane tragický výraz, dosud spíše oznamovací tón se změní v tón dramaticky vyprávěcí. Záběry na vyprávějící učitelku, nejprve celek, pak polodetail, přeruší několikrát polodetaily naslouchajících – zjihlá tvář postarší družstevnice Holubové, dojatí manželé Skácelovi, zamyšlený Drvota. Na učitelčin proslov reaguje předseda Podlešák: „To, co nám tady naše soudružka učitelka tak upřímně řekla, je jistě důvodem k tomu, abysme ji měli všichni ještě radši. A tím končím schůzi.“³³ Bouřlivý potlesk družstevníků náleží jak závěru schůze, tak učitelce Ročkové. Tklivý osud učitelčin stmelí družstevní kolektiv v upřímné účasti, kterou venku po schůzi na vlastní kůži pocítí drbna Fejfarová vyčkávající před Kulturním domem, aby sousedům sdělila strašlivou novinu: „Naše učitelka má dítě! Považte! Za svobodna!“³⁴ Každý, komu to sdělí, s ní vyběhne a nejvíc Drvota, celý zmatený a rozrušený z učitelčina příběhu: „Vy bábo zlá, jedovatá, ještě slovo a půjdete před výbor! O to já se postarám!“³⁵

Zvědavá Fejfarka, očka jí jen hraje nadšením, když zvětrá nějakou novinu, sama zůstane stát jak oparená, když se před ní učitelka ještě před schůzí ve škole ke své šestileté Vlastičce přihlásí. Právě reakce klepny Fejfarové naznačuje teoretické nebezpečí, které by mohlo učitelce v Darmochlebech hrozit – všeobecné veřejné pohoršení s řadou následků, ztráta morálního kreditu a tedy i důvěry spoluobčanů, kteří učitelce denně svěrují své vlastní děti do výchovy. Viděno ovšem prizmatem staré, pokrytecké morálky. Ve skutečnosti celá tato vedlejší dějová linie vnáší do darmochlebských scén jen další pseudokonflikt a zdánlivá problematizace jedné z hlavních kladných postav pouze maskuje její skutečnou bezproblémovost. Motiv možného mravního poklesku této neposkvrněné postavy také není autory vůbec rozvíjen, problém opravdu spočívá pouze v tom, jak obyvatelé Darmochleb zprávu přijmou. Fejfarová zůstane jediná, kterou tato zpráva pohorší.³⁶ Dříve totiž, nežli se jí podaří tu senzační novinu roznést po vsi, stihne ji učitelka oznámit všem družstevníkům sama. Kdyby tu měl opravdu vzniknout nějaký problém či reálný konflikt, který by pak musel být zmáhán, dali by

32) Benda: „Božko, jak bych se mohl vrátit do úřadu, za stůl, hrát si tam s čísličkami, když vidím vedle sebe děvčata u soustruhu, který jdou na sto šedesát, na sto dvacet procent?“ Srov. scénář, s. 28.

33) Srov. tamtéž, s. 191.

34) Srov. tamtéž, s. 192.

35) Srov. tamtéž, s. 194.

36) Fejfarka Skácelové: „....považte si, holce už je šest let a ona tu dělá takovou pořádnou.“ Srov. tamtéž, s. 193.



„Přátelé, žiju mezi vámi už dva roky. Poznali jsme se za tu dobu navzájem. Ale vy o mně ještě všechno nevíte...“ Učitelka Ročková na družstevní schůzi oznamuje, že je matkou šestileté dcerky.

autoři nepochybně Fejfarové šanci. Scenáristé si navíc připravili na obranu učitelčiny cti a dobrého jména argumenty těžkého kalibru. Především by se jí samozřejmě narodilo dítě manželské, nebýt superobjektivní překážky ve sňatku – protektorátu. Šlo jistě o vztah čistý a ušlechtilý, její nastávající přece působil v odboji a bojoval v Pražském povstání. Byl to hrdina – padl. A nepadl jen tak někde, nýbrž rovnou u rozhlasu. Učitelka Ročková je vlastně „vdovou“ po hrdinovi, do jejíhož mladého života tragicky a zákeřně vtrhla válka. Jistě i ona byla na odbojovou skupinu nějak napojena a nyní buduje nový, lepší svět, ten, za který její druh bojoval a za který položil svůj život. Věrnost jejich společnému ideálu, která jako by symbolizovala věrnost manželskou, učitelku Ročkovou nyní zušlechťuje.

Protektorátní odboj – květnová revoluce – boj o rozhlas – smrt za vlast. Stavební kameny emblematické argumentace, jejichž odlesk dopadá i na učitelku. Má ji v očích filmových družstevníků v sále i diváků v kině heroizovat. Hle, žena, která trpěla, která přinesla oběť za nás za všechny – a přitom tak mladá! Má to být hrdinství neokázalé, tiché (o to je hlasitější), jež posiluje důvěru a prohlubuje sympatie. Potenciální zpochybnění mravní bezúhonnosti učitelky Ročkové se tak na schůzi veřejně, před celým kolektivem, mění v triumfální potvrzení její morální čistoty.

Zbývá zodpovědět otázku, proč se učitelka Ročková šest let nestarala o své dítě.



O schůzi dříve předstoupil se svým případem před družstevní kolektiv krmíč vepřů Skácel (Vladimír Řepa). Výsledkem obou těchto navzájem si podobných scén je posílení pocitu sounáležitosti celého pracovního kolektivu.

IV.

Ta otázka je pozoruhodná zejména proto, že si ji autoři *Usměvavé země* vůbec neuvědomovali. Přečtěme si znovu učitelčin výstup a uvědomme si smysl některých útržků.

*...žiju mezi vámi už dva roky...ale vy o mně ještě všechno nevíte.*³⁷ Tento výrok znamená, že učitelka Ročková ani jednou za celé dva roky nepřivezla svou dcerku do Darmochleb. (Fejfarové by to přece nemohlo ujít a Drvotovi ostatně také ne.) Dále to znamená, že ani jednou za celé dva roky s nikým v Darmochlebech o svém dítěti nepromluvila. Učitelka Ročková tedy existenci svého dítěte před Darmochlebskými tajila.

Holčičku, která se mi po jeho smrti narodila, vychovávala moje matka. Učitelka Ročková zřejmě nežila se svou matkou a se svým dítětem ve společné domácnosti, jinak by se v tak zkratkovité verzi svého životního příběhu podobného výroku nedopustila. Učitelka odložila své dítě k matce, aniž k tomu měla nějaký opravdu závažný důvod, jinak by jej autoři zakomponovali do jejího výstupu. Vždyť by jen posílil motiv trpělivosti a oběti v jejím portrétu.

37) Tak zní dialog ve filmu, ve scénáři je: „...žiji mezi vámi již druhý rok...“ Tamtéž, s. 190.



*Darmochlebská drbna Fejfarová (Zdenka Baldová) v akci.
Jedna z herecky nepřitažlivějších postav.*

Dnes mi ji přivezla a bude tu chodit do školy. Po šesti letech se učitelka Ročková ujímá svého vlastního dítěte. Činí tak transparentně, všem na očích, nepociťujíc žádnou frustraci ze svého dosavadního fungování v roli matky. Činí tak – uvědomme si – také v okamžiku, kdy už její dcera vzhledem k svému věku vstoupila do zorného pole pracovního světa své matky. Do té doby stála mimo něj a byla by pro pracující matku přítěží.

Diváci jsou oproti Darmochlebským ve výhodě. Autoři je na tuto zvěst připravili již ve 47. obraze (učitelčin výstup na schůzi družstva tvoří 88. obraz, scénář má celkem 108 obrazů). Scéna se odehrává na skalickém nádražíčku, kde se učitelka vroucně loučí se svou dcerkou („Tak buď hodná, Vlastičko, a poslouvej babičku!“) a pak se svou matkou: „Sbohem, maminko, a po prázdninách mi ji přivez.“³⁸ Letní prázdniny ještě nezačaly, o dva obrazy předtím se hovoří o sázení brambor. Učitelka tedy neplánuje žádné setkání s dcerkou po dobu dvou měsíců prázdnin. Reakce učitelčiny matky na tento pokyn obsahuje jediný náznak zdůvodnění toho, proč učitelka Ročková v Darmochlebech své dítě zatajovala: „Dobře, jak myslíš... ale jen aby lidé tam u vás...“³⁹ Ve filmové realizaci však následnou ráznou replikou („Neměj starost. A jděte už, ať

38) Srov. tamtéž, s. 108.

39) Srov. tamtéž.



Učitelka Ročková ve své třídě.

Ve školní třídě stejně jako kanceláři družstva či v sále Kulturního domu se filmaři snažili o příkladně provedenou názornou agitaci.

vám neujede vlak.“) učitelka překryje matčinu chabou námitku, že ji divák tak tak dokáže vůbec postřehnout. Matka má daleko do rozhodnosti své dcery, je z rodu starostlivých laskavých babiček, které se neprosazují, jen oddaně slouží. Tušíme v ní spolehlivé zázemí, do kterého ale nikdy nenahlédneme, není pro autory zajímavé. Setkání s matkou a dcerkou na nádraží ve Skalici bylo cílem oné učitelčiny vyjížďky na kole, kterou si Fejfarová mylně dala do spojitosti s procházkou Bendovou. Divákům pak autoři nechali dedukovat, že šlo o jednu z pravidelných návštěv. V odhodlaném „neměj starost“ počíná klíčit ještě jedna dimenze celého motivu, dimenze bezmála již absurdní. Plně se ozřejmí ve filmovém provedení 86. obrazu, kde Fejfarová po setkání s děvčátkem ve škole na učitelce vyzvídá, ke komu ta roztomilá holčička patří.

- Ta dívka je od sestry, ne?
- Ne. Moje.
- Jak to, slečno učitelko??
- Mluvím přece jasně. Je to moje dceruška.⁴⁰

40) Srov. tamtéž, s. 185–186.

A dramtizující sordinované žestě diváka upozorní, že tento dialog rozhodně nepatří k bezvýznamným a že se motiv překvapivého mateřství co nevidět vrátí na scénu. Herečka navíc prosytí promluvu hrdou rozhodností svědčící o učitelčině klidné odhodlanosti podstoupit pro svou dcerušku cokoliv. Učitelka Ročková si „vybojovává“ právo na své dítě! Tento podtón pak samozřejmě vstupuje i do jejího autobiografického proslovu na družstevní schůzi a stává se paradoxně dalším zdrojem heroizace postavy. Pro odvahu a schopnost postavit se včas (!) problémům tváří v tvář a veřejně, před celým kolektivem.

V.

Na dnešního diváka to všechno působí jako nadbytečná komplikace. Motiv učitelčina mateřství není nijak propojen s dějovými peripetemi v darmochlebském družstvu či v Rousově a jeho absence by ideové poselství filmu vůbec neochudila. Jeho původ musíme nejspíš hledat ve snaze autorů výrazněji kladné postavy profilovat, odlišit je od sebe ještě jinak než jen věkem a pohlavím. Podlešák a Benda jsou postavy po všech stránkách statické. Drvota alespoň bezdůvodně žárlí a jeho promluvy mají určitou dramtizující tenzi. Učitelka Ročková tíhne (i svým hereckým ztvárněním) k Bendově statickosti, ale motiv mateřství z ní činí přece jen postavu s určitým tajemstvím. Navíc ukotvení tohoto motivu v protinacistickém odboji ještě posiluje její jednoznačně pozitivní rysy a jakoby zdůvodňuje její uvědomělý přístup k budovatelským úkolům dneška. Představu učitelky-matky pak mají vytvořit tři obrazy (ve scénáři obrazy 47, 86 a 102), v nichž učitelku spatříme pohromadě s její dcerkou a které vesměs budí dojem příkladné mateřské péče. Neoddiskutovatelným faktem nicméně stále zůstává, že učitelka Ročková žije a pracuje dva roky v Darmochlebech, zatímco její dítě předškolního věku bydlí kdesi jinde vychováváno babičkou.

Opakuji: učitelka Ročková je postava **bezvýhradně** kladná. V konvencích poúnorové dramaturgie, která autoritativně akcentovala agitační funkci filmové tvorby, to znamená, že postava učitelky měla spolu s ostatními kladnými postavami sloužit za vzor příkladného chování. Záporné postavy zase skýtaly varovný příklad chování odstrašujícího. Dochované zápisy ze schůzí Filmové rady dokládají, že schopnost postavy splnit svůj agitační úkol a zaujmout pevné a jednoznačné místo v ideové konstrukci díla byla předmětem zvláštní péče. Z profilu kladných i záporných postav byla v připomínkovém řízení odstraňována všechna sporná či potenciálně zavádějící místa. Filmoví autoři i členové dramaturgických orgánů přitom respektovali (resp. konstituovali) konvenci spočívající na těchto principech:

- kladná postava nesmí být vážněji problematizována,
- záporné postavě nesmí být přiznán pozitivní rys nebo čin,
- rozporná postava musí skončit v táboře postav kladných.

Toto zjednodušené schéma mělo časově i „teritoriálně“ omezenou platnost a souvisí s obdobím nejtuzšího prosazování mimouměleckých cílů tvorby. Formovalo se v prvním poúnorovém období, a to především na půdě dramatu, film si je osvojoval s pochopitelným zpožděním. Zde se upevnilo teprve počátkem padesátých let právě díky důsledné realizaci stranického usnesení z dubna 1950 a platilo zejména pro díla se současnou tematikou. U látek historických či historizujících, zpracovaných často podle literárních předloh, mělo toto schéma přece jen své modifikace. U současných



Matka a dítě: po dosažení šestého roku života se dcerka přistěhovala ke své matce-učitelce, jednatelce JZD.

látek však bylo vzhledem k důkladné kolektivní kontrole literární přípravy jeho narušení neprůchodné. To by totiž znamenalo korekci celé koncepce umělecké propagandy, jak ji chápal stranický aparát na počátku padesátých let. Umění mělo být pomocníkem ve výchovné práci strany, mělo lidem poskytovat příklady a vzory hodné následování, s nimiž by se mohli diváci identifikovat.

K tomu právě byly předurčeny kladné postavy s rozmyslem vybírané podle sociálního původu, profesního zaměření i pracovního prostředí. Případné zproblematizování těchto postav by zpochybnilo jejich dispozici být ostatním příkladem a dramaturgické orgány znárodněné kinematografie proto považovaly za svou povinnost bdít nad jejich bezúhonností. U literárního scénáře zednické veselohry *Štika v rybníce* například Filmová rada upozorňovala, že starý Doubrava nesmí vypadat jako zatvrzelý konzervativce, nýbrž že je třeba jej chápat jako znamenitého odborníka, který je pouze dotčen tím, že se s ním mladí neradí o nových metodách zednické práce. Nad literárním scénářem filmu *Akce B* si přála odstranit nesympatický povahový rys (přelétavost ve vztahu k ženám) u postavy Ondry, který má být sice veselý voják, ale ve vážných chvílích si musí počínat zcela odpovědně. U scénaristického zpracování Jiráskových *Psohlavců* Filmová rada požadovala ustálit kontury hlavních postav. „Kozina musí být moudrý a rozvázný sedlák, jehož rozvaha nesmí působit jako oportunismus.“ U postavy Matěje Příbka zase nesměl převažovat radikalismus. K literárnímu scénáři *Pyšné princezny* (nazvanému Potrestaná pýcha) vyslovila Filmová rada požadavek, aby



*Matka a dítě: mladá maminka z rousovské rodiny
soukromě hospodařícího rolníka odběhla utiřit plačící dítě.
Je vystavena dvojímu tlaku – nutnosti pomáhat při polních pracích
a povinnosti pečovat o své dítě.*

král Miroslav nebyl ve své královské hodnosti vyličen jako „františkánský asketa“, nýbrž jako král oblíbený lidem proto, že dobře a spravedlivě vládne.⁴¹ Ve výčtu podobných příkladů bychom mohli pokračovat. Kladné postavy mohly být samozřejmě nějakým neškodným způsobem individualizovány, například sympatickým bručounstvím, furiantstvím, úsměvnou žárlivostí. Tyto individuální povahové rysy, z nichž případně vyrůstaly různé (často mezigeneračně koncipované) pseudokonfliktní střety mezi kladnými postavami, však nikdy neproblematizovaly mravní integritu postavy.

V koncepci záporných postav lze velmi dobře stopovat dobovou nesmiřitelnost. Politika systematické společenské diskvalifikace celých sociálních skupin (zahrnující i fyzickou likvidaci) nemohla do filmu neproniknout a právě svět záporných filmových postav představuje reprezentativní galerii těchto skupin. Negativní povahové vlastnosti a častý sklon či alespoň ochota k zločinnému jednání jsou vždy argumentovány třídním původem a ztrátou dřívější společenské pozice. Původ postavy predestinuje její roli v celém díle a přiděluje každé postavě cejch, podle něhož si může divák všechny

41) Srov. zápisy ze schůzí FR z 20. 6. 1950 (*Štika v rybníce*), 27. 6. 1950 (*Akce B*), 26. 9. 1950 (*Psohlavci*) a 31. 10. 1950 (*Pyšná princezna*). SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670.

postavy filmu snadno a rychle roztrždit.⁴² Šlo o budování obrazu nepřítele, domácího především. Nepřítel měl být vykreslen v celé své mravní zvrácenosti, úskočnosti a rafinovanosti. Cokoliv záporné postavy ve filmových dílech pounorových let řekly či vykonaly, skrývalo vždy nekalý úmysl poškodit dobrou věc. Jejich případná vlídná tvář nemohla být než maskou, jejich přátelské slovo než čirým pokrytectvím.⁴³ Postava hostinského Sahuly z *Usměvavé země* budiž toho dokladem. Absence pochopení, soucitu a elementárního respektu k člověku v obrazu nepřítele zrcadlí nesmiřitelný postoj mladého komunistického režimu ke všem, kteří byli z jakýchkoliv důvodů začleněni do kategorie jeho nepřátel. Filmová rada věnovala obrazu nepřítele velkou péči, možná dokonce větší než postavám kladným, soudě alespoň dle četnosti připomínek. Několik příkladů: Zrádný poručík Rychta v *Akci B* měl být více nesympatický, i když ne tak, aby bylo na první pohled patrné, že je špión. U *Botostroje* Filmová rada doporučovala, aby byl šéf ukázán jako žák amerických imperialistů, který svým zaměstnancům dává za vzor americký způsob života. Autoři literárního scénáře Traktoristka (film *Cesta ke štěstí*) měli domyslet postavu vesnického boháče Fulína a nechat jej dohrát dramatičtěji („vesnický boháč se nevzdává lehce, jako je tomu ve scénáři“). Lomikar v *Psohlavcích* měl být ostřeji rýsován jako cizák a národní nepřítel a měl u něho být zdůrazněn nadřazený vztah feudála k nevolnické pracovní síle. U scénáře s názvem Zítřka se nefará (film *Milujeme*) Filmová rada požadovala zbavit postavy záškodníků primitivismu a učinit je rafinovanějšími a méně průhlednými. U filmové povídky Na nové cestě (hornické drama *Nad námi svítá*) měl autor ve scénáři více prokreslit postavu inženýra Mlse a ukázat jej jako nebezpečného třídního nepřítele.⁴⁴

I postavy rozporuplné a zdánlivě nejednoznačné měly svou budoucnost narýsovanou. Především se mezi nimi nemohla ocitnout postava ze „zavrženíhodných“ třídních a sociálních skupin – vesnický boháč, továrník, kněz. Tato kategorie byla vyhrazena malým a středním rolníkům nepřesvědčeným dosud o výhodách zemědělského družstva, generaci otců nedůvěřivě přihlížejících údernickému elánu svých dětí a novým pracovním metodám, starší generaci vůbec podléhající ještě staré morálce. Jakákoliv pozitivní zmínka na adresu takové postavy byla neklamným signálem, že na konci filmu nalezneme tuto postavu na správné straně „barikády“. Například ve filmu *Štika v rybníce* má zednický mistr Doubrava ve své partě notorického absentéra a flákače Bureše. Nápravu tohoto prokazatelného podvodníka a meloucháře předchází informace o jeho velkých řemeslných zkušenostech a kvalitách. Také o alkoholiku Skácelovi

42) Pokud se v některém ze scénářů vyskytl rozpor mezi třídním původem a chováním postavy, dalo se počítat se zásahem FR nebo KVÚD. Viz např. zápis ze schůze FR z 5. 9. 1950 týkající se literárního scénáře filmu *Botostroj*: „...a vůbec vypustit netypickou postavu českého dělníka pomlouvajícího Sovětský svaz.“ SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, 2, 115.

43) Srov.: Pavel Janoušek, *Utkání s divákem (Poetika výrobního dramatu)*. „Divadelní revue“ 2, 1991, č. 2, s. 23–42. Na velkém počtu dramát sleduje Janoušek i vývojové proměny v obrazu nepřítele. V článku věnovaném jedinému filmu si podobné ambice neklademe, ale srovnání filmové tvorby s dramatikou by bylo velmi zajímavé. Pravděpodobně bychom zjistili, že film už v této době působil spíše retardačně, konzervoval modely, které se již divadelní hra snažila opouštět. Důvody jsou nasnadě: podstatně pomalejší výrobní rytmus a nejspíš i důslednější kontrola literární přípravy filmu.

44) Srov. zápisy ze schůzí FR z 27. 6. 1950 (*Akce B*), 5. 9. 1950 (*Botostroj*), 12. 9. 1950 (*Cesta ke štěstí*), 26. 9. 1950 (*Psohlavci*, *Milujeme*) a 3. 4. 1951 (*Nad námi svítá*). SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670.

v *Usměvavé zemi* se v okamžiku vrcholícího konfliktu z úst předsedy Podlešáka dozvíme, že je velmi zručný tesař. V této kategorii se tedy shromažďují postavy zbloudilé, pomýlené, chybuující, nesprávně uvažující nebo dokonce dosud nepřemýšlející, postavy dosud nerozhodnuté – postavy hledající více či méně aktivně správnou cestu. Již samotný fakt, že hledají, jim zaručuje vykoupení v podobě nalezení této cesty. Váhající postavy zvažují alternativy. Možnost, že by zvolily tu nesprávnou, je předem vyloučena. Automaticky by se tím přeřadily mezi postavy záporné, u nichž ovšem nepřipadá vůle k poctivému přemýšlení v úvahu.

Podle těchto principů koncipovali Neuberg s Vlčkem jednotlivé postavy *Usměvavé země* a podle stejných principů byly také všechny postavy „ošetřeny“ oběma dramaturgickými orgány. Učitelka Ročková obstála i jako matka v tomto schvalovacím procesu bez připomínek.

VI.

Transparentní akcent na politicko-agitační cíle byl spjat se zvláštním průvodním jevem. Pozornost autorů i dramaturgických činitelů se často soustředila na hlavní téma výchovné „lekce“, zatímco přidružené motivy jako by byly rozvíjeny bez zájmu, někdy téměř nedbale. Film *Usměvavá země* si klade za cíl ukázat úspěchy kolektivizace a přednosti družstevního hospodaření. Proto jsou při exkurzi do darmochlebského JZD diváci informováni do absurdních detailů o průměrné doživosti krav na kus a den, o denním váhovém přírůstku prasat, o povinných odvodech státu a zisku družstva z prodeje přebytků mléka, vajec a kuřat na volném trhu, o mzdách družstevníků a celém systému odměňování. Zavalení ciframi přihlíží diváci v této sekvenci vlastně hranému instruktážnímu filmu a z hlediska výchovného cíle je právě tato sekvence pointou celého díla. Problém mateřství, rodiny, domova stojí zcela mimo záběr výchovného poslání tohoto filmu, tedy i stranou pozornosti autorského týmu a posuzovatelů scénáře. Čím méně je tento motiv transparentní, čím méně je reflektovaný, tím bezprostřednější a autentičtější výpověď o své době podává.

Otázku dosavadní péče o učitelčino dítě nikdo ze zúčastněných nevnímal jako problém a důvody, proč učitelka Ročková nemohla vychovávat své dítě sama, se proto nestaly vůbec předmětem nějakého vysvětlování. Letmá zmínka, že o dítě bylo postaráno jinak, stačila. Přitom se mohl motiv mateřství objevit i ve zcela jiném účelovém použití: v jednom s četných záběrů na rousovské rolníky, kteří dřou na vlastním, odbíhá unavená mladá maminka na poli k plačícímu nemluvněti. Zde šlo ovšem o ilustraci neúnosné a nevýhodné pozice soukromých rolníků, možnost další konfrontace, která se zde nabízí, autorům nepřišla vůbec na mysl. Učitelka Ročková v roli matky nevybočovala v očích autorů i posuzovatelů z akceptovatelného sociálního standardu nebo alespoň ne znepokojivým způsobem. Šlo přece o svrchovaně kladnou postavu, která nesměla být morálně diskreditována, a to nejen z hlediska autorů, ale také a především z hlediska diváků. Především oni museli být schopni vnímat jednání kladné postavy jako správné, jinak by celé dílo selhávalo v jednom ze svých základních principů. Energická preference světa práce před světem rodiny patří k velmi charakteristickým symptomům poúnorové umělecké tvorby a *Usměvavá země* nám na postavě učitelky Ročkové ukazuje, kam až tato preference mohla zajít, aniž by začala vyvolávat zneklidňující či zpochybňující otázky. Zdeformovaný obraz rodiny byl důsledkem



*Úsměv a květy – standardní emblémy socialistického ráje v „usměvavé“ zemi.
V době premiéry také jeden z nejčastěji reprodukováných snímků filmu.*

despektu k intimitě a individualitě (nevyzpytatelné jedinečnosti) na jedné straně a adorace principu kolektivnosti (typičnosti, kontrolovatelného standardu) na straně druhé.

Soukromý svět rodiny představoval potenciální nebezpečí. Rodina mohla konzervovat staré myšlení, starou morálku a mohla se stát i zázemím pro podvratnou činnost (vzpomeňme, od koho získal Sahula krev s nákazou prasečího moru). V takových případech dodávala umělecká tvorba poúnorových let odvahu k rozvrácení rodiny. Nad scénářem filmu *Cesta ke štěstí* požadovala Filmová rada od autorů, aby ještě více vyhrotili konflikt mezi otcem stojícím na straně vesnického boháče a dcerou toužící stát se traktoristkou v nedaleké traktorové stanici.⁴⁵ V tomto kontextu nabývá na významu i motiv darmochlebských manželů Skácelových a způsob řešení celého konfliktu. Není to pouto rodinné, které zažehná nebezpečí rozpadu rodiny, nýbrž pouto družstevní.

Usměvavá zem je vůbec zajímavý objekt k pozorování z tohoto zorného úhlu. Tento film nemá ústřední postavu, hrdinou je tu skupinou postav reprezentovaný pracovní kolektiv. Ani jednu z nich nenásledujeme do jejího domova. Učitelka Ročková bydlí patrně ve škole, ale nikdy ji v jejím soukromí nespatříme. Benda je ubytován u Fejfarky, k návštěvě u něj však není důvod. Podlešák bydlí kdesi, Drvota bydlí kdesi. Všechny pracovní i soukromé problémy se projednávají v kanceláři, na návsi, ve škole, v Kulturním domě. Intimní svět domova byl ve z kolektivizovaných Darmochlebech zcela potlačen. Jediné rodinné prostředí, které v *Usměvavé zemi* opakovaně navštívíme, je rousovská rodina Kratochvílových, právě ta, která řeší dilema, zda zůstat na svém a zakopat se na rodinných pozicích, nebo se – kolektivizovat.

Také oba milostné vztahy jako zárodečné formy budoucích rodin mají v *Usměvavé zemi* charakteristický průběh. Předně – jsou prostoupeny prací; v prvním případě v zemědělském družstvu, ve druhém případě – perspektivně – v továrně. Symbolický vznik dvou mladých rodin – družstevnické a dělnické – spoluutváří happy end. Ani jeden pár nevyhledává soukromí, láska není spojena s intimitou, nýbrž s kolektivem. Vyznáním lásky před zapnutým mikrofonom obecního rozhlasu předstupuje mladý pár symbolicky před kolektiv se svým rozhodnutím založit rodinu a rozradostněné tváře naslouchajících družstevníků na návsi vyjadřují jejich souhlas. Na závěrečné družstevní veselici pak sklídí pozdě přišedší zamilovaný pár frenetický aplaus, jen co se objeví ve dveřích.⁴⁶ Ještě názorněji je pointován milostný vztah ve filmu *Dovolená s Andělem*, kde o svatbě zamilovaného páru hlasují rekreatanti na odborářské schůzi. Jedině kolektivizovaná forma intimity je s to integrovat se do kolektivisticky koncipované pospolitosti (družstevnické, dělnické, odborářské atd.) a nalézá pak plné pochopení a sympatie. Jinou a častou variantu integrace rodinného světa do světa pracovního kolektivu představuje vtažení pracovních problémů do rodinného prostředí. Klasickým příkladem je drama Vaška Káni Parta brusiče Karhana zfilmované pod názvem *Karhanova*

45) „Druhý záměr filmu – ukázat zapojení žen do prací, ve kterých se dosud neuplatnily, ještě ostřeji prokreslit dramatickým rozehráním konfliktu otce s Vlastou tak, aby drama vyznělo jako boj nastupující mladé generace se starými předsudky.“ SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, 2, 121.

46) Vzápětí je stejně nadšeným potleskem odměněn i k tanci vyzvaný rousovský děda Beránek, řečníci předseda Podlešák, patronátní referent tlumočící dělnický pozdrav a závěrečná veselice se tak mění v oslavné defilé kladných postav – nositelů socialistického pokroku.

parta,⁴⁷ ale neméně výmluvný příklad skýtá i rodina zedníka Doubravy ve filmu *Štika v rybníce*, kde i nejmladší členka rodiny nakonec skončí v dívčím zednickém internátě. To jsou ovšem filmy, v nichž má problém rodiny vyhrazený prostor a v nichž autoři celkový obraz rodinného prostředí a postavení jednotlivých členů rodiny s rozmyslem modelovali. *Usměvavá zem* je, jak víme, v tomto smyslu podstatně skoupější. Přesto všechny tyto filmy spojuje, že péče o rodinu je vyhrazena matkám a babičkám starší generace, mladí náležejí světu práce. Jsou osvobozeni od rodinných povinností, chtělo by se dodat – „v souvislosti s pověřením vyššími úkoly“.

Plná a příkladná pracovní angažovanost v budování nového řádu v „usměvavé“ zemi přináší vykoupení i právo na jakoukoliv oběť. Velký úkol posvěcuje prostředky a jednoznačně hierarchizuje i povinnosti. V neprospěch rodiny, světa soukromého, ve prospěch kolektivu, světa budovatelské práce. Film *Usměvavá zem* cele nasměrovaný právě na tento svět práce obsahuje ve svých okrajových motivech bezděčné, nestylizované svědectví nejen o této hodnotové hierarchii, ale i o následných deformacích rodinné sféry. Argumenty plynoucí ze striktních dramaturgických konvencí pounorového filmu pak podněcují snahu vést úvahu dále a klást si otázku, zda se v přesvědčení autorů, že tuto hierarchii hodnot zastávají i nejširší divácké vrstvy, neskrývá vlastně závažná výpověď o hodnotových preferencích společnosti jako celku a dobovém sociálním klimatu vůbec. Její zodpovězení si ovšem vyžádá vyhodnocení mnohem širšího vzorku pramenů. Tento článek snad alespoň prokázal, že mezi těmito prameny náleží významné místo i hranému filmu a že při práci s ním nelze abstrahovat od umělecké povahy tohoto pramene.

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Filmový historik, po studiích hudební a divadelní vědy na FF UK v Praze (1976–1981) se zaměřil na dějiny české kinematografie, zvláště na problematiku kulturních a historických tradic v hraném filmu. Na toto téma publikoval (většinou ve spolupráci s Jiřím Rakem) řadu článků ve *Filmu a době*, *Iluminaci*, *Filmovém sborníku historickém* aj. Pracuje v oddělení teorie a dějin filmu Národního filmového archivu.

(Adresa: Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

Usměvavá zem

Studio uměleckých hraných filmů Praha, 1951. Premiéra 5. 6. 1952.

Režie: Václav Gajer. **Námět a scénář:** Josef Neuberg, František Vlček. **Kamera:** Julius Vegricht, Jiří Bronec. **Hudba:** Jiří Srnka. **Architekt:** Miroslav Pelc. **Střih:** Josef Dobřichovský. **Zvuk:** Miloslav Hůrka, František Šindelář, Blažej Bernard. **Vedoucí výroby:** Ladislav Hanuš, Miloš Mastník.

Hrají: Otomar Korbelář (předseda JZD), Josef Mixa (agronom Drvota), Bohumíra Langová (učitelka Ročková), Jaromír Spal (účetní Benda), Zdenka Baldová (Fejfarová), Jarmila Kurandová (Holubová), Ota Motyčka (pekař Bruml), Vladimír Řepa (Skácel), Josef Beyvl (Sahula), Hynek Němec (Kratochvíl), Lola Skrbková (Kratochvílová), Eva Jiroušková (Božka Kratochvílová), Stanislav Neumann (Beránek), Rudolf Deyl ml. (Hranička), Oldřich Lukeš (Suchomel), Marie Nademlejnská (Skácelová), Marie Rintová aj.

47) Scény z dramatu *Parta brusíče Karhana* rozebírá právě z hlediska obrazu domova Vladimír Macura. Srov.: V. M a c u r a, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha 1992, s. 35–36. Macura ostatně přinesl i řadu dalších příkladů z dobové poezie průkazně korespondujících s našimi nálezy v tvorbě filmové.

Citované filmy:

Akce B (Josef Mach, 1951), *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955), *Botostroj* (K. M. Walló, 1953–1954), *Bylo to v máji* (Martin Frič, Václav Berdych, 1950), *Cesta ke štěstí* (Jiří Sequens, 1950–1951), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952), *Jaro v Sakeni* (Vesna v Sakeně; Nikolaj Sanišvili, 1950), *Křížová trojka* (Václav Gajer, 1948), *Kubánští kozáci* (Kubanskije kazaki; Ivan A. Pyrjev, 1950), *Milujeme* (Václav Kubásek, Jaroslav Novotný, 1951), *Muži v sedle* (Smelyje ljudi; Konstantin Judin, 1950), *Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, 1952), *Nejlepší člověk* (Václav Wasserman, 1954), *Pan Habětín odchází* (Václav Gajer, 1949), *Pětistovka* (Martin Frič, 1949), *Plavecký mariáš* (Václav Wasserman, 1952), *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1932), *Přiznání* (Jiří Lehovec, 1950), *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1951–1952), *Šika v rybníce* (Vladimír Čech, 1951), *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1951 až 1952).

SUMMARY

MOTHER AND CHILD

Forty-five seconds of dialogue in The smiling country (1952)

Ivan Klimeš

In the next months after the communist coup d'état in February 1948, the conception of the centralized dramaturgy (i.e. centralized mechanism for giving approval to sujets and scenarios and for finished films as well) was created as a part of the Czechoslovak nationalized film industry. Two basic dramaturgical institutions were founded. The Film Council, as a consultative body of the Ministry of information, the umbrella for cinematography, became the top organ with decisive jurisdiction. The Central Dramaturgy arose on lower level later – as a consultative body of the general director of the Czechoslovak State Film. The activity of these bodies was nevertheless criticised by the communist "politbureau" a year later. The critique focused above all on the thematic proportions of the domestic films and led to reorganization of the both bodies in the first months of the year 1950. In connection to this, the CP Central Committee Presidium conclusions on film were published in the main communist newspaper Rudé Právo in April 1950 where the politbureau's conception of film production thematic proportions was formulated in shape of a strict directive and preferred themes for feature films were named. In the Czechoslovak film production from the first half of the fifties, distinct and marked endeavour of the film-makers can be observed: to fulfill the intentions of this communist directive.

The film project of Václav Gajer *The smiling country* (1952) represents an immediate reaction to the April directive of the CP Central Committee. The stimulation for writing and screening this film came probably directly from the Film Council. The film treats the theme which was highly topical those days – the problem of dramatic collectivization of country (founding agricultural co-operative farms combined with giving over oneself's own property to the co-operative farms and with liquidation of rich farmers). *The smiling country* is an idyllic optimistic comedy (the so called agitprop comedy) which compares two villages. In the one, a co-operative farm is flourishing and people provided with highly sophisticated machines are working with great enthusiasm and they are having a grand time. In the other one, there is no co-operative farm yet, farmers are working hard as in the old times and still they have no money. (They are heckled and goaded against collectivization idea by the local richest farmer.) With the help of an innocent trick, the farmers from neighbourhood are trying to attract these poor people to visit their modern cowsheds and pigsties which, of course, means the decision: a new co-operative farm emerges.

The author focuses then on the character of a young village woman teacher, one of the four totally positive main characters of the film. It appears that the teacher is unmarried mother, a suspicion that was so far never dreamt of by anybody in the farm. Her little daughter lives with grandmother in the other town. (The child's father was killed during Prague uprising in May 1945.) She is six years now and she moves to her mother's where she starts going to school. In the character's several statements, the author demonstrates that the teacher hasn't looked after her child for six years. In spite of this, the motive of motherhood is used to heroize the character of the teacher. The schematic dramaturgical conventions of the agitprop films of the fifties did not admit any problematization of positive characters (they likewise did not admit any suggestion of understanding or sympathy for negative ones). The script-writers, director and all those who gave an approval to the project did not find anything wrong in the conception of motherhood and they considered it fully acceptable for common public sphere. The character of a woman who joined in building of socialism in our country could totally fail in the role of mother and yet it did not mean any discreditation to her. It is an evidence of the value hierarchy in the Czechoslovak post-war society.

Translated by Ivan Žáček

Rozhovor

Amédée Ozenfant: film a umění?

Amédée Ozenfant (1886–1966) je dnes znám především jako jedna z klíčových postav purismu – stylu, který ve Francii způsobil první výraznou změnu „po kubismu“. Právě tak (*Après le Cubisme*) zní název programového textu, který publikoval (1918) spolu s Charlesem-Edouardem Jeanneretem. Po dalších dvou letech začnou tito přátelé vydávat revui *L'Esprit Nouveau* a v jejím prvním čísle Jeanneret poprvé použije pseudonym *Le Corbusier*. Do poloviny dvacátých let budou tvořit velmi výkonnou autorskou dvojici.

L'Esprit Nouveau představoval mezi dobovými uměleckými periodiky ojedinělý počín – šíří tematického záběru a svou modernistickou silou se stal výzvou adresovanou široké intelektuální obci. Citlivě na ni reagovali příslušníci avantgardy ve střední a východní Evropě. Nehledě na specifické rysy avantgardních hnutí v jednotlivých zemích vytváří *L'Esprit Nouveau* významné pole vzájemné komunikace mezi „západní“ a „východní“ avantgardou.

Z porovnání českého poetismu s francouzským (ozenfantovským) purismem je patrná synkretičnost a kosmopolitní zaměření české devětsilské avantgardy. Ta je nemyslitelná bez silné inspirace v konstruktivismu a dalších směrech evropského modernismu. Přestože právě *L'Esprit Nouveau* věnuje ve své obrazové koncepci mimořádnou pozornost méně obvyklým ilustracím (které tak výrazně ovlivnily devětsilský *ReD* nebo *Život II*), revue jako celek dbá především na umělecké, estetické a duchovní hodnoty. Odpovídá to zaměření Ozenfanta jakožto vůdčí osobnosti časopisu: mezi autory, kteří Ozenfanta nejvíce ovlivnili, dominují Henri Bergson, Romain Rolland, Henri Poincaré. Revoluční myšlení a společenské přesahy, stejně jako hravost a okouzlení známé z českého poetismu se tu nacházejí když tak jen sekundárně (např. ve věci architektury a urbanismu). *L'Esprit Nouveau* byl nicméně právě pro *Sborník nové krásy Život II* a pro *Revui Devětsilu* časopisem přímo programně spřízněným; mimo jiné proto, že pro ně byl jakýmsi garantem „internacionálnosti“. Hned první článek ve sborníku *Život II* pochází z pera dvojice Ozenfant – Jeanneret a je tištěn v češtině i francouzštině. V tomto svazku najdeme ještě původní článek *Architektura a purismus*. Jako jeho autoři jsou tu uvedeni *Le Corbusier–Saugnier*, což je táž dvojice jako u článku prvního.

V roce 1928 vydal Ozenfant knihu nazvanou prostě *Art*. Její první část nese podtitul *Bilance moderního umění ve Francii*, druhá, spíše duchovědně zaměřená, se jmenuje *Struktura nového ducha*. První část pojednává postupně o literatuře, malířství, sochařství, architektuře, hudbě, dále o vědě, náboženství a filosofii. Ozenfant, který se od počátku desátých let v Paříži soustavně věnoval studiu a zároveň tvořivě zasahoval do několika uměleckých oborů (zejm. malířství), měl schopnost poměrně široké komparativní analýzy. Ve své knize předkládá celou síť „příčných řezů“ jednotlivými obory, aby podpořil své hypotézy. Z obrazové části své knihy vytváří jakýsi paralelní „text“, v němž uvádí do souvislostí různorodé prvky vizuální kultury. Nepřímá vypovídací hodnota tohoto „textu“ je patrná jak z hlediska antropologického, tak z hlediska umělecko-historického. Střetávají se tu prehistorické plastiky, moderní stroje, obrazy moderních malířů, fotografické momentky ze života lidí nejen evropské civilizace, architektonické výkresy, lidové umění, kolo bugattky atd. Tato bohatost ikonického materiálu upomíná na různorodost výtvarného pojetí devětsilských časopisů, kde však na rozdíl od stránek *L'Esprit Nouveau* či Ozenfantova *Umění* došlo k vzácnému propojení obrazových, textových a grafických elementů v jediný dynamický celek.

Je pozoruhodné, že v té vizuální pluralitě soudobého světa, jak ji prezentuje Ozenfant, nedošlo ve větší míře na film. Na stránkách všech dvaceti osmi číslech *L'Esprit Nouveau* najdeme jen několik článků na toto téma, a to povýtce tam, kde se pozornost věnuje „jiným“, rozuměj jiným

než výtvarným, uměním nebo architekturou. Mezi desítkami stran ilustrací se objeví pouze jedna s devíti neidentifikovanými okénky z (patrně Eggelingova) filmu. Autor je zařadil do kapitoly Zraková umění mezi snímky Měsíce, mračné oblohy, horského hřebene, Saturnu apod. (Do sféry zrakových umění podle Ozenfanta náleží malířství, sochařství, volná architektura a tanec.)

Rozhovor s Amédée Ozenfantem, který zde publikujeme, poprvé vyšel francouzsky v Revui Devětsilu (ReD 2, 1928–1929, č. 9, s. 281–282) s označením „původní rozhovor pro ReD“. Přestože nevíme, kdo formuloval kladené otázky, je patrné, že rozhovor byl veden ze samého jádra devětsilské avantgardy. Vyplývá tu, že Ozenfant zdaleka nejevil takový zájem o film, který pro Devětsil v době rozkvětu představuje prvek přímo emblematický. Ozenfantův přínos modernímu umění má jiné kořeny než poměrně nesmiřitelná, jak už bylo stokrát řečeno – utopická avantgarda. Ozenfant je spjat s tradičním pojetím umění jako projevu ducha: spíše než koncepci, nový řád světa, má v centru pozornosti vnitřní kontinuitu lidského uchopování světa. Umění při tom nesleduje v úzkém rámci jednotlivých uměleckých druhů, ale propojuje je s vědou, filosofií, náboženstvím apod. Zdá se, že umění v jeho pojetí je výsadním, zvláštním prostorem duchovního bytí. Snad proto se film do Ozenfantova uvažování nedostal.

Michal Bregant

Rozhovor

FILM

Amédée Ozenfant

Někteří kritikové poslední knihy A. Ozenfanta Umění (Art) se pozastavují nad tím, že „autor ve svých úvahách vynechal právě technické obory umění, které jsou úzce spjaty s dnešní dobou – to je fotografii a film“. Zeptali jsme se autora na důvody tohoto opominutí.

Tito blahosklonní kritikové si ani nepřčetli moji předmluvu. Říkám tam výslovně, že jedním z cílů mé práce je právě ukázat umění bez ohledu na techniky a nad nimi. Techniky jsou služebnými umění. A ono tyto služebné potřebuje. Ovšem ne příliš, jinak se naopak umění samo stane jejich otrokem.

Cílem umění je především vyvolávat emoce a těmito emocemi ulehčit od bezprostřední skutečnosti, již nahrazuje jinou skutečností, uměleckým dílem. Pokud je cíle dosaženo, málo záleží na použitých prostředcích: na formální složce kamene, barev, fotografie, filmu, na zvucích, nápadech atd.

Technika v umění je důležitá, je-li nositelem vzruchů, emocí a idejí vysoké úrovně. Člověk má k jejich tlumočení celou škálu prostředků, od velmi jednoduchých, jako je kresba, několik čar na listu papíru, po značně složité, to je film. Rembrandt nás uchvacuje už trochou černě na kousku papíru; a z některých filmů, na něž se vynaložily miliardy, odcházíme znuděni, ať se v nich sebevíc mluví, zpívá, křičí a nařiká. Vezměme si Chaplina: techniku jeho kamery by kdejaký amatér s Pathé-Baby označil za primitivní... tak je prostý, a tak veliký!

Nedomníváte se, že film znamená pokrok proti malířství, jelikož probíhá v čase?

Malířství i film, obojí se odehrává v čase, neboť koneckonců malbu nevnímáme pouze v prostoru. Sám fakt, že se zastavíte před obrazem, je důkazem toho, že jej zkoumáte v čase. Zpočátku vás na plátně upoutá nějaký detail a postupně jste vedeni, po cestách, které vytyčil autor, k dalším detailům obrazu. Čili tu probíhá proces srovnatelný s dějem na filmovém plátně. Mimochodem jen dobré obrazy se odehrávají v čase, ostatní zaznamenáme spěšně, letmým pohledem – i to je velmi filmové.

A barevný film?

To je zase jen technika, nic víc. Znovu technika, která vlastnímu umění nic nepřináší. Všechno záleží na tom, zda ji kdo užívá dobře nebo špatně. To tedy znamená, zda

takovým postupem dokáže zasáhnout na še nitro (jehož je naše fyzické srdce obrazem), pro které tvary, barvy, rytmy, zvuky, gesta apod. nemají smysl samy o sobě, nýbrž jen v tom, že na nás působí jako jevy, činy a myšlenky, které nám dají zapomenout na náš úděl bytostí smrtelných, nepřiliš jistých rájem.

Nemyslíte si, že film má vliv na malířství?

Mám za to, že až doposud se spíš film inspiroval malbou. Filmaři například často mají před očima Degase, když chtějí ostře vyčlenit postavy nebo dekoraci (je pravda, že Degas v tom zase napodoboval fotografii). To je prolínání dobrých a špatných postupů. Griffith se svou „měkkostí výrazu“ evokuje Rembrandta a zejména výtvarnou fotografii, která zase po celou dobu od roku 1900 má na zřeteli malířství. Po pravdě řečeno film téměř neustále čerpá z malířství či z divadla nebo i z takzvané umělecké fotografie. Všimněte si, že předchůdci „umělecké“ fotografie, zprvu realističtí, prošli stejnými fázemi, krizemi, postoji, módami jako filmaři naší doby.

Můžete si být jisti, že bez děl velkého stylu a obzvláště bez černošské tvorby, té původní i jejích napodobovatelů v moderním umění, by filmaři nikdy nedospěli k tak hojnému deformování některých tváří. Snad není potřeba připomínat, jakým způsobem film napodobuje kubismus. Abychom byli spravedliví, film možná stál u zrodu italského futurismu. Vidíte, v dnešní době se pro techniku příliš zapomíná na ducha. Bylo by záhodno, aby se inženýři zabývali vynalézáním takových technik, které by byly s to utvářet velké duchy... Skutečně velcí tvůrci občas uvítají, může-li film mluvit, reprodukovat barvu nebo zítra dokonce — kdoví — vůně přírody, teplotu... Film vydávající vůni zatím není možný, ale film hřející se dá velmi dobře uskutečnit už nyní. Vyhrazuji tento postup těm, kdo se s ním budou chtít změřit.

Přeložil Jiří Špaček

Edice a materiály

Obnovený Erotikon

Hledání stylu v němém filmu

Vstupuje-li Machatého *Erotikon* v rekonstruované verzi znovu do života, nabízí se několik zásadních otázek¹ – především stojíme před úkolem konfrontovat mimořádně dobré renomé tohoto filmu s jeho (staro)novou podobou. Přestože nemáme analytický popis rekonstrukce filmu, budeme předpokládat, že jeho dnešní tvar je bližší Machatého intenci a také původní podobě *Erotikonu* z roku 1929.²

V našem filmověhistorickém povědomí figuruje *Erotikon* jako dílo, které svou **kvalitou** dalece přesáhlo dobový průměr a setkal se s příznivým ohlasem i v zahraničí. *Erotikon* občas bývá jakoby polohlasně zmíněn i v souvislosti s avantgardními tendencemi v oblasti filmu.

Jak dnes – se znalostí dřívější, neúplné, i dnešní, rekonstruované, kopie filmu – rozumět té dobré reputaci *Erotikonu*? Nebudeme tu zajisté uplatňovat náročná kritéria jako je například (autorská) výpověď, která jsou ve větší míře spojena teprve s moderní filmovou řečí. Musíme se však ptát po naplnění (event. překonání) základních řemeslných nároků, jak je utvářel dobový filmový způsob, dále budeme zkoumat scenáristický a dramaturgický model filmu, v posledku tedy zjišťovat jeho tematickou stavbu a následně ji konfrontovat s konkrétními (řemeslnými) řešeními.

Mezi Machatého pokusem o soudobé komorní drama a dnešní vrstevnatostí, psychologickou hloubkou filmového vyprávění leží celá epocha. Nejde tedy o pochybné retrospektivní recenzování, nýbrž o historické „čtení“ a kritický popis charakteru *Erotikonu*.

Film začíná dramaticky sevřenou „kapitolou“, v níž se jednoduchými režijními tahy odvypráví příběh osudné noci.³ Postavy vstupují do konkrétní situace (deštivá noc, opuštěné nádraží, poslední vlak odjel) přímo a vzápětí se mezi nimi utvářejí reálné dramatické vztahy. (Dramatické nikoli ve smyslu napětí, spíše ve smyslu dramatu jako obrazu jednání.)⁴ Celá sekvence je uspořádána s pozoruhodnou režijní bravurou. Nepočítáme-li jeden výrazný střih „přes osu“, je montážní skladba úvodní části přehledná a přitom náležitě dynamická z hlediska rytmu i napětí. Vhodnou volbou velikosti a délky záběrů režisér vytváří přesvědčivou situaci, jež nám dovoluje uvěřit jednajícím postavám, můžeme dokonce tušit vrstvy jejich psychologického rozměru.

-
- 1) Slavnostní premiéra obnoveného *Erotikonu* se konala 9. června 1994 v pražském Divadle Archa. Hudbu k filmu složil Jan Klusák, při premiéře ji provedl Komorní soubor Pražského symfonického orchestru FOK za řízení Štěpána Koníčka. Na obnově filmu se podílely Blažena Uργοšíková a Ingrid Tětková z Národního filmového archivu.
 - 2) V programu tištěném k premiéře obnoveného *Erotikonu* se píše o rekonstrukci i o restauraci filmu. Tato terminologická otázka si žádá zvláštní pozornost; zde se podle zvykového úzu přidržíme pojmu rekonstrukce.
 - 3) Zajisté si nemůžeme být jisti, zda dnešní podoba filmu právě zde odpovídá originální podobě z roku 1929. Takováto pochybnost by ovšem mohla zrelativizovat každý další soud vyplývající ze studia filmu.
 - 4) Režisér se šťastně vyhnul dobovým zlovykům jako je např. postupné uvádění postav do děje bez ohledu na dramatické nároky konkrétní situace. Čtenář titulků se jistě podiví, že se železničárova dcera jmenuje zrovna Andrea a bude to považovat za nedopatření vyplývající z „internacionálního“ zaměření filmu.



Expozice Andreiny osudné noci se odehrává v prosté světnici hlídačova domku. Scéna je řešena divadelně, nicméně její „realismus“ působí díky citu pro věčný detail zabydleně, tedy přesvědčivě (nábytek, nádobí na policích). Divadelnost scény je ku prospěchu filmu překonána citlivou volbou velikostí a délky záběrů a dynamikou montážní skladby.



*Andreina komůrka: dívka podléhá vůni Erotikonu.
Odras v šikmém zrcadle předznamenává pozdější montážní dynamizaci
prostoru ve vypjatě erotické scéně.*

Znaková charakterizace dramatického prostředí je v úvodní sekvenci velice jednoduchá, jasně sociálně založená. Prostá domácnost železničáře a jeho dcery by patřila mezi stereotypní prostředí, jaká známe z řady sentimentálních příběhů oné doby. Tvůrci filmu však prostředí nepopisují, ale rozehrávají je v rámci jednání postav. Navíc se je snaží řešit nikoli jako víceméně divadelní scénu, nýbrž jako skutečný prostor děje. Dbají na jeho členitost a na vztah interiér – exteriér. K tomu slouží jak stříhová skladba (prostřih do deštivé noci ve chvíli, kdy se Andrea a neznámý host chystají každý na své lože); tak prostý průhled oknem ze světnice (svítání po noci, která byla přece jen společná). Tato sémantická sdělnost dramatického prostředí je výrazně podpořena důmyslnou prací s rekvizitami. Do akce vstupují jen ty rekvizity, které sehrají určitou roli z dramatického hlediska. Kupříkladu postava neznámého hosta, George, je výrazně exponována přes dokonale padnoucí oblek. Když se George domlouvá s železničářem, odloží sako, ale když se objeví plachá Andrea, s pečlivostí gentlemana sako ihned oblékne. Jeho kufr polepený nálepkami z exotických zemí je nadmíru čitelným, snad až banálním znakem světoběžníka, ale jakmile je režijně (skladebně) „konfrontován“ s taškou železničářovou, získává nový dramatický rozměr. Zvláště když se tyto „zavazadlové znaky“ dále rozehrávají: Andrein otec s nekontrolovanou zvědavostí nahlíží do hostova kufru a projeví mimořádný zájem o láhev whisky. Tu pak po chvíli, kdy je odvolán náhle do služby, vkládá spolu se svačinou do své tašky. Podobně je rozehrán motiv zapalovače. Když George nabídne železničáři cigaretu ze svého elegantního pouzdra, připálí mu tím technickým zárakem z velkého světa. Tichým, ale výmluvným gestem železničář zapalovač od George získá. Před Andreou jej pak použije jako důkaz, že jejich nečekaný host je jistě slušný člověk. Ve chvíli, kdy nevinná Andrea podléhá

jeho svodům, nic netušící železničář s pýchou předvádí zapalovač svému kolegovi. Dramatvornou funkcí jsou obdařeny i jiné rekvizity – například služební telefon, který nejprve odvolá otce do služby a o něco později jeho zvonění vlastně spojí Andreu s Georgem.

Nejen kostým, ale i maska se stává do jisté míry rekvizitou. George je napomádovaný velkoměstský elegán, jako vystřižený z módního žurnálu. Jeho budoucí sok, Andrein manžel, působí už díky o něco vyššímu věku solidněji, ale co se týče velkosvětského šarmu, s Georgem si nezádá. Navíc vstupuje do děje s typickou rekvizitou – pohodlným kabrioletem.

V úvodních sekvencích filmu je nejlépe vidět dramaturgická a režijní odlišnost od dobového filmového zboží. Machatý tu prokázal neobvyklý cit pro časování scén.⁵ Například Andrein příchod do světnice je citelně napjatý. Její první setkání s Georgem má ovšem svou váhu i díky promyšlené mizanscéně. Rovněž ve scéně otcova odchodu do služby prokázal Machatý nezvyklý režijní cit: zatímco otec ukládá do tašky vydatnou svačinu a již zmíněnou láhev, mezi Andreou a Georgem nastává rozpačitá komunikace.

V úvodní části filmu se odehraje klíčová a také nejznámější – erotická – sekvence filmu. George věnuje plaché Andree flakon omamného Erotikonu a Andrea záhy padá z rozpaků přímo do jeho náruče. V Andreině komůrce se odehraje scéna, která je významově zcela založená na montážní zkratce, na náznaku.

Hluboký pohled: přímý VD Georgeovy tváře.

PC Šikmý pohled: stěna ložnice s obrazem madony.

D Andreina hlava na polštáři.

PC Ze stropu strh na gramofon s troubou.

D Zakloněná Andreina hlava.

PD Georgeova hlava leží vedle Andreiny, Andrea ho hladí.

D Hlava Andrey.

PD Andrea líská George ve vlasech, přitáhne si ho.

PD Andrea v slastném pohybu.

PD Obraz madony.

D Nezřetelný spletenec objímajících se těl. (zatm.)

(rozetm.) VD spojených dvou párů rukou.

D Polibek. (zatm.)

(rozetm.) PC Okno s muškáty, venku prší, rozední se. (zatm.)

PC Andrea sedí na posteli, spícímu Georgeovi vsune cigaretu do úst.

D Andreina tvář; melancholie.

mezititulek: *Vím, že se nikdy víc nevrátíte.....*

D Andreiny tváře pokračuje, zavře oči.

D Georgeova tvář, cigareta v ústech, uniká pohledem.

D Andreina posmutnělá tvář.

PC George pohládí Andreu po hlavě.

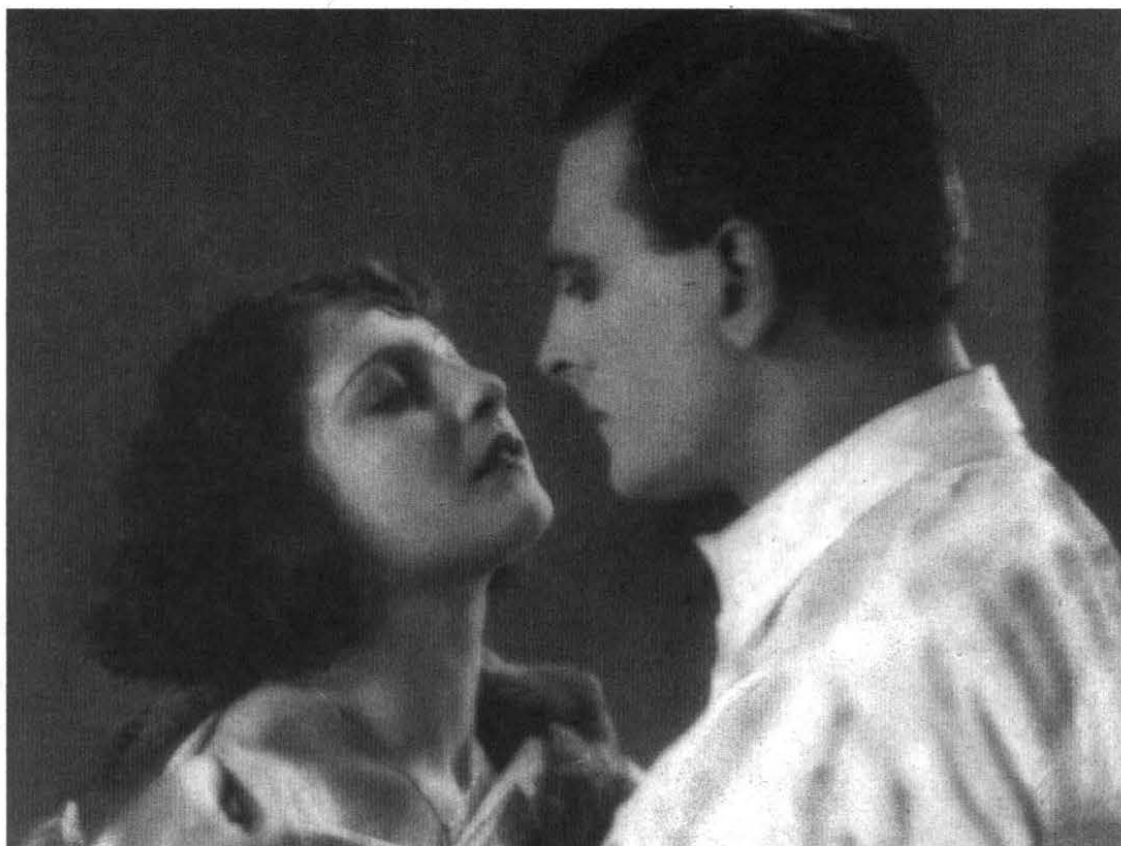
Celá scéna se skládá z poměrně velmi krátkých záběrů, iluze vášnivého obětí je cele vystavěná montážně, aby byla korunována symbolickým záběrem okenní tabulky se spojujícími se kapkami.⁶

Následující scénu krátkého, bolestivého loučení Machatý vystavěl montážním způsobem, s důvěrou ve stručnost a sdělnost filmového detailu.⁷ Opuštěná Andrea doma nekonečně teskní,

5) Oproti dříve známé verzi Erotikonu byly při rekonstrukci filmu některé scény poněkud prodlouženy. Vynikl tak režijní rukopis, pro nějž je charakteristická právě časová dynamika filmového vyprávění.

6) Symbolická režijní aspirace byla v tomto případě úspěšná, jinde naopak pouze ilustračně doslovná (např. když se stahují mračna před scénou Andreina porodu).

7) D lokomotivy, pára – semafor – kola se rozjíždějí – dívka mává (pohled, PD) – kola lokomotivy – dráty – koleje – lokomotiva – mávající ruka dívky atd.



*Neznámý cizinec bez váhání využije dívčiny žádostivosti;
ráno se však ani nesnaží předstírat city. Andrea upadá do melancholie
a svůdce odjíždí s představou, že dívku už více nespátří.*



K sentimentální scéně operace, při níž Andrea vlastní krví vyjádří vděčnost svému statečnému zachránci, měl Otakar Štorch-Marien vážnou výhradu: „není přece možné, aby zeslabenému děvčeti byla za pár dní po porodu transfusována krev do jiného člověka, to by ji přece zabilo: není také možné, aby pacient byl narkotisován a operován a pak teprve konstatováno, že muž, z něhož měla být odebrána krev, se nedostavil. To by bylo pěkné sanatorium.“

(Otokar Štorch-Marien, Erotikon. „Studio“ 1929, č. 4, s. 122–123.)

vysedává u gramofonu. Přejde zima a Andrea od otce odjíždí. Tím se uzavírá ani ne dvacetiminutový „film“, jehož řemeslné zpracování je natolik invenční, že navzdory banálnímu námětu vyvolává i u dnešního diváka jisté emocionální angažmá.

V následující části příběh ztrácí na své komornosti, do hry vstupují další postavy a režie podléhá v aranžmá scén i v montážně dramaturgickém řešení dobové normě. Začnou se projevovat běžná režijní nedopatření, která znemožňují uvažovat nadále o *Erotikonu* v žánru dramatu a přibližují film k obvyklým kýčovitým příběhům. Jsou tu četné těžkopádné náhody jako kupříkladu Andreino šťastné setkání se šlechtným, svobodným, majetným elegantem v autě, který ji zachrání ze spárů násilníka.⁸

8) Spasitele v otevřené limuzíně známe z četných jiných filmů. Takto *ex machina* se objeví například budoucí choť chudé dívky ve filmu Václava Kubásky *Děvče z tabákové továrny* (1928).

Už dobová kritika upozornila na vážné nedostatky v logice děje.⁹ Nedostatky sice běžné, ale u *Erotikonu* nápadnější než jinde. Patří mezi ně především nepravděpodobnost, nemotivovanost, náhlé a hlavně náhodné zvraty vyplývající nikoli z povahy děje, nýbrž z potřeby autora. Například setkání š fastně provdané Andrey a jejího chotě s Georgem v prodejně klavírů, kde se oba muži spřátelí, náleží již do polohy ryze kýčovitě. Takový je i sentimentální, psychologicky či emotivně nevypracovaný „zápas“ Andrey s její vlastní minulostí. Její snaha o „řešení“ milostného trojúhelníku pomocí dopisu na rozloučenou, telefonování mezi milenci a nakonec i happyendová cesta šťastných manželů do Paříže a další motivy patří mezi klasická dobová klišé.¹⁰

Řada dalších motivů patří k těm, které vyvolávaly u kritiky nechuf k domácí produkci a vybízely k parodování (zoufalý otec pláče nad penězi od zrádného George – fotografie nevinné ještě dívky Andrey v rámečku na stole).

Obvyklý problém, na který se kritici zaměřovali, byly mezititulky – v případě *Erotikonu* však rádi konstatovali, že jich není nadbytek. Jakkoli tato chvála trvá, z dnešního pohledu působí řada z nich rušivě, a to z důvodu nejednotnosti „vypravěče“. Mezititulky tu jsou většinou dialogické, a tak ještě více vynikne zbytečnost sentimentálních komentujících mezititulků jako např. „Proč se tak snadno zapomíná“, „Minulost, která zůstane navždy minulostí“. Takové mezititulky působí jako zcizující komentář, který znemožňuje divácké spoluprožívání příběhu. Nemluvě o tom, že stanovisko těchto „komentářů“ stvrzuje poněkud pokleslou sentimentalitu příběhu. Poněkud bezradná, ač pro svou dobu běžná je snaha autorů zdůraznit latentní zvukovost mezititulků. Titulek Lháři je proto tištěn velkými typy, abychom nepřeslechli ten zoufalý výkřik podvedeného manžela. Naopak tichá, provinilá otázka Andreina před finálním smířením (Pojedeme?) je tištěna docela malými typy, aby se odlišil její charakter od pevné odpovědi manželovy, tištěné obvyklou velikostí (Pojedeme!).

Jednání postav je tak stereotypní, jako vývoj samotného příběhu. Například Andree je dáno, aby srdnatě sama na sobě vybojovala věrnost tomu muži, který ji zachránil ve chvíli ohrožení a který se jí později ujal. Aby měla své rozhodování mezi dvěma muži alespoň před diváky jednodušší, obdařili autoři lehkověrného George vdanou milenkou.

Autorům scházela odvaha k skromnějšímu, psychologickému vývoji příběhu, a tak jej doplnili o dvojici Georgeovy milenky a jejího muže.¹¹ Připravili si tak mj. možnost ukázat i mondénní prostředí velkoměsta s jeho elegancí, zábavou i s jeho zkaženými vztahy – tedy s motivy nad jiné atraktivními. Kupříkladu George a manžel jeho milenky se poprvé setkávají v krejčovském salonu. Scenáristická schválnost v řešení scény je sice zarážející (klamaný manžel zahlédne podobenku své ženy mezi Georgeovými odloženými věcmi), nicméně režisér se pokusil o jistou

9) „...není přece možné, aby zeslabenému děvčeti byla za pár dní po porodu transfusována krev do jiného člověka, to by ji přece zabilo; není také možné, aby pacient byl narkotisován a operován a pak teprve konstatováno, že muž, z něhož měla být odebrána krev, se nedostavil. To by bylo pěkné sanatorium.“ O. Š. M. (Otakar Štorch-Marien), *Nové filmy*. „Studio“ 1929, č. 4, s. 122–123; cit. s. 123. Zásadní pochybnost o dramaturgické hodnotě *Erotikonu* vyslovil Lubomír Linhart: „...nemanželské mateřství je tu podáváno jako příčina bezmezného zoufalství ženy, zatím co naopak má i film zdůrazňovati boj proti tomuto strašlivému názoru měšťácké společnosti. Námět celý je typicky měšťácky vykládán a v **tomhle** je přiblížení se světovému měřítku chybou. (...) Režie G. Machatýho dokázala českým filmařům, že lze i ne právě nejceněnější námět zpracovati umělecky poctivě a hlavně filmově.“ Lht. [Lubomír Linhart], *Erotikon*. „Signál“ 3.–4. 1.1930, č. 15, s. 2.

10) Připomenu alespoň rovněž manželsky smírné řešení milostného trojúhelníku ve filmu Karla Lamače *Hříchy mládí* (1929), které vrcholí taktéž odjezdem manželského páru do Paříže.

11) Při tom film dokazuje, že právě komorní situace dokázal Machatý režírovat nejen s profesní bravurou, ale i s citem pro délku a proporce záběru, že byl schopen vytvořit jednoduchým způsobem přesvědčivou atmosféru. Je to patrné například v poměrně složité, rovněž klíčové scéně společného výletu manželského trojúhelníku. Zatímco Andrein muž vystoupil z auta, George hledí její ruku na volantu. Muž, octfův se za vozem, pozoruje tento důkaz nevěry v odrazu zpětného zrcátka. Je to režijně i herecky složitá scéna, po všech stránkách však zdařilá.



Georgeova mládenecká domácnost vybavená četnými dekorativními prvky (zde např. lampy) vždy dokonale ladí s Georgeovým kostýmem. Prostředí i život této postavy jsou natolik podřízeny režijnímu „designu“, že její psychologický rozměr téměř zaniká.

rafinovanost v řešení prostoru, aby dodal scéně napětí. Rovněž další scéna odehrávající se pro změnu v salonu kosmetickém, kam rozlícený manžel přichází za nevěrnou ženou, je podána poměrně zdařile. Ani ne tak z hlediska popisu prostředí, jako spíš z hlediska prostorového řešení: manžel bez svolení vstoupí do oddělení, kde si jeho žena dopřává kosmetickou masáž, laje jí a ona vzdoruje. Když pak zatáhne závěs, ocitneme se s dvojicí v intimním prostředí, jsme vtaženi do jejich konfliktu.

Salonní prostředí bytu je jakoby vybrané, ale příliš „filmové“, než aby působilo důvěryhodě. Naopak síla autentického prostředí vynikne z porovnání kulisovité prodejny klavírů a bistra (reál), kde klamaný manžel zahlédne George s jinou dívkou. V poněkud těsnějším prostředí bistra, kde kameraman jistě neměl nadbytek volného prostoru, jsou záběry jakoby nasycené chvatnou atmosférou, kdežto v salonně řešených volných prostorách se záběry zdají být příliš prázdné, a tedy spíš zchudlé než luxusní. Z ryze architektonického hlediska je cennější hlavně scéna schodiště, v níž se setkává Andrea s Georgem. Schodiště sice jen vzdáleně připomíná činžovní dům své doby, nicméně je cenné, že ačkoliv architekt měl za úkol vytvořit schodiště vedoucí k luxusnímu příbytku, dokázal se osvobodit od notoricky opakovaných pseudozámeckých schodišť, jak je známe z celé řady tehdejších českých filmů (hala, krb, schodiště, balustráda) a místo toho vytvořil pohodlné schodiště viditelně inspirované dobovými „moderními“ projekty.

Statičtěji snímané salonní prostředí si žádalo specifický způsob hereckého projevu. Pro představitelku Andrey se tu nabízela možnost alespoň částečně tematizovat společenské rozdíly,



Jedna z klíčových scén: v krejčovském závodu vyslechně jeden zákazník (T. Pištěk, vlevo) vyprávění o milostné avantýře druhého zákazníka (O. Fjord, vpravo).

Vzápětí zahlédne mezi jeho odloženými věcmi fotografii své ženy...

Scénografické pojetí není právě nápadité a záběrování scény je zcela konvenční.

Bezradnost režijního řešení této scény i řady dalších je zarážející a svědčí o celkové režijní nevyrovnanosti filmu.

které jsou tak čitelně navozeny v první části filmu. To se však nestalo. Dobová kritika sice vysoce hodnotí herectví Ity Riny, ale dnes se zdá, že to byl především přirozený půvab a nenucenost herečky, co na recenzenty tak pozitivně zapůsobilo. Všechny větší role kladly na své představitele poměrně vysoké nároky ve smyslu psychologie. V jednoduché zkratce jako obvykle uspěla se svým prostým, groteskním projevem Milka Bálek-Brodská, asistentka tragického porodu. Křečovitý projev Olafa Fjorda (George) působí jako nezáměrná autokarikatura, kdežto Theodor Pištěk podal v detailní studii klamaného muže, který je v zoufalství schopen i zločinu, znamenitou ukázkou němého filmového herectví.¹²

Na *Erotikon* nemůžeme klást nepřiměřené nároky, nejde ani o to, abychom degradovali – byť poněkud legendarizovanou – uměleckou hodnotu tohoto filmu. Porovnáme-li film s neblahou dobovou normou, vyplne, že se jeho dramaturgická stavba nijak zvlášť nevymyká konvencím své doby. Její realizace ve střihové skladbě je však střizlivá, přehledná, místy nabývá i nezvyklé

12) Tato Pištěkova role svým hlubokým psychickým zlomem může upomenout na Hašlerovo pojetí postavy doktora Uhra v *Batalionu* Přemysla Pražského (1927). Pištěkovo řešení je ovšem o poznání uměřenější, méně dramatické, leč velmi přesvědčivé.



*Andrea teď ještě napovídá Georgeovi při šachové partii,
ale záhy se přesvědčí, jak lehkověrný je její dávný svůdce.
Záběr zachycuje obvyklé aranžmá salonních výjevů.
Scénograf (režisér) obvykle zaplňoval prostředí předměty,
které měly být příznakem bohatství – bez ohledu na jejich styl
a kompoziční postavení v záběru.*

výtvarné a emotivní hodnoty. Výrazová kliše se v montážní struktuře filmu příliš neuplatňují, ale například Andreina vzpomínka v těžké chvíli porodu je realizována, jak bývalo zvykem, dvojexpozicí. Tento konvenční postup měl obvykle obohatit citovou hladinu díla, svou technickou podstatou však působí jako zcizující, vnější prvek filmového vyprávění.

Už dobová kritika vysoce hodnotila přínos kameramana Václava Vícha. V této souvislosti je třeba připomenout, že příznivé soudy, které v době *Erotikonu* kritika vynášela, se často týkaly vysloveně technické stránky filmového obrazu, tedy například ostrosti.¹³ Z tohoto hlediska je

13) Z krátké zprávy v revui Studio se dovídáme o významných, leč dosud neuváděných aspektech natáčení *Erotikonu*: „Technickou novinkou tohoto filmu jest, že i normální přijímací aparát jest hnán elektromotorem a poskytuje proto operátorovi možnost soustřediti se k výtvarným hodnotám fotografie. Řada scén bude natáčena automatickou kamerou ruční, již použil Machatý již ve své *Kreutzerově sonátě* a s níž i V. Vích učinil velmi dobré zkušenosti při natáčení různých aktualit a filmu *Z lásky*. Bude tu použito i měkce kreslicího objektivu.“ („Studio“ 1929, č. 1, s. 60.) Na obecně vysoce hodnocené kvalitě obrazové vrstvy *Erotikonu* mělo tedy významný podíl právě technické vybavení kameramana.

Erotikon filmem jistě nadprůměrným. Není pochyb ani o tom, že se Vích (spolu s Machatým) pokusil překonat obrazový standard českého filmu; na domácí poměry nezvyklé jsou časté detaily a kompozičně invenční rámování záběrů. Zejména v první čtvrtině filmu, ale i později je v řadě záběrů uplatněn vskutku filmový smysl pro světelnou modulaci záběru. Například záběr, v němž George přebírá dopis od pošťáka, je řešen tak, že sledujeme George, který jde otevřít, a s ním jen stín muže stojícího za dveřmi. Sémantika druhé figury je čitelná, neboť dramatická situace je přehledná a stín figury v tušené pošťácké uniformě je jasný. Přínos takového řešení spočívá i v tom, že se děj nezatěžuje vstupem další, byť „pošťácky“ epizodní postavy. Ještě důmyslnější je světelné řešení scény zatčení nešťastného manžela, který ze žárlivosti zastřelil George. Vidíme ostrý stín policisty z profilu a nenásilný světelný náznak mříže na stěně. Velmi dramaticky působí ostrost stínového profilu ve scéně Andreina porodu: sedí tu cizí žena a netečně, jako by se v místnosti neodehrávalo nic mimořádného, svačí. Její černý stín, podobný zlé sudičce je výmluvnou pointou Andreina osudové selhání, jež má být potrestáno.

S obrazovou koncepcí *Erotikonu* přímo souvisí podle mého soudu nejoriginálnější přínos tohoto filmu, totiž pokus o zprostředkování určitého stylu a zároveň o jeho přenos do jazyka filmu. Právě tím se *Erotikon* odlišuje od běžných filmů své doby. Autoři programově převzali z ducha doby jakousi modernistickou intenci, pokusili se zachytit soudobý trend osvobodit člověka od ztuhlých společenských i jiných dogmat. Učinili tak ovšem pouze v obrazové vrstvě díla, nikoliv ve vrstvě tematické. Z všednodenní reality do filmu vstupují prvky, které bychom mohli zařadit do širokého proudu art déco. Ten v druhé polovině dvacátých let postupně pronikal do užitého umění a všedního života jako projev modernosti, jako jistá protiváha tradice secesní a zejména historizující. Slouží ke cti tvůrců filmu, že se jim podařilo – byť jen částečně – tuto dobovou stylovou atmosféru nejen zobrazit ve filmu, ale také ji v některých motivech přenést do filmové řeči. Je to patrné především v již zmiňované péči o kompoziční kvalitu obrazu, v soustředění se na věcný detail a v důmyslné práci se světlem a stínem. Jako příklad připomínám záběr kola jedoucího vozu (jednoduchý výmluvný tvar kola snímaného od podvozku projevuje jistou tendenci k abstrakci) nebo záběr městské dlažby snímaný z rychle jedoucího auta (záběr působí svou diagonální abstraktní kompozicí podobně jako například design dobových látek, knižních předeští apod.). Patří sem i kompozičně promyšlený záběr ruky mrtvého George (detail, v němž nenápadně vyniknou manžetové knoflíky a likérová sklenka mezi prsty, pak ještě přes ruku přejde stín odváděného vraha). Četné prvky tohoto stylového ducha najdeme samozřejmě v rovině zobrazovací; mám na mysli flakon osudného *Erotikonu*, mobiliář bytů, dámskou pudřenku zapomenutou na pohovce v Georgeově bytě, kostýmy, ale i nezvykle elegantní plášť a hlavně klobouk a knírek jako součásti masky Theodora Pištěka. Zde je nutno zmínit rovněž úvodní titulek filmu: nápis *erotikon* nápadně připomíná již úpadkovou, spotřební typografii, která zejména v oblasti reklamy hojně uplatňovala prvky vycházející právě z art déco.

Má-li smysl dnes formulovat hodnocení *Erotikonu* přes propast času, která nás od jeho premiéry dělí, budeme se ptát po nosnosti tématu, po síle sdělení tohoto filmu. A nakonec nejvíce oceníme to, čím se *Erotikon* liší od umělecké a vlastně mravní bídý dobové filmové produkce: totiž důvěru k filmové řeči, ke vskutku filmové stavbě, cit pro čas a proporce filmové scény, dynamickou znakovost rekvizit. Nad tím vším se klene režisérova snaha vytvořit stylově zakotvené dílo, které nebude jen nedokonale zobrazovat prvky životní praxe, více či méně věrně rezonovat určité stylové kvality, ale stane se aktivním elementem ducha doby.

Michal Bregant

Poznámka

Žádost o cenzuru první (němé) verze filmu G. Machatého *Erotikon* byla podána společností Slaviafilm 8. 2. 1929 a téhož dne byl předveden šestičlenné cenzurní komisi. Ta podmínila povolení k veřejnému promítání vyloučením pasáže v délce 2,5 m, v níž Andrea leží v posteli v porodních bolestech. Film byl povolen k promítání s vyloučením osob mladistvých, pro účely distribuce bylo vydáno 10 česko-německých cenzurních lístků. Cenzurní spis filmu *Erotikon* je uložen ve Státním ústředním archivu, fond Ministerstvo vnitra (1918–1950), Cenzurní sbor kinematografický, karton 17 (dále jen SÚA, MV – FC, kar. 17). Poprvé byl film předveden na uzavřeném promítání v pražském kině Passage 27. 2. 1929 a československá premiéra se uskutečnila 12. 7. téhož roku v kinu Elite v Karlových Varech. Pražská premiéra se odehrála až 3. 1. 1930 v kinech Hvězda, Radio a Skaut.

Na počátku třicátých let byl Machatého *Erotikon* ozvučen, a to jak v české, tak v německé verzi. Žádost o cenzuru podal výrobce ozvučeného filmu, brněnská společnost Kinofilm. V případě německé verze došlo k podání 11. 11. 1933 (č. katastru 1381/33), cenzurní komise film posoudila 16. 11. (cenzurní spis viz SÚA, MV – FC, kar. 102). Přiložená německá dialogová listina obsahuje i úvodní titulky, z nichž můžeme vyčíst obsazení hlasových partů:

Josef Bunzl (Karel Schleichert / hlídač na dráze)
Lux Rodenbergová (Ita Rina / jeho dcera Andrea)
Peter Lothar (Olaf Fjord / George, Andrein svůdce)
Walter Gussmann (Theodor Pištěk / pan Hilbert)
Gertrud Kanitzová (Charlotte Susa / jeho žena Gilda)
Ewald Schindler (Luigi Serventi / Jean, Andrein muž)
B. Saxl (L. H. Struna / povozník)
W. Rösnerová (Milka Bálek-Brodská / teta)

Žádost o cenzuru české verze byla podána 29. 11. 1933 (č. katastru 1454/33), film byl cenzurní komisi předveden 1. 12. 1933, ale datum povolení je teprve z 31. 12. 1933. Až do února 1934 pak byla opakovaně předkládána česká dialogová listina, neboť dialogy ve filmu neodpovídaly seznamu dialogů přiloženému k žádosti o cenzuru (cenzurní spis viz SÚA, MV – FC, kar. 103). Z ohlasů tisku je nicméně zřejmé, že se česky ozvučený *Erotikon* promítal na veřejnosti již počátkem prosince. Podle zpráv tisku řídil synchronizaci Otto Rádl. Německá ozvučená verze *Erotikonu* s hudbou Erno Košťála se dochovala ve sbírkách Národního filmového archivu.

Jak vyplývá z textu tištěného v programu pražské premiéry obnoveného *Erotikonu*, měla kopie před rekonstrukcí délku 1800 metrů. Podobnou metráž má francouzská verze filmu distribuovaná pod názvem *Séduction* (Svedení), německá ozvučená verze má metráž o málo delší – 1860 m. V roce 1989 zakoupil NFA kopii o 400 m delší ze soukromé sbírky Milana Volfa. Po rekonstrukčních pracích založených na konfrontaci české, francouzské a německé verze má výsledná kopie délku 2365,7 m. Je ovšem pravděpodobné, že kratší kopie, kterou jsme měli ze sbírek NFA doposud k dispozici, byla řádnou distribuční verzí filmu. Svědčí pro to jednak dílčí, leč důsledné změny (hlavní hrdinka se zde jmenuje Ita, nikoliv Andrea) a jednak koncíznost děje, v němž divák nepostrádá žádné významné motivy.

M. B., I. K.

Edice a materiály

PANENSTVÍ
Filmový manuskript

Vítězslav Nezval

Hlavní osoby: Adolf, Julie, Její otec, Její muž, Hilda, Její muž, Vozka, Andělíčkářka, Dívka, Mladý muž, Karbaníci, lékaři, manikýrky, krejčí, číšník, služka.

Jednoho podzimního večera se ubíral za veliké plískanice podle trati mladý muž, jehož lakové boty promočené blátem svědčily o tom, že je to patrně znamenitý tanečník charlestonu, avšak velmi lehkomyslný cestující, jehož necesér je spíše elegantní nežli užitečný.

Hodinky na jeho ruce, na něž pohleděl právě ve chvíli, kdy projel kolem něho rychlík, stály, a jsa řádně promočen, měl radost, když spatřil několik kroků před sebou světýlko strážního domku.

Utíraje šátkem z okna dešťové kapky, snažil se uhádnouti, kolik ukazují nástěnné hodiny, a spatřil staršího muže, skloněného nad stolem a prohlízejícího zvětšovací sklem součástky rozmontovaného radiového aparátu.

Bylo půl deváté.

Adolf zaklepal na okno.

Zřízenec byl tak zabrán do své titěrné práce, že teprve po druhém zaklepaní, neodkládaje z ruky lupu, přistoupil k oknu řka:

— Kdo mne to obtěžuje!

— Dostihnu ještě vlak? otázal se Adolf.

Když dostal zápornou odpověď, požádal zřízence, aby mu dovolil osušiti se trochu pod jeho střechem.

Zanedlouho je ze zmoklé slepice hezký mladý muž, jenž se zhlíží marnivě v zrcátku a jenž používá desíti lahviček a kelímků, nedělaje si nic z toho, že se mu zřízenec směje řka:

— Vy jste ještě horší než moje dcera.

Tatík, vida tolik lahviček, je zvědav, nemá-li Adolf něco proti revmatismu.

— Tady je lahvička whisky!

— A tady něco pro ukrácení dlouhé chvíle!

Tatík vytáhl ze stolku karty, dělaje z nich vějíř:

— Dcera přinese něco k jídlu, přespíte tady do rána, ať si prší! Zabrali se do svého mariáše, od něhož odcházel Adolf ke kamnům narovnávatí svůj schnoucí plášť, zatímco tatík léčil whisky svůj revmatismus.

Z této zábavy je vyrušila Julie, vstoupivši do místnosti s železničářskou čepičkou na hlavě a s holeněmi v ruce, přes niž byl přehozen železničářský kabát.

Jakmile spatřila Adolfa, sundala si čapku, pod níž měla vlasy nakroucené kolem ondulačních sponek, jsouc v rozpacích a uklonila se.

Adolf vstal omlouvaje se, že je bez kabátu. Avšak Julie připomenuvši otci, že je čas, aby šel do služby, vklouzla do vedlejšího pokoje, sundávajíc sponky a rozčesávajíc si vlasy.

Zatímco se obouval tatík do holení, oblékl si Adolf kabát a zapálil si cigaretu.

Při odchodu, bera si s sebou whisky, veliký kus chleba a sýr, uváděje Julii ve stud svou žravostí, nakázal jí tatík, aby připravila Adolfovi večeři a jeho lože, a rozloučil se s Adolfem.

Mezi dveřmi mu řekla Julie:

– Celou noc nezamhouřím strachem oka. Bojím se cizích lidí!

Ale tatík se smál a málem se urazil:

– Ten nekrade, hloupá!

A skutečně, za chvíli se přesvědčila Julie o svém omylu. Adolf seděl za stolem a dával dohromady radiový přístroj, na nějž byl po jeho příchodu stařík zapomněl. Řekl:

– Slečno, je mi líto, že vám působím nepohodlí. Chtěla jste jít už asi spát. Ale věřte, že jsem Vašemu otci velmi zavázán za to, že mne nenechal v dešti, a Vám, že mne nevyženete!

Julie přinášela příbory a Adolf byl překvapen, s jakou kulturou je před něho klade. Prosil ji:

– Bude mi smutno, když mne necháte jíst samotného.

Ale Julie si nedala říci. Usmála se a naklonivši se za skříň vyňala žehlicí prkno, napjala je přes dvě židle a jala se žehlití Adolfův plášť. Při každém pohybu rukou bylo viděti jejich krásu, jako je viděti krásu rukou při tanci.

Adolf sledoval tyto ruce s obdivem a rozkoší. Řekl:

– Jak se vám odměním! Kdybyste přijela do města, ukázal bych vám všechna jeho kouzla, Avšak, vy jste asi šťastna.

Pak vyňal Adolf ze svého kufříčku několik ilustrovaných časopisů, jimiž si patrně krátil cestu, a listoval v nich s Julií, jež byla stále ještě v rozpacích. Pak vyňal lahvičku s parfémem Kalifornský mák a řekl:

– Velmi vás prosím, abyste si vzala ode mne na památku tento parfém, který se vám podobá.

Julie se zarděla. A zatímco Adolf natáčel starodávný gramofon prohlížeje desky, přiběhla k němu Julie se slovy:

– Pane, to jsou kuplety, které se líbí mému otci. Chcete-li hrát, mám jiné desky.

Poklekla ke skříni, z jejíž nejspodnější zásuvky vyňala několik desek, zatímco pozoroval Adolf krásné linie jejího ohnutého těla a jejích nohou.

Pak spustila gramofon. Bylo to Soul Blues.

Nyní při hudbě bylo viděti, že ztratila své rozpaky. Sama usedla naproti Adolfovi, jenž se jí díval do očí. Pohlédla do jeho tváře, avšak hudba končila. Přistoupivši ke gramofonu, zastavila jeho otáčení. Adolf ji vzal za ruku. Pohlédla mu do očí, lehce se uklonila řkouc:

– Dobrou noc.

Vzala do náruče peřiny a odešla do vedlejšího pokoje, zamknuvši za sebou.

Adolf uspořádal věci ve svém kufříku, zamkl ho a přistoupil k oknu.

Venku byla veliká vichřice. Koruny stromů se dotýkaly, zaplétající se do sebe. Déšť stékal po okně, kolem něhož projížděl vlak. Adolf si zapálil cigaretu.

Julie se zatím ukládala k spánku. Polosvléknuta rozestýlala své lože.

Náhle se Adolf prudce obrátil. V jeho pokoji zvonil telefon. Julie přehodivši přes sebe župan, zaklepala na dveře a vstoupila. Když chvíli volala do telefonu, aniž se jí byl kdo ozval, řekla:

— Vichřicí nastal patrně dotek drátů.

Jala se uzemňovati vedení, přidržujíc si jednou rukou župan. Adolf stál těsně vedle ní. Když chtěla odejít, řekl:

— Ale nyní mne nenecháte o samotě. Jinak se budu domnívati, že se tajně mrzíte z mé přítomnosti. Proč mi nedovolíte, abych se vám díval do očí. Máte ze mne strach a je mi to líto.

Julie, chvějíc se, pravila:

— Nebojím se vás, pane, vím, že mi neublížíte, avšak je noc a já opravdu nevím, zdali je dobře, že jsem tu s vámi sama.

V jejích očích byly nyní slzy. Chtěla říci dobrou noc, avšak zajikla se. Adolf ji obejmul a v jejích očích byla nyní hrůza, prosba a opojení. Pak je náhle přivřela a dala se líbat. Se zavřenýma očima šeptala nesrozumitelná slova, ještě i potom, když její ruce visely bezvládně z lože, zatímco nad ní byl strop se vzorečky a zatímco líbal Adolf její bosé nohy. Pak ho hladila po tvářích a přála si náhle dlouhého styku s jeho očima, dotýkajíc se sama jeho úst a nyní již okoušejíc rozkoše, a pak s hlavou na jeho rameni polozahalena dýmem jeho cigarety. Říkala:

— Miluji vás a vy mi odejdete. Řekla jsem otcí, že se vás bojím, ale ne, já vás miluji a vy se nikdy nevrátíte.

Adolf, upokojuje ji polibky, opakoval stále:

— Avšak chci, abyste byla nyní hodně šťastná. Vzpomínka na vaši krásu mne bude činiti stále nešťastným. Chtěl bych, abych nemusil nikdy od vás odejít.

Pak usnul v její náruči a Julie, nezamhouřivši oka, po celou zbývající noc pozorovala, kterak dýchá, zapisujíc si do duše všechny mimovolné pohyby jeho úst.

Když ráno osaměla a když její otec dal lampičkou signál k odjezdu, seděla u okna, plačíc do šátečku politém jeho voňavkou, a mávala jím dlouho za vlakem, jenž odvezl jejího jednodenního hosta.

II

Kolem otáčecích dveří se soustřeďuje velkoměsto. Všecky pohyby se prolínají spěchajícím chodcům, směr se tu kříží, dějí se tu podivuhodná shledání, známí procházejí kolem sebe bez pozdravu nepoznávajíc se.

Adolf vchází otáčecími dveřmi do pánského krejčovského salónu. Nějaký otlý muž stojí před krejčím, jenž mu bere míru. Je patrně lechtivý, směje se a trochu se stydí za svou tloušťku, říká:

— Mám raději jednořadové sako, avšak moje žena si přeje dvouřadový kabát. Dělá to člověka štíhlejší, a drahý pane, manželství s pohodlím se dobře nesnáší.

Adolf svléká kabát, z jehož kapsy vyňal papíry, dopisy a účty, jež odkládá na stůl. Přitom mu upadla na zem fotografie ženy a krejčí, sehnuv se pro ni, otázal se Adolfa s úsměvem:

— Nu a kolik řad knoflíků se líbí vaší paní.

— Vidáváme se nejčastěji bez knoflíků. Ostatně vy víte, že já zůstanu navždycky svoboděn, tím spíše, že jsou moji přátelé ženatí. Tlustému pánovi se líbí zřejmě tato

filosofie, neboť propuká nyní v smích, při němž se všecek zakuckává a slzí. Vzápětí však umlkne, neboť poznává na fotografii, již položil krejčí na hromádku Adolfových papírů vedle mód, svou ženu.

Adolf je již obléknut a odchází, aniž zpozoroval, že tlustý pán ho následuje ke dveřím, oděn v kabát bez rukávů a třesa se hněvem. Již nemá zájmu o dvouřadové sako. Táže se na Adolfovo jméno krejčího a zapisuje si jeho adresu. Pak ho vidíme klopýtat v otáčecích dveřích.

III

Zatím dáma, jejíž fotografie ji prozradila manželovi, je v masérském salónu. Seznamujeme se po kouscích s její krásou: manikúra, pedikúra, ledové obklady, zbytečné chloupky... Je to rozkošnice, poněkud afektovaná a roztomilá k masérkám, které jsou jejími polodůvěrníci. Jedna z nich právě hlásí:

— Pan manžel je dole a čeká na vás velmi netrpělivě, milostivá paní!

— Ať počká!

Avšak tlustý pán by chtěl vysvětlení. Vpadne do kabiny, křičí, slzí, chtěl by rozsápat nevěrnou krásu své ženy, jež vstává, ukazuje mu prstem na dveře říkajíc:

— Milý příteli, nevěříš-li mně, že jde o naprostý omyl, vyprošuji si, abys odešel, a buď jist, že zažádám o rozvod.

A vzápětí je manžel na kolenou a ozdobuje ruku své paní krásným šperkem, zatímco masérky před kabinou vyměňují mezi sebou významné pohledy.

IV

Adolf je ve své koupelně a dokončuje holení. Nikterak si nezadá v pečlivosti pěstění své krásy s dámou z fotografie.

V

Zatímco Julie sedí ve strážním domku u okna, všecka zabrána pohledem na cár papíru, jenž leží na kolejkách a točí se ve větru, zvětšuje se do nestvůrných rozměrů jako v pomalém snu, stává se jejím vlastním pláštěm. Pak ho náhle roztrhají kola jedoucího vlaku. Vedle ní na stolečku jde naprázdno gramofon. Její otec říká:

— Julie, nikdy jsi nebyla tak zapomnětlivou jako teď. Práce stojí, ty nemluvíš a jen se stále díváš z okna.

A když odešel, Julie pláče.

VI

Adolf s Hildou (s dámou z fotografie). V zrcadle je vidět jejich polibek, jež vystřídá Adolf cigaretou. Hilda mu ji bere a vrací ho polibkům. V zrcadle je vidět, jak jdou, a pak jejich hlavy v horizontální poloze, jež vyjadřují průběh rozkoše, jež se proměňuje ve zděšení při zaznění zvonku. Hilda:

Můj muž!

Polonahá běží do koupelny a Adolf, rychle se ustrojiv, podává jí její šaty.

Byl to jen listonoš, jenž přinesl Adolfovi psaní od Julie. Je kratinké.

Vím, že se nikdy nevrátíte, a přece, já vás volám. Neodvážuji se zemřít, avšak není možno, abych přivedla na svět dítě, abych zabila otce, ach, jak jsem bezradná! Hýčkám je v sobě a loučím se s ním, avšak můj život, i když nezemru, je u konce. Nevím, proč vám to píši, ničeho od vás nežádám, a jen protože nemám nikoho, komu bych se mohla svěřit, odvážila jsem se k těmto řádkům, protože mi bude jistě lehčeji, mám-li jistotu, že jste si na mne vzpomněl.

Julie

Adolf nemá dosti času, aby byl příliš smuten, neboť Hilda, jakmile poznala za dveřmi koupelny, že nejde o jejího muže, přichází k Adolfovi se smíchem. Adolf se dívá na hodinky. Hilda:

– Muž čeká u divadla.

– Co mu řekneš, kde jsi byla?

U milence.

Oba se smějí a Adolf říká:

– Nepovídej.

VII

Thlustý pán se dívá na hodinky před divadelní pokladnou. Je nervózní, avšak Hilda už přichází.

– Kde jsi byla?

– U milence!

Tento žert se líbí tlustému pánovi. Je spokojen. Směje se a říká:

– Nepovídej...

VIII

Juliin otec sedí v hospůdce a hraje karty s několika železničáři. Vyhrává a je spokojen. Jeden ze spoluhráčů, jenž byl patrně nejvíc obehán, se podívá závistivě po jeho banku a říká jízlivě:

– To je dceři na věno?

Tatík neví, co by si myslil.

– Nechej mou dceru na pokoji, ty hubo!

– Já myslil, že ti odjela za ženichem.

Nyní to bere tatík jako žert, vždyť Julie odešla ráno ke strýci. Avšak závistník popichuje dále:

– Nu a co ten pán, co u vás přespál, já myslil, že...

Po těchto slovech ztratil tatík trpělivost. Vrhel se na zlomyslníka, povalil ho na zem a dal mu co proto. Hodil mezi spoluhráče svůj bank a odešel se slovy:

– Kdo se dotkne cti mé dcery, je nadosmrti mým nepřítelem.

IX

Julie stála přede dveřmi anděličkářky před obrázkem Marie Pomocné. Je odhodlána, a přece váhá dotknouti se kliky. Snad čeká na nějaký zázrak? Ale ulička je pustá a stmívá se. Avšak jakmile stojí tváří tvář anděličkářce, jejímu bezcitně sladkému

pohledu, je zděšena a pláče. Pro ni není útechou, když jí dodává andělíčkářka odvahu ubezpečením, že hřích, jehož se dopouští, páchají všechny ženy. Strašné prostředí necitelnosti a špíny se jí zdá být horší smrti. Andělíčkářka žádá předem peníze a vidouc, že je Julie velmi nezkušená, vyláká na ní náušnice.

X

Právě v tom okamžiku stojí Adolf u poštovního okénka, odesílaje peníze. Vedle něho stojí hezká dívka. Koketují spolu a Adolf by k ní byl zcela jistě přistoupil, kdyby ho byl nepředěšel jakýsi mladík, jenž vyplňoval opodál nějaký poštovní blanket a jenž byl patrně jejím přítelem.

XI

Julie se podrobuje operaci. Její tvář vyjadřuje nesmírnou bolest. Kdosi ve vedlejším pokoji si zacpává uši. A její duch se oddává bez logiky blouznění, jehož středem je její láska. Vidí v duchu déšť, jenž prší na obrovskou, šíleně rychle se otáčející gramofonovou desku, přes niž projíždějí kola vlaku rozdrcující peřinu, zatímco v uších jí drnčí telefon. Toto blouznění se prolíná ve tvář andělíčkářky, jež ji hladí strašnou rukou, která okamžik předtím spáchala vraždu. Pak jí pomáhá při oblékání a Julie, ještě všechna v mrákotách, odchází.

XII

Tentokrát, ačkoliv je už večer, strážní domek je beze světla. Tatík sedí opilý nad stolem a trhá bankovky, jež poslal kdosi z města jeho dceři. Bolest a alkohol obestírají ho halucinacemi. Vidí rozšklebené tváře posmívajících se lidí. Vidí jízlivé oči posměváčků, kteří na něho ukazují prstem. Chce zahnat tuto hrůzu novým douškem alkoholu, potácí se, prchá, pronásledován vidinami myší.

XIII

Julie kráčí po silnici. Její krok je těžký, postava zborcená. Jejích sil už je namále. Usedá a spíše klesá na kraji silnice. V její tváři je vysílení a zoufalství. Tu a tam s mihne automobilový reflektor, jež by se chtěla zachytit, ubohá dívka. Pak míjí kolem ní hrubý, nákladní vůz, na němž jsou sudy. Koně jdou zvolna, takže vztýčivši se několika kroky Julie ho dostihne. Přes hrubou tvář vozky se odhodlá k prosbě. Pak sedí vedle něho svíjejíc se bolestí a nutíc se do úsměvu na jeho hrubé žerty. Chvillemi přecházejí přes její oči mrákoty, takže vidí vše v nejasných, splývavých konturách. Vozku rozněcuje její krása a bezbrannost... Přitáhne ji k sobě a svírá přes její zděšený pohled. Posledními silami se mu chce Julie vyrvati z náruče, avšak je příliš slabá, a vzápětí cítí jeho strašná, páchnoucí ústa na své tváři. Koně ucítivše, že nikdo neodrží opratě, jdou šikmo, takže povoz zaplňuje celou silnici. Právě, když by se bylo již málem podařilo vozkovi znásilniti Julii, osvětlí automobilový reflektor její výkřik. Z automobilu vystupuje mladý muž, aby se přesvědčil, proč je silnice zastavena. Spatří vozku

a křičící dívku. Zprvu na něho volá, pak se s ním pustí do zápasu. V okamžiku, kdy se mu ho podaří srazit k zemi, je bodnut do prsou. Přes toto své těžké zranění dovleče polomrtvou dívku do automobilu a z jeho rozhalených prsou vytéká krev. Pak se rozjede směrem k městu.

XIV

Adolf stojí u espresa s dívkou, s níž koketoval u poštovního okénka, a smějí se. Opodál stojí tlustý pán, manžel Hildy, a měří si ho hněvivým pohledem. Přistupuje k espresu a objednává si kávu. Pára syčí a přikryje obraz.

XV

Na operačním stole leží záchránce Juliin, zatímco ona sedí přikrčena v čekárně. Lékaři vyvažují své nástroje, nasazují poraněnému masku. Kapky vodovodu měří čas. Do čekárny přichází lékař. Julie k němu přistoupí s otázkou po stavu nemocného. Lékař pokrčuje rameny. Poranění je zlé. Julie pláče. Chtěla by dovnitř. Sestra ji utěšuje. Přes čekárnu přejde kněz. Poraněný dodýchává. Přivázejí tryskem dýchací aparát. Slabé pohyby na přístroji, jenž zaznamenává srdeční tepy. Lékař volá sestru:

— Veliká ztráta krve! Zavolejte někoho na transfúzi.

Julie prosí, aby ji přijali, avšak lékař se tomu brání, vida její zemdlenost a slabost. Avšak čas kvapí. Každá vteřina urychluje nebezpečí poraněného. Julii nezáleží na vlastním životě. Nezbývá, než aby přijali její oběť.

Julie je v operačním sále. Vidí tvář svého záchránce. Je bledá, chladná, krásná. Provedou transfúzi. Julie omdlévá. Vodovod odměřuje čas.

Edice a materiály

EROTIKON

[titulková listina]

1. EROTIKON.
- 1a. *Produkce Gem-Film Praha uvádí:*
2. Andrea Ita Rina
Její otec Šleichert
Pan Hilbert T. Pištěk
Jeho žena Charlotte Suza
George Olaf Fjord
Jan Luigi Serventi
3. Dále hrají: L. H. Struna, Bálek-Brožská, Vl. Slavinský, B. Saxl, V. Rösner, Bronislava Livia, Jiří Hron, atd.
4. Stavby: Architekt Borsody, J. Machoň a Hackenschmied.
5. Fotografie: V. Vich
6. Napsal a režíroval: *Gustav Machatý*
7. Jede ještě vlak?
8. Vy jste samá flaštička, horší nežli moje dcera.
9. *Zůstaňte tady, až přestane pršet.* [Vždyť vono přestane brzo pršet...]
10. Víte co? Ať si si prší, přespíte u nás. [do rána.]
11. Andreo, dělej rychle, musím do služby.
12. Tatínku, ty víš, bojím se cizích lidí.
13. Hloupá, ten přece nekrade!
14. Kam byste chodil, zde na vsi není hotel, jen zde zůstaňte.
15. Vichřicí asi nastal dotek drátů.
16. Víím, že se nikdy víc nevrátíte...
17. Chtěl bych, ...abych nikdy nemusil od tebe...

Konec I. Dílu.

Díl II.

- [18. Čas má mnoho výhod.]
19. Moje paní chce, abych byl štihlejší.
20. Jaké má [mají] vaše *milostivá* [milanky] přání?
21. [...]
22. Kdo je ten pán! [Co je to za člověka!] Kde bydlí? [ten chlap!!]
23. *Nejlepší žena je ta, o které se nejméně mluví.* (To ovšem o paní Gildě neplatilo.)
[Gilda – žena, která doufala, že ten pan manžel je ten pravý.]
24. Ať počká!
25. Mluv, co chceš! Víím, že budeš lhát, i když budeš mlčet!
26. Nechtěla bych být v její kůži.

27. Buď jde o omyl nebo o rozvod. Vyber si!
28. [A — — —]
29. Co je ti?
30. Tatínku, nebudeš se zlobit, když odejdu?
31. Chceš *snad* jet k tetě? Tak dobře, jeď si.
32. Proč se rychle zapomíná?
33. *Dopis.* Víím, že se nikdy nevrátíte, a přece Vás volám. Neodvažuji se zemřít. Promluvením zabila bych otce. Ach, jak jsem bezradná. Hýčkám je v sobě a loučím se s ním, ale život můj, i když nezemru je u konce. Nevím proč Vám píši, ničeho od Vás nežádám, ale bude mi lehčeji, když víím, že jste si na mne jen jednou vzpomněl. Andrea.
34. Můj muž, chudák, čeká u divadla.
35. Co mu řekneš, kde jsi byla?
36. U milence!
37. Kdybys nepovídala.
37a. Tvůj klíč!
38. Kde jsi byla tak dlouho?
39. U milence!
40. Kdybys nepovídala!
41. Tak co, psala ti slečna dcera?
42. Říká se, že bude brzo dědečkem!
43. Prej si pojistila toho pána, co u vás spal!
44. Nikdo se nesmí dotknouti cti mé dcery!
45. [A — — —]
46. [Narodilo se mrtvé. Ale je to asi pro vás lepší.]

Konec II. Dílu

Díl III.

47. [Víte, byla jste tady o několik dnů déle a živobytí stojí peníze.]
48. [Jak vyřizují někteří muži svou milostnou korespondenci.]
49. Posílám Vám něco a nesmíte bráti vše tak tragicky.
(*Telegr. peněžní blanket. Rukopis [...]*)
50. [Bez cíle.]
51. Ale vy jste chtěla jeti opačně.
52. Muž, který jest hlášen pro transfusi, není přítomen.
53. Snad já...
54. Víte, jak jste ke zranění přišel?
55. Vaše paní vám zachránila život.
56. Moje paní... ?
57. Ano, vaše paní — upamatujte se, přivezl jste ji v autu.
58. Prosím, — — přiveďte tedy ke mně mou paní...

Konec III. Dílu

Díl IV.

59. (Dopis.) ... a vím, že jsi mi již odpustil. Jsem nyní tak šťastna a můj muž mě tolik miluje. Tebe, tatínku, líbá tvá Andrea.
- [60. Divadelní hlediště jest často pestřejší na děj, než jsou hry na jevišti.]
- [61. ... odjed!]
62. Lituji, ale klavír té značky mohu dodat i až za několik *neděl*, [týdnů] právě jsem prodal poslední.
63. Má žena.
64. Prosím, já si počkám několik *neděl* [týdnů] na druhý.
65. Nebezpečná přátelství.
66. Nebyla jste proto doma, neboť jste věděla, že přijdu.
67. Je to roztomilý člověk, hraje v šachy, doufám, že na tebe udělá příznivý dojem.
68. ... a večer...
69. (Dopis.) ... měl jste pravdu, nebyla jsem doma, abych se vyhnula setkání s Vámi, a prosím Vás, abyste nikdy...
70. ... ráno...
71. ... a prosím, abyste odmítl pozvání mého muže.
72. Odpusťte mi, měl jsem tak učiniti sám.
73. ... vím — — jak jsem vám ublížil.
74. *Snad se budete* [Můžete se] smát všemu, co bych chtěl říci na svou omluvu. — Miluji vás.
75. Odpustila jste mi?

Konec IV. Dílu

Díl V.

76. [*Ale večer...*]
77. Miluji vás a žárlím, protože milujete svého muže.
78. Chtěl bych — — abyste vy, Andreo...
79. Nelži, to je ten, co měl tvou fotografii!
80. Ten? — ten protivný člověk! Já ho vůbec neznám!!
81. ... ale pojede s námi zítra, tolik se na vás těšíme.
82. Jsi taková povaha — s tebou nevydrží ani anděl!
83. Já si dám pozor na toho pána!
84. Mám tě tolik za to ráda, že nejsi jako jiní muži. — že nežárlíš.
85. Nežárlím, — protože ti důvěřuji.
86. Bolí mě tak hlava.
87. Jsem tak unavena.
88. ... abych nezapomněla. Vráťím ti klíč, budeš ho *potřebovati* patrně pro někoho jiného! (Sázeno drobným písmem.)
89. Na „výletě“.
90. Nemyslete, že je šťastí prostý rodinný život se starostí o dítě?
91. Proč se neoženíte. Je to velmi prosté a dosažitelné.

92. To *si* myslíte vy!
93. ... myslím, že prohrajete.
94. Ty chceš, abych prohrál?
95. Ani jsme vám neřekli, že zítra odjíždíme!
96. Je to přání mé ženy. Na jihu je nyní krásně...
97. ano... ano... tam je krásně...
98. Doufám, že vás brzo opět uvidím!
99. Co je to za komedii!!
100. Andreo, proč nejsi upřímná.
101. Nikdy nebyla jsem upřímnější, jako dnes!
102. [Andreo.] Myslím, že ti odjezd prospěje — nabudeš klidu.
103. Já jsem klidna, ale ty žárlíš a utíkáš jako zbabělec!!

Konec V. Dílu

Díl VI.

104. Konce „lásek“...
105. Tak dobře! Bude tedy konec!
106. Nikdy už mě neuvidíš!
107. (Dopis.) ... a odcházím-li od Tebe, je to proto, že jsem se neodvážila přiznati k své minulosti, abych Tebe neztratila. Jsem upřímná, nechci Tě klamat. *Byl pro mne vším.* [On znamenal vše pro mě.] Andrea.
108. Odevzdejte tento dopis v 5 hod. mému muži!
109. Nebyl tu nikdo?
110. Uvěříš mi, když řeknu, že... nikdo?
111. Na věrnost — — všem ženám!
112. Přísahám, **v a š e ž e n a**, tam není!!
113. Lháři!
114. Minulost, která zůstane navždy — minulostí.
115. Pojedeme? (Sázeno **malé** písmo.)
116. Pojedeme!

Konec

Edice a materiály

EROTIKON

[dialogová listina]

Drama lásky o sedmi dílech.

Režie: GUSTAV MACHATÝ. Hudba: ERNO KOŠTÁL.

Fotografie: V. Vích. Zvukový systém: Union-Vox.

V hlavních úlohách:

Ita Rina, Olaf Fjord, Charlotte Suza,

Luigi Serventi, Theodor Pištěk.

Monopol: Slaviafilm, Praha.

- Olaf: To je psí počasí! Dobrý večer!
otec: Dobrý večer!
Olaf: Až na kůži... Dovolíte, abych tady oschnul?
otec: Ale jo – pojdte dále!
Olaf: Děkuji vám!
otec: Odložte si – tak – pořádně jste promokl!
Olaf: No, to víte!
otec: To jinak nejde, úplná průtrž, tolik vody!... Tady v horách prší někdy celých čtrnáct dní... To by tak bylo něco pro moji dceru, ta má ráda takové věci... A tohle to by bylo tak něco pro moje gusto... Co je to? Whisky?
Olaf: Napijte se!
otec: Ta je ostrá... No jo... To je pro zahřátí...
Olaf: Kouříte?
otec: Kouřím... Zůstaňte tady u nás!
Olaf: Ale ne –
otec: Dcera vám ustele. Vlak jede až ráno v pět... Co byste dělal?... Počkejte, já vám pomůžu...
Olaf: Nechte to, prosím vás! Co vás napadá?
otec: Už zase něco!... Haló... okamžik... co je?... Onemocněl? ... Že přijdu... jo, jo... zatrolený život... noční služba... jo, jo... Člověk si ani nohy neohřeje ... ani tu neuschne... Lišky tu dávají dobrou noc... To je služba!... To je pak u dráhy – celý den práce a v noci se ani nevyspíš! Jen si tady udělejte jako doma... Dcera vám tu ustele... Ito – hned to připrav... máme tady hosta... přichystej pohovku, přenocuje tady... tak pojd... tady je moje dcera!
Ita: Těší mě...
otec: Usteleš tady – pán tu zůstane, já musím do služby!
Olaf: Děkuji, slečno!
otec: Jakápak slečna!?

- Ita: Poslouchej, tatínku, ty odejdeš – a ten pán tu zůstane... cizí člověk – nemohu s ním zůstat sama!
- otec: Nebuď hloupá... podívej se, to je od něho... kdepak – ten tě neukradne! Tak si pospěš!... Tyhle ženské ... ale copak – co to je? Co vás to napadá...
- Olaf: Nemohu vás už déle obtěžovat...
- otec: Tady zůstanete! Kampak byste chodil v tomhle čase? ... to přece nejde... tady zůstanete... Pršet bude až do rána... Tady máte aspoň střechu nad hlavou ... Kdepak hospoda je tady daleko... Já se musím také zásobit... Tak se tu hezky vyspěte a ráno na shledanou!
- Olaf: Děkuji – na shledanou!
- Ita a Olaf: Dobrou noc!
- Olaf: Vy ze mne máte asi malou radost!?
- Ita: Kdepak!
- Olaf: Kdybych snad překážel, mohu zase jít!
- Ita: Vůbec ne... Tady se vám bude dobře spát... odpočinete si zrovna jako u maminky... Co je to?
- Olaf: Parfum „Erotikon“... To je vůně, na kterou se nezapomíná...
- Ita: Dobrou noc...
- Olaf: Moment...
- Ita: Ne – děkuji...
- Olaf: No tak –
- Ita: Ne – ne –
- Olaf: Na památku – už ani slova...
- Ita: Děkuji...
- Olaf: Dobrou noc!
- Ita: Dobrou noc!

Díl II.

- Ita: Haló... kdo tam?... haló... Stalo se něco?... přejete si?... haló... ne... To je porucha... Dobrou noc!
- Olaf: Počkejte... neodcházejte... proč jste přede mnou zamkla?
- Ita: To je zvyk – tady na samotě...
- Olaf: Byla byste raději v městě?
- Ita: Ne...
- Olaf: Tam je život... vezmu vás s sebou...
- Ita: Ne – –
- Olaf: Škoda – takové hezké děvče... počkejte... jenom jeden prst...

Díl III.

- dopis: Víím, že už se nevrátíte... Děsím se toho, co musím podstoupit, jsem však pevně odhodlána učiniti to – – Nic od Vás nežádám – Ve vzpomínce, že jsme byli chvíli spolu šťastni...

Ita.

Suza: To není jako u manžela!
Olaf: Tak s Bohem...
Suza: Je pozdě...
Olaf: Tady máš klobouk...
Suza: Čeká na mě v divadle... On je tak trpělivý... to jsem ho naučila!
Olaf: Jen ať čeká... od toho je tvůj manžel... Co mu řekneš?
Suza: Že jsem byla u milence...
Olaf: Ale...
Suza: Už musím, miláčku, musím... Pozor! Natřeno!
Olaf: Na shledanou – pa!
Suza: Dej sem klíč!
Olaf: Aha!
Suza: Zapomněla jsem... budu ti telefonovat!
Olaf: Na shledanou!
Suza: Zítra na shledanou!
Hilbert: Kdes byla tak dlouho?
Suza: No – u milence!
Hilbert: Nepovídej... pojd... přijdeme pozdě k představení!
krejčí: Tak tady to trochu vybereme – tak... tady to zkrátíme... to budete spokojen!
Hilbert: S látkou, doufám, budu spokojen! U límce mi to musíte trochu zvednout! Vy mě lechtáte... trochu přiléhavější, moje paní si přeje, abych byl štíhlejší.
krejčí: Ano, ano – to uděláme! A co by ráda vaše paní?
Hilbert: To je báječné... To je nějaký světák, co?
krejčí: Elegán!
Olaf: Spoléhám se na to, že šaty mi zítra pošlete, poněvadž je budu nutně potřebovat!
krejčí: Spolehněte se na to... Uctivost... poklona!
Hilbert: Okamžik... jak se jmenuje ten pán?
krejčí: Dr. Jiří Zdráhal... to je známý elegán... už pro něj šijeme celou řadu let...
Hilbert: Děkuji, děkuji...
slečna: Pán si přeje?
Hilbert: Mluvit se svou ženou... ale pospěšte si!
slečna: Pan továrník si přeje s vámi mluvit, milostivá paní!
Suza: Ať počká!
Hilbert: Tak co je?
slečna: Posadte se...
Hilbert: Nemám kdy... a dejte mi pokoj!... Musím si s tebou promluvit!
Suza: Můžete jít, slečno!
Hilbert: Teď už toho mám ale opravdu dost!... to je přespříliš... ty mne podvádíš!
Suza: Co tě to napadá? Zbláznil jsi se?
Hilbert: Já mám důkazy...
Suza: Takový tón si zakazuji! Už toho mám dost!
Hilbert: Jsi blázen! Rozdáváš cizím mužům své fotografie!
Suza: Fotografie?... Zač mě máš?

Hilbert: Já to viděl na vlastní oči!
Olaf: Jste krásná!
dívka: A ty myslíš, že já ti věřím, že miluješ jen mne?
otec: Dobrý den!
Ita: Dobrý den!
otec: Co je s tebou? Vypadáš nějak špatně! Chtěla bys něco? Není ti dobře?
Ita: Tati – ráda bych na čtrnáct dní odjela!
otec: Navštívit tetu? Ale jo, jeď si, já se tu nějak bez tebe obejdu!

Díl IV.

hráč: Tak se povídá, že prý tě ten fešák udělal dědečkem!
otec: Kdo tady má co mluvit?... O mé dceři ani slova! Je to poctivá holka!
Ita: Mrtvo?
dopis: Milá Ito, prosím, přijmi ode mne zatím tuto maličkost. Vše dobře dopadne.
Neber věc tak tragicky.

Jiří.

bába: Jo tak, už to máš odbytý... já vím, že sama nic nemáš – ale tyhle náušničky stačí... tak a teď se oblékni a běž hezky domů... a podruhé takový hlouposti už nech!... no tak, venku je zima – hezky se oblékni...
Ita: Svezte mne kousek...
Struna: Pojď...
Ita: Děkuji vám...
Struna: No tak pojď...
Ita: Jsem tak unavena...
Struna: Vylez si nahoru... já tě svezu... no – vylez si! Kam jedeš?... Tumáš, pij... napij se...
Ita: Pomoc!... Nechte mě bejt!... Pomoc!... Pusťte mě, pomoc!
Serventi: Co se tu děje? Pusťte to děvče... Pojďte!
Ita: Stalo se vám něco?
Serventi: Kam jste chtěla jet?
Ita: Do města třeba... Bolí vás to?
Serventi: Ne – dá se to vydržet!

Díl V.

sestra: Haló – co prosím?... Ne, muž k transfusi krve se nedostavil!
Ita: Sestro, prosím vás, pusťte mě k němu, snad já mohu dát svou krev...?
sestra: To není možné bez zkoušky!
Ita: Sestro, prosím...
sestra: Okamžik počkejte... je možno přijmout jeho ženu!
lékař: Jde o jeho život... udělejte jí ihned krevní zkoušku!

- lékař: Má náhodou krev stejné skupiny, jako její manžel... Transfuse je možná.
No tak, máme vyhráno! Ztratil jste hodně krve... měl jste ale štěstí...
- Serventi: Ano...
- lékař: Cítíte ještě následky narkosy?
- Serventi: Ne, už to přechází — je mi lépe... děkuji...
- lékař: Kdyby tu nebyla bývala vaše paní, mohlo to dopadnout daleko hůře pro vás!
- Serventi: Má paní!... Ach tak — zavolejte tedy ke mně mou paní...
- dopis: Milý otče, vím, že jsi mi odpustil už dávno... Jsem šťastna a můj muž mě miluje nade vše...
- prodavač: Uctívá poklona... co si račte přát?
- Serventi: Chtěli bychom koupit křídlo...
- prodavač: Jaký typ asi?... Snad něco takového?
- Serventi: Podívám se na něj...
- prodavač: Prosím, račte...
- Serventi: Jaký model máte tamto?
- prodavač: Ach, to je znamenitý nástroj — má anglickou mechaniku...
- Olaf: Zní překrásně... má báječnou rezonanci...
- Serventi: Ito, co ty mu říkáš? — Jak se ti líbí? Chtěla bys ho?
- Olaf: Prosím, jen poslouvejte!... No prosím...
- Serventi: Můžete jej ihned dodat?
- prodavač: Bohužel ne — až za čtrnáct dní...
- Serventi: Za čtrnáct dní? Tak dlouho nemohu čekat! Nemohu dostat tento?
- prodavač: Je to nejlepší typ z našeho skladu!
- Olaf: Mám z něho radost!
- Serventi: Přišli jsme pozdě... Mé paní by se byl jistě také líbil.
- Olaf: Ale prosím — já rád ustoupím!
- Serventi: Ach, slyšela jsi? — Jste velice laskav... Líbil se mi na první pohled...
Dovolte mi zahrát!
- Olaf: Prosím!
- prodavač: Račte si ho vyzkoušet!
- Olaf: To je skvělé, co?
- Serventi: Za tuto laskavost nás však poctíte návštěvou! Přijďte ke mně zítra odpoledne, budu vás očekávat!
- Serventi: Bravo, škoda, že vás neslyšela moje žena! Nechápu vůbec, kde je tak dlouho?... věděla přece, že nás navštívíte! — — No — musíte k nám jednou přijít večer — moje žena bude mít jistě velkou radost!
- Olaf: Myslíte?
- Olaf: Děkuji vám!
- Serventi: Musíte přijít, až bude doma má paní!
- Olaf: Dobrá! Na shledanou!
- dopis: Prosím Vás, nenavštěvujte nás již. Nesmíme se už vidět...
- Olaf: Ito — vy!... Pojdte — — — odpusťte, vím, že máte právo mě vinit — Neodcházejte však — musím s vámi mluvit — — Psal jsem vám, byl bych však přišel zpět — můžete mi odpustit? Ito, proč nemluvíte? Jen jedno slovo! Miluji vás — miluji vás stále — — zůstaňte!

Díl VI.

- Suza: Co blázníš?
Hilbert: Měl tvou fotografii – vždyť jsem to sám viděl!
Suza: Mou fotografii? – Kdo? – Který? – – Neznám nikoho!
Hilbert: Nic se nevymlouvej! Viděl jsem to na vlastní oči!
Suza: Jsi blázen! Není to možné – neznám jej!
Ita: Prosit – prosit – mám nápad! Pojedeme na výlet – vyjedeme si zítra autem do hor! Pan doktor jistě neodmítne naše pozvání!... Už se těším – – pojedeme? Pojedete?... To bude krásné! Na horách je tolik sněhu!... Budeme jako malé děti!
Serventi: Dobrá – pojedeme!
Ita: To jsem ráda!
Olaf: Těším se, milostivá paní – opravdu rád – –
Hilbert: To je pěkný elegán!
Suza: Teď toho mám dost, rozumíš?
Hilbert: Počkej, počkej...
Serventi: Ovšem že –
Olaf: Hodně to pálí?
Ita: Kdepak!... Těším se už velmi na zítřek!
Serventi: Já také ! – Je to sympatický člověk – vidí, že se ti také trochu líbí, miláčku!... Mohu dále?
Ita: To jsi ty? – Jsem unavena!
Serventi: Mám ti přinést prášek? – Chceš? – Hned bude dobře?... Tak – to ti pomůže!
Ita: Děkuji!
Serventi: Vždyť já nechci nic jiného, než abys byla šťastna – moje malá – mám tě tak rád!
Ita: Jsem tak unavena – – dobrou noc!
Serventi: Dobrou noc – a vyspi se hezky!
píseň: Chvilí, dnes ještě ty můj milý zas opakuj mi lásky sladká slova – milý, ty chvíle, jež nám zbyly, mě stokrát ještě líbej, miluj znova. Víím, že mě budeš mít věčně rád, víím, že zapomeneš vzpomínat – milý, dnes poslední tu chvíli ať sníme štěstí krásné nežli zhasne.
Serventi: Šach –
Olaf: Matt – no dobrá – co se dá dělat?
Serventi: Dobře jste se bránil – – cigaretu?
Olaf: Ne – děkuji!
Serventi: Vidí, Ito, – to byla vzrušující partie, bavila ses?... Zítra odcestujeme do Paříže! – – Je to pro nás skoro svatební cesta – Paříž – Nizza – Cannes – snad také i Korsika... vidí, miláčku?... Vypijete s námi ještě čaj?
Olaf: Ne – děkuji vám – – musím odejít – –
Serventi: Prosím – račte –
Olaf: Tak na shledanou – příjemné zotavení vám přeji – –
Serventi: Na shledanou!
Olaf: Šťastnou cestu!

Ita: Děkuji!... Co ti to napadlo? Taková komedie!
Serventi: Nevěděl jsem — přece sis přála do Paříže!
Ita: Nechci! — Ani mi to nenapadne!
Serventi: Tak najednou? — Co se stalo? Co je s tebou?
Ita: Nenávidím tě!

Díl VII.

Suza: Haló...
Olaf: Haló...
Suza: Haló — Jiří — pošli si pro klíč — budeš ho potřebovat pro jinou —
Olaf: Dej mi pokoj!
dopis: Opouštím tě, protože Ti již nemohu lhát... Musím se vrátit k němu.
Ita.
Ita: Dejte to mému muži — ne — až v pět hodin!
děvče: Mám něco vyřídit, milostivá?
Ita: Musela jsem přijít k tobě!
Olaf: Ito — ty?
Ita: Nemohla jsem už lhát —
Olaf: Miláčku — pojď —
Ita: Jiří — —
Olaf: Pojď dál — —
Ita: Myslila jsem, že už nikdy nepříjdu!
Olaf: Teď jsi doma... ale odlož — —
Ita: Je tu snad doma ještě nějaká jiná?
Olaf: Přísahám ti — —
Ita: Nepřísahej! — Miluješ jenom mne?
Olaf: Jenom tebe!
Ita: Opravdu?
Olaf: Jenom tebe!
Ita: Ještě jednou — —
Olaf: Jenom tebe!
Ita: To je můj muž — určitě!
Olaf: Honem jdi vedle — za tu skříň!
Ita: Honem, mé věci — plášť — kočku — kufřík —
Olaf: Počkej — vedle je ticho, na druhém schodišti — jdi tam — —
Hilbert: Máte radost z mé návštěvy, co?
Olaf: Prosím, prosím, posaďte se — mohu vám nabídnout sklenku likéru?...
Sherry, brandy... připijeme si?
Hilbert: Nevyrušil jsem vás snad?... Tedy připijeme na věrnost všech žen!
Olaf: Tedy na věrnost!... Ne — nechodte tam! Vaše žena tam není! Přísahám vám —
— přísahám vám — stůjte! ... vaše žena to není — vaše žena to není...
Hilbert: Nelžete — je tohle váš klíč?
Olaf: Neznám!
Hilbert: Ale mou ženu znáte!

Olaf: Vaši ženu?... Nepamatuji se...
Hilbert: Nelžete už aspoň dnes!
Olaf: Ano, vaše žena u mne byla — byla u mne často — ale teď je s tím konec!
Miluji jinou — — nikdy jsem nevěděl, že bych ještě dovedl tak upřímně
milovat... Ožením se s ní — — odjedeme spolu daleko. Skončím už ten starý
život — stanu se docela jiným člověkem — — a vaši ženu již nikdy
nespatřím!
Hilbert: Nevěřím vám — je to marné — musím s vámi zúčtovat!
Ita: Pojedeme?
Serventi: Chceš-li, Ito...
Ita: Musím ti říci — — drahý — —
Serventi: Ne — nemusíš... Pojedeme...

KONEC.

Edice a materiály

EROTIKON V DOBOVÉM TISKU

1.

Erotikon.

Ve středu o půl 11. hod. večerní zahájeno bylo v biu „Passage“ slavnostní soukromé umělecké předvádění nového českého filmu mezinárodního charakteru „Erotikon“ (výrobek Gem-filmu), který byl, díky dobře vedené předběžné propagandě, očekáván s nemalým zájmem. Děj „Erotikonu“, jehož autorem je Gustav Machatý, dovede udržeti v napětí až do konce a jeho výhodou m. j. je i to, že možné kombinace diváků postaví téměř před samým závěrem na hlavu. Má pařížskou příchut' jednak v počátečních scénách (svedení železničářovy dcery) a tam, kde pracuje s manželským trojúhelníkem. Také v roli režiséra ukázal G. Machatý, že má zahraniční školu, což ostatně bylo zjevným již při jeho „Kreuzerově sonatě“. „Erotikon“ je důkazem jeho veliké píle, svědomitosti a houževnatosti. Víme, že po každém natáčení dal si metry ihned předvésti, aby mohl ihned korigovati a pilovati. Sám tvrdí, že viděl „Erotikon“ pětsetkrát. Celá řada jeho detailních scén překvapuje. O nápady není u něho nouze a díky účinkujícím realizovány jsou tak, že by bylo těžko jim co vytknouti. Výchova fotografie je výborná a má valný díl na úspěchu filmu, právě tak jako architektonické řešení (Borsody, Hackenschmied-Machon).

Výběru herců věnoval Machatý velkou péči. Nebál se obětí a dával se do práce s vědomím, že, má-li předstoupiti s filmem, který by u nás znamenal jisté novum, nesmí bráti ohledy ani na tu ani na onu stranu.

Hlavní roli železničářovy dcery svěřil Jihoslovance. Ita Rina „chytila“ od prvního svého vystoupení. Je to nesporně krásné děvče, tváří i postavou; měli jsme možnost pozorovati ji v některých detailních scénách. Hra jejích očí stojí sama o sobě za zmínku. A v některých scénách obzvláště projevila svůj veliký, slibný talent; máme na mysli scénu, kdy podléhá svému erotickému rozechvění, hru jejího těla a rukou při porodu, její mimiku při hře v šachy a pod.

V Olafu Fjordevi měla Ita Rina dobrého partnera. Úloha elegantního velkoměstského pána výborně mu seděla a jeho až někdy přesládlý výraz se k ní výborně hodil. Kdo překvapil, byl rozhodně T. Pištěk, který svou roli paroháče a v závěru mstitele sehrál dokonale. Také masku volil velmi dobře. Rovněž ostatní úlohy byly rozdány do pravých rukou, v první řadě nutno jmenovati Luigi Serventiho, Bronislavu Livii, L. Strunu, I. Šleicherta, V. Slavinského, Bálek–Brodskou a Charlottu Suzza.

G. Machatý zasloužil si úspěch, který mu „Erotikon“ ve středu přinesl a v blízké budoucnosti „vynese“. Kdybychom nevěděli, že je to jeho výrobek, hádali bychom na výrobu berlínskou i jinou. „Erotikon“ je bez nadsázky nejlepším českým filmem do dneška vyrobeným a bude událostí nové filmové sezony neje u nás, nýbrž i všude za hranicemi, kam již byl ještě před jeho dotočením dávno prodán.

Šm. [Jaromír Václav Šmejkal]

České Slovo 1. 3. 1929.

2.

• **Dva české filmy.**

Nový původní film „Erotikon“ názorně ukazuje, že český film dostal se už z dětských střevíčků a vyrůstá k dokonalosti, jejíž výše měřena našimi poměry, je překvapující. Umělecky je možno prohlásit „Erotikon“ za hotové dílo. Myslím, že tu kromě „Poslední radosti“ nebylo ničeho lepšího. „Erotikon“ má svou citovou stránku, ale je vzdálen obvyklé naší sentimentality; má nádhernou fotografii, která potěší každého a uspokojí estetické požadavky; herecky je dobrý, režie má švih; film působí výrazově víc mimicky než slovy, a tato úspornost v slově je veliké plus, u nás v takové míře ještě nezaznamenané. Režisér naučil se vyhledávat velmi působivé prostředky, fotografickou pohybovou zkratku, vystihující velmi dobře dojem.

Ovšem možno tu mluvit také o slabínách, ty však jsou spíše rázu mravního; film je založen na slabostech lidského srdce, vášních, které jim zmítají, ale neřeší vůbec problém viny za hřích, který líčí jako dovolenou a krásnou věc. Zesměšňuje manžela nevěrné ženy. Návrat jiné ženy k manželovi není dost dobře zdůvodněn a i jinak dochází k několika nelogickým omylům.

Ve filmu hraje hladký Olaf Fjord. Avšak hlavní zájem vzbuzuje kolem své postavy Ita Rina, mladá, dosud téměř neznámá herečka vzácných kvalit, výrazného gesta i tváře. Myslím, že z ní vyroste velká tragédka. Z jejího výkonu mluví duše, její vášeň je protřpěna do posledního záchvěvu. Vedle ní uplatnil se zejména J. Šleichert v roli starého železničáře a Theodor Pištěk jako žárlivý manžel.

Premiéra byla o půl. 11. hodině večerní a měla slavnostní ráz. Film měl bouřlivý úspěch a účinkující byli živě aklamováni.

Film režíroval Gustav Machatý, fotografoval Václav Vích. Výrobce: Gem-film Praha.

V. K.

Lidové listy 1. 3. 1929.

3.

Erotikon.

Středeční noční premiéra nového filmu českého „Erotikon“ byla očekávána s velkou zvědavostí, ježto jí předcházely zprávy o censurním zásahu. Nezklamala ani diváků sensacektivých, ani obecenstva vážného. Obsahem je historie dívky svedené Don Juanem. Z děje celkem prostého a všedního dovedl však autor a režisér vytěžit tolik a dovedl ji podati tak poutavě, že divák je zaujat do poslední scény prudkým tepem života, kterým film překypuje. Režie prozrazuje svěžest tvoření a uměleckou citlivost, tím víc pak dlužno litovati nevkus, kterého se režisér dopustil tím, že předvedl podrobnosti nejintimnějších okamžiků lidských. Natočil křečovitě svíjení těl v milostné extasi a zachytil na film konpulse těla rodící ženy. Snad chtěl režisér oběma scénami zdůraznit, že pro ženu znamená láska utrpení. Myslil-li tak hluboce, dobrá, mohl se však obmezit na nějaký metr, který by stačil naznačit, co chtěl říci. Ale to, co jsme viděli, patří rozhodně spíš do archivu psychologického institutu a na medicínskou

fakultu, nežli do biografu. I bez těchto sensací by měl film úspěch, neboť, jak už praveno, je jinak dobře dělán. Tu a tam malá nelogičnost děje už se odpustí, zahřeší si tak většina režisérů.

Fotografie p. V. Vícha je velmi pěkná. Obsazení je neobyčejně šťastné. Rozkošná Ita Rina se svou jihoslovanskou krásou, dívčí něhou a velkým talentem hereckým bude brzy náležet k nejlepším filmovým hvězdám. Olaf Fjord a Luigi Serventi byli jí rovnorodými partnery. Charlotte Suza skvěle podala svou záletnou manželku a p. Th. Pištěk promyšlenou rolí opět dokázal, že právem je považován za pilíř českého filmu. Také episodní úlohy byly v dobrých rukou (pp. Šleichert, Slavinský, Struna, dámy Bronislava Livia, Bálek-Brodská).

„Erotikon“ je film, s nímž – až se provede nějaký ten střih – můžeme jít na světový trh. A to je jeho největší chvála.

F. H. Svobodová

Národní listy 1. 3. 1929.

4.

Český film světové úrovně.

Ačkoli jsme nikdy nezavírali oči před vadami českého filmu, zaviněnými pravděpodobně spíše okolnostmi vnějšími než neschopností, nesdíleli jsme názoru, že by náš film byl šmahem nezdařilý, jak se tu a tam tvrdívá. Měli jsme v české výrobě již řadu filmů, které vynikají značně nad mnohé výrobky, jež jsou k nám z ciziny dováženy a udržují se na programech našich kin. Film, který byl předváděn ve středu 27. t.m. v noci Gem-filmem v bio Passage pro zvané publikum, nazvaný „Erotikon“, poráží předsudek proti českému filmu úplně.

Autorem a režisérem filmu je Gustav Machatý, jehož režie již v „Kreuzerově sonátě“ měla značný úspěch. Děj, zvláště v první polovině spádný a hutný, byť snad poněkud kusý, vystihuje rozkoše a bolesti pohlavní lásky způsobem, jenž dokazuje pronikavou znalost uměleckých možností filmu. Režijně je film vkusný a taktní i ve scénách velmi ožehavých, které by velmi lehce režii méně iniciativní mohly svěsti k nesnesitelné banalitě. Jsou to nejen noční scény ve strážním domku, ale také scény nemocniční a rozchodové mileneckých dvojic. Jediné, co by potřebovalo zkratky, je scéna šachová. Její pohyb je nesen pouze hrou tváří obou bývalých milenců, nejen že je celkem nezajímavá, ale i psychologicky je ne dosti logická, banalisuje obě hlavní postavy.

Fotografie Václava Vícha jest vždycky dobrá, v tomto filmu však skvělá. Není jemnosti, jíž by nevystihla. Pohyb a světelný lesk tekutiny v láhvi, stékání kapek po skle, dešťové efekty, pohyb železničních strojů, zvířata charakteristicky zachycená, měkká a čistá hra tváří v interiéru, krátce fotografie bezvadná. Konečně herecky bylo mezinárodně obsazeným „Erotikonem“ dosaženo nejen celkové dobré úrovně, ale jednotlivých výkonů dokonce vynikajících. Především mladá Srbka Ita Rina, představitelka hlavní role Andrey má umělecké i fysické podmínky, které ji uschopňují k nevšedně sličné a jemně nuancované filmové výraznosti.

V úloze záletné blondýnky vynikla temperamentní a rutinovanou hrou Ch. Suza. Zajímavou hrou tváří vynikají zejména taneční scény v baru. Olaf Fjord ovládá na tolik

zrádné kouzlo elegantních filmových svůdců, aby jeho vítězství v erotických dobrodružstvích, která konečně zaplatí životem, působila pravděpodobně. Z našich herců vynikl svérázným, lidsky opravdovým výkonem Th. Pištěk v zdánlivě netragickém manželu záletné ženy. Hudba k tomuto filmu od Erno Košťála je nevtrlivým doprovodem, jenž stále nechává filmu prim. Stavby provedli Borsody a Hackenschied-Machon.

Zaznamenáváme tedy celkem radostně, že „Erotikon“ snese dobře uměleckou i technickou úroveň konkurenci filmů, obsahujících osudový výsek života několika lidí, a že se s ním jeho autoři klidně mohou odvážit do ciziny.

lf.

Národní Osvobození 1. 3. 1929.

5.

Erotikon.

(Předvedeno pro zvané hosty 27. m. m. v bio Passage). Nový český film, který láme běžnou šablonu filmového dramatu a snaží se jíti vlastní cestou. Nezáleží mu tak na kombinaci děje (je také zcela všední), jako na jeho logice a zachycení duševních pochodů v nitru hárajících osob, pomocí náznaků, obrazových kombinací a výrazu tváře. První polovice je po této stránce znamenitá. Obrazy vyvíjejí se jeden z druhého skoro bez titulků (není jich ani zapotřebí), jsou tu odvážné, ale vtipně vyřešené situace, jsou tu detaily technicky skvěle provedené a přímo překvapující. V druhé polovici je linie filmu již poněkud roztržena. Autor a režisér Gustav Machatý uplatnil tu velké svoje nadání a vytvořil první moderní český film, zdvihající se vysoko nad běžnou úroveň. Ita Rina byla nejen krásná, ale i výrazná. Též Olaf Fjord sloužil dobře intencím autora. Z ostatních Th. Pištěk vystoupil přímo ze sebe. Do celku padli i Šleichert, Charlotte Suza. Serventi a j. Fotografie Víchova je skvělá.

Č. [Artuš Černík]

Národní politika 1. 3. 1929.

6.

V české produkci existuje pouze málo filmů, na něž mohou být vztažena měřítká, platná pro západoevropská díla. „Erotikon“, který vznikl v rámci produkce 1929–1930 „Slaviafilm“ a byl předveden v noční projekci Bio „Passage“, k takovýmto filmům z textového, zobrazovacího i *fotografického* hlediska patří.

Nekomplikovaný děj se odvíjí jednoduše, tak jak to film požaduje. Velké problémy nejsou úkolem. Jeho osobitost je v tom, že do velkého napětí přináší pohyb. Machatého režie si je toho vědoma. Podrobnosti a užití působivých nuancí tím však nepřichází zkrátka. Nepředvádí se zde fotografované divadlo, nýbrž na místo toho se tu promýšlí, vyjma pouze několika málo scén, kterým se dostalo možná až příliš mnoho místa a prostřednictvím příliš malého smyslu pro zastavení působí trochu únavně, specifické

požadavky pohyblivých obrazů. Vzniklo tak dílo, které může velmi dobře snést konkurenci s dobrými zahraničními filmy točenými pro veřejnost. Je to zřejmé především při srovnání s jejich nedostatky, které jsou především v libretu. Nečinnost hrajících osob, které nemají zdánlivě nic jiného na práci, než se zabývat svými dějinami lásky, nádherně bydlet, vlastnit auta a nic nedělat. Proč?

I umělecké výkony v Erotikonu překračují obvyklou úroveň. Ita Rina, graciózní a hezká, působí efektně bez vtíravosti, umí naznačit, a ve svém výrazu nechává vystupovat silné dramatické akcenty. Jako znamenitý interpret se představil J. Šleichert, který s nejjednoduššími prostředky dosáhl plnosti tvárnosti lidského těla. Velice příjemný je ve své mimické mlčenlivosti gest Luigi Serventi. Ostatní stojí poněkud v pozadí. Olaf Fjord není vždy prost své vyumělkovanosti. Také Charlotte Suza, jejíž krása je nepochybná, může pouze zřídka prostřednictvím svých zběžných rysů sama působit. Theodor Pištěk měl svůj vrchol teprve ve finále. Ostatní (Bronislava Livia, Vl. Slavinský, J. Hron, L. H. Struna, Bálek-Brodská, V. Rosner): představují dobrý průměr, všichni však v rámci toho, co se na plátně událo, výborně vedeni dovednou rukou režiséra.

Znamenitá *fotografie* (W. Wich), vkusné stavby scén (Borsody a Hackenschmied-Machon), stejně jako vynikající Kopie ("A.B.-Filmové továrny) doplňují příznivý dojem. Pokrok, který v pustině provinciálních výtvorů potěší.

Sch-z.

Prager Abendblatt 1. 3. 1929.

7.

Erotikon.

Noční představení. Kino paré (kde bylo možné v lóžích vidět pány ve smokingu a svátečně vyzdobené dámy). V Berlíně na denním pořádku, v Praze výjimkou. V prostoru se rozprostírala dusná atmosféra, která odpovídala pozdním hodinám. Lidé seděli v očekávání senzací, kterou nelze zažít každý den. „Erotikon“ – tak říkajíc odvážný čin, výpad do dosud měšťácky laděné filmové romantiky.

S velkým štěstím a jenom velice málo přistřižen prošel film censurou. Tedy dvojí premiéra. Předně. Censura přimhouřila oči na největší míru. To byl úspěch. Více než dvojsmyslný případ mladé dívky se mohl stát podnětem k zakročení. Bylo by dost pochopitelné, kdyby vyšší umělecké hodnoty byly obětovány omezenému a zatvrzelému uvažování.

Film je jednoduchý. I když odhaluje nahou smyslnost, není primitivní. Vyhýbá se komplikovanému, nepravděpodobně diskrétnímu způsobu umění svádět, nejdůležitější zatajuje a raději naprosto jasně a zřetelně ukazuje skutečné divanové scény. Tak krásně se oddat muži nemůže být pohoršující.

Ita Rina je událost. Je okouzlující ve své dívčí věrnosti a nezakrytě pobuřující, když se spojuje s ďáblem, když se převaluje ve snové vizi v posteli, když popadá svého milence za vlasy, když tančí, když se v okouzlení vznáší do dáli, přemožena svými pocity. Člověk konečně znovu chápe, že láska, jako sujet světa, může vést až k pomatení. Přinejmenším ve filmu.

Jejím partnerem je Olaf Fjord, inkarnace muže, magicky a lidsky odstíněný, muž, kterému ženy – nejvyšší ceny! – všechno odpustí.

O. R.

Prager Tagblatt 1. 3. 1929.

8.

Z pražské filmové bursy.

Nový český film „Erotikon“ je odborníky domácího filmu pokládán za pozoruhodnou etapu na cestě za novým, moderně pojatým, českým filmem. Nesporné fotografické a režijní i herecké hodnoty filmu činí jej dokonalým a doslovně mondénním. Film, jehož autorem a režisérem je G. Machatý, který vytvořil již dříve film „Kreutzerova sonata“, je po stránce fotografické výsledkem vytrvalé a solidní práce V. Vícha. Děj filmu nevybavil se však ze zakletého kruhu, v němž se pohybuje dekadentní a individualismem přetížená fabule západoevropských romanopisců, kteří povýšili věc erotiky, nevěry a problému vedlejších lásek neúměrně vysoko jejich ceně. Čím více se divákovy oko proplétá pásem kompozičně bezvadných výjevů tohoto filmu, tím častěji nutno konstatovati, že režiséru i hercům se zdařil film, hodnotnější než celý příběh i nepřesvědčivý i příliš podobný banálními episodám. Film se rozvíjí od večera, kdy vstupuje krásný a demonický cizinec do domku strážníka železniční trati, aby požádal o přístřeší. Následuje noc, v níž za nepřítomnosti otce podlehne jeho dcera chvilkové vášni cizincově. Čas plyne, cizince vidíme ve velikém městě provozovati dále erotické hříčky s vdanými ženami. Dávno zapomenuté dceři v domku na trati, již z oné noci zbyl toliko flakon voňavky „erotikon“ a nyní v hrozných bolestech se rodící mrtvé dítě, posílá peněžitou částku. Několik náhod této zprvu slabé a konečně nešťastné mladé ženy přináší obrat do jejího života. Zachraňuje svého záchrance, jenž neváhal přijmouti těžkou ránu násilníkovy nože, aby ji osvobodil, transfusí krve a stává se jeho ženou. Krásná, mírně šťastná, bohatá a bezstarostná měšťka proměňuje se však v opětne blízkosti svého prvního tajemného milence v ženu, jež znova inklinuje k tomuto gentlemanu, jenž ji obklopí zvláštním fluidem svého výlučně erotického magnetismu. Opouští svého muže, ale vrací se v posledním okamžiku v těžké době, kdy současně umírá milenec zastřelen jiným klamaným mužem. Odjíždí se svým mužem na cesty, do Paříže, ani jako hrdinka, ani jako zbabělec, ani věrná, ani nevěrná, poněkud příliš vně kultivovaná, naší době příliš běžná žena, jejímž nerozhodným dramatem a deníkem je tento film. Režisér učinil velmi správně, vybudovav celý film na řadě náznaků, neunavujících délkou, ale velmi typicky volených. Pracuje symbolem a zkratkou, anekdotou a místy toliko lehkým dotekem, postihujícím situace markantně. Zřejmě pevné ruce režiséra, jehož erudice podala často podivuhodnou syntézu poznatků bystrého a eklekticky vybíravého ducha, podařilo se vymeziti hercům úlohy velmi přesně a ostře, hra fotogenicky zajímavé Ity Riny, představitelky hlavní úlohy ženské, Olafa Fjorda, věčného a nenasytého milence z románů Decobrových, stejně jako Th. Pištěka, Bronislavy Livie, Šleicherta a L. Serventiho dosáhla namnoze mimořádných kvalit.

-če- [Artuš Černík]

Lidové noviny 2. 3. 1929.

9.

Erotikon.

Gustav Machatý, autor scénáře a režisér „Erotikonu“, produkuje svým novým filmem dílo překvapivě umělecké hodnoty, které Machatého schopností opticky zachycovat vystavuje skvělé vysvědčení. „Erotikon“ líčí uvolněný život majetného muže (Olaf Fjord), který se bez cíle potácí od jedné ženy k druhé. Snadno nechá bez povšimnutí, když jednou pošle čistou květinu (Ita Rina), která ze svého zklamání téměř zahyne. Ale když se mu bývalá milenka, již žena někoho jiného (Luigi Serventi), postaví na odpor, jeho milostná vášeň vzplane znovu. Žena mu téměř podlehne podruhé, ale právě v okamžiku, když u něj konečně zůstává, náhodou se stane svědkem rozhovoru mezi mužem, kterého miluje a manželem (Theodor Pištěk) ženy (Charlotte Suze), která byla jeho milenkou. Utíká zpět ke svému muži, zatímco lehkomyšlný svůdce žen je usmrčen kulí podvedeného manžela...

Scénář, který byl vysoce umělecky vypracován s jemným postřehem až do maličkostí, byl s tímž smyslem pro umění převeden do filmu. Jistota režiséra je patrná již v obsazení. Pro každou, i pro tu nejmenší roli, byl získán interpret, který je pro svěřenou úlohu jakoby stvořen, který je sto využít Machatého schopností v co největší míře a učinit tak jeho intencím zadost. A přesně stejným způsobem uchopil Machatý každou scénu. Jednotlivé scény jsou mohutně pojaté, propracované a dokonale dohrané až do nejmenšího pohybu. Nesou v sobě plnost dějů, které se zjevují v uzavřené řadě poutavě působících obrazů jako jednotné umělecké dílo.

Kapitolou sama pro sebe je *fotografie* M. Vícha, největší přínos k režiséřskému záměru. Machatý z kameramana vyždímal pravdivého básníka obrazu, který i maličkost stvoří plnou lásky, objasňuje, fotografuje, hledá nové přístupy a s vnitřní nutností zprostředkovává mluvící obrazy. Borsodyho, Hackenschmiedovy a Machoňovy stavby scén se hodí ke kultivovanému rámci filmu. Hudební ilustrace Erno Košťála plně odpovídají strhující změně nálad díla. Celkový dojem: umělecky vysoce hodnotný obchodní šláger evropské úrovně, nejlepší ze všech doposavad v Praze vyrobených filmů. Absolutní intenacionata zaručuje tomuto obrazovému dílu tentýž úspěch i v cizině. Mladičkému tvůrci díla veselého srdce lze k jeho mistrovskému dílu blahopřát.

Prager Film-Kurier 2. 3. 1929.

10.

Erotikon.

Produktu, který byl pozvanému publiku předveden v rámci nočního představení, odhlédneme-li nejprve od jeho látky, přináší význam prostřednictvím uvedení dvou uměleckých osobností vyjimečného formátu. Režisér Gustav Machatý, který napsal také scénář, má zásluhu už v tom, že Itu Rinu pověřil hlavní ženskou rolí a W. Vícha *fotografií*. Kameraman přináší jasné a působivé obrazy, které mají na plátně pouze málokdy sobě rovné.

Námět připomíná motiv puškinovského „poštmistra“, který byl v titulní pasáži s Moskwinem rovněž nafilmován. Ve druhé části se obrací do vyjetých cest mondeního dramatu nevěry. Bouřka zažene hezkého mladíka s mnoha penězi a malou rozvážností

do domu hlídače železniční trati. Jeho dceru, jako dík za poskytnuté prostředí, však svede. Dívka ho odjíždí hledat do velkého města. Zdá se, že zde beznadějně klesne, ale přeci nakonec nalezne štěstí v koutu, mimochodem ve velmi pohodlně vyplstrovaném a od drahých architektů zařízeném koutu. Bezohledný milenec, kterého obdařil Olaf Fjord troškou byronovské melancholie, se vrací zpět. Pokušení smyslů, po všem, co dívka prožila, se ukáže ještě pořád silnější, než na vděčnosti založený sňatek z rozumu, který probudil pouze umírněnou blaženost. Při řešení této vnitřní rozpolcenosti se však vyskytnou jisté trhliny. V tomto světě nic není naprosto hladké a bezvadné. Celkově však musí být tento film přeci jen označen jako film, který daleko předčil očekávání.

Rina je báječná. Její tragická krása připomíná barokní zádumčivost a klasickou sílu osudu. Svůdnická scéna a narození mrtvého dítěte jsou výkřiky, zoufalé v sebezapření, ekstatické i při pádu. Výkon Olafa Fjorda je vedle ní slabý. Charlotte Suza, bloňdaté zvířátko, se pohybuje někde na okraji a Theodor Pištěk, který tak zřídka představuje dobro, se mi tentokrát ponejprv líbil, však ustoupil do pozadí. K vidění byla pouze Rina. V rolích, které právě tak vyhovují její osobitosti, bych ji chtěl vidět ještě často. Vedle ní vzbudil nejsilnější dojem v několika málo metrech brutální scény Willy Rösner z pražského německého divadla. Dále spolupůsobili: Slavinsky, Šleichert, Bálek-Brodská, Hron, Struha.

aka

Bohemia, 3. 3. 1929.

11.

Dosud nejlepší český film.

Film režiséra G. Machatého s poněkud záhadným názvem „Erotikon“ dlužno zařaditi mezi nejlepší české filmy dosud vyrobené, který plně dosahuje světové třídy. Není to děj, který je celkem prostý a průzračný – svedení nevinné dívky – a který sám o sobě by nezvítězil, ale herecké i technické provedení jakož i režie, jež dopomůže mu k úspěchu. Jak již řečeno, záhadný název „Erotikon“ je příliš průhledně vymyšlen pro jistou sensačnost slova. Tím raději konstatujeme, že tohoto názvu není zneužito, až na některé momenty, jež by měly odpadnouti. Celek však je na umělecké výši a prozrazuje filmový talent, u nás dosud ojedinělý. Překvapovaly i výkony herecké, na př. výkon umělkyně Ity Riny je prvořadý a této herečce jistě kyne velká budoucnost ve filmovém umění, ovšem zejména Charlotta Suza, Th. Pištěk, tento poctivý umělec, Olaf Fjord, Luigi Serocati, Bronislava Livia, pí Bálek-Brodská atd., zhostili se znamenitě svých úloh, jež fotografoval dokonale V. Vich.

A. Z.

Československá republika 6. 3. 1929.

12.

Erotikon.

Prod. Gem-film. Monop. Slaviafilm.

Ve středu dne 27. února byl předveden pozvaným hostům v „Bio Passage“ nový český film „Erotikon“, znamenající velkou uměleckou událost v naší filmové tvorbě. Již

aranžmá této soukromé premiéry, stanovené na 10. hodinu večerní, dalo tušiti, že bude předveden film vymykající se rámci naší produkce, kteréžto očekávání také nikoho nezklamalo.

Po mnoha filmech, zatížených lokálností sujetů nebo průhlednou obchodní tendencí, spatřili jsme konečně film, jehož kvalita zvedá se vysoko nad běžnou úroveň domácí produkce, film mezinárodního formátu, odpovídající úrovni dobrých německých, francouzských nebo anglických filmů. „Erotikon“ znamená pro naši produkci asi tolik, co pro ruskou produkci „Křižník Potěmkin“. Mladý a neznámý ruský režisér S. M. Eisenstein přišel s „Potěmkinem“ a jeho podivuhodnou montáží — a zvítězil na celé čáře. „Potěmkin“ stal se symbolem nové ruské produkce (sovětské) a celý svět začal ji zase bráti vážně.

Tvůrce „Erotikonu“, režisér Gustav Machatý, jehož „Kreutzerova Sonata“ ukazovala i přes své nedostatky již na rozhodný talent režiséřský, přišel s promyšleným a rafinovaně postaveným „Erotikonem“, aby překonal vše, co u nás bylo dosud vytvořeno, a aby tímto „českým Potěmkinem“ potřel předsudky proti českému filmu, rehabilitoval jej a razil mu širší cestu za hranice.

V „Erotikonu“ jeví se všestranný, zvláště pak technický pokrok českého filmu. Tak daleko a tak důsledně jako Machatý, nešel dosud žádný náš režisér v zobrazení života, jeho obrátů, utrpení a vášní! Zde proudí život ve všech svých složkách, víří, letí. A nade vším dominuje *e r o s*. Machatý rozvinuje jej všude a poukazuje naň! Na jeho film hodil by se právě tak dobře titul Janningsova díla „Cestou všeho masa“ (U nás „Veliké pokání“). Machatý, který život zná a odhaluje jej s erotické stránky čistě wedekindovsky, dobře ví, že Dábel „Maso“ má své požadavky — svou vlastní vůli! A tyto poznatky dovedl přenést na plátno rafinovaně jemnou formou, jak některé scény, jako na př. vzplanutí vášně, podlehnutí, porod, dokazují. Při tom však zůstal zcela naturalistický, nezastaviv se ani před bolestmi porodními (křiče v obličeji, ruka nad pelestí). Také jiné scény, jako déšť, pohyb lokomotivy, kapka na okně a pod., svědčí o jeho bystrém postřehu života a talentu pro filmovou montáž.

„Erotikon“ je pro českou produkci dokonal. vzorem, jak ze zcela běžného a prostého sujetu lze vytvořit film velikého formátu a bohaté vnitřní náplně. Není to kalendářová historie, nýbrž sytý pohled do života několika málo lidí. K vylíčení sujetu stačí snad pět řádků, ale ve svém zpracování tvoří krásné dílo. Možno-li děj Murnauova filmu „Východ slunce“ nastínit slovy svůdnice „Zab svou ženu a pojď s sebou do města“, není děj „Erotikonu“ složitější. Svedené děvče se provdá do města, setká se s bývalým milencem, znovu podléhá kouzlu první lásky, aby se posléze ještě včas vrátila k svému muži.

To je vše, ale — je to u d ě l á n o! Idea, zápletky, forma, postavy, stačí na největší velkořím, ale musí být zpracovány režiséřem, který dovede z mála něco vytvořit. Sternbergovo „Podsvětí“ je velkořím a podívejme se, co jej velkořím tvoří: Drobné nápady, obraty, úžasná hra tří herců a pak několik scén, které diváka doslovně přibíjí na sedadlo. Tak je vybudován i „Erotikon“, který diváky okouzlí, rozruší a řeknu to docela upřímně, o m á m í, neboť teprve před samotným koncem začne se divák vážně zajímat o jednoduchý a zcela běžný děj tohoto „Erotikonu“, který utíkal nepozorovaně s sebou, jako domy mizí kol nás, spěcháme-li oživenou ulicí...

„Erotikon“ uchvátil též vylíčením zúčastných postav. Machatého ilustrační umění je skutečně pozoruhodným zjevem, právě tak jako jeho odvaha, s níž se dotýká erotismu.

Machatý stojí se svým „Erotikonem“ až na samé hranici, za níž číhá pan censor s připravenými nůžkami. A mohl při své důslednosti vytvořit svůj „Erotikon“ jinak? Vždyť skutečnost jest ještě pravdivější! Vše, co život vlahého, citového i syrového přináší, je zde v neuvěřitelně jednoduchém ději podáno.

Po technické stránce a montáži filmu je „Erotikon“ na výši doby. Režisér a cameraman jsou zde nejlepšími kamarády, nejužšími spolupracovníky. Je vidět, že i cameraman V. V i c h usiloval o to, přinést do českého filmu něco velkolepého, nového. Podařilo se mu to. Vyřešení zachycení porodu, dále symbolická kapka na okně, slučují se s jinou atd., pramének, detaily pracující ojnice lokomotivy, kapka, tvořící dolíček – do svědomí a j., musí překvapit i největšího specialistu naprostou originalitou provedení. Fotografie „Erotikonu“ je skutečně exklusivní kvality. Celek dokazuje, že v otázce režie detailů panovala mezi režisérem a cameramanem naprostá shoda, že se přemýšlelo!

Metráž filmu – také slabá stránka českých obrazů – je u „Erotikonu“ dobrá. Nepatrný sestřih snesly by pouze některé podřadné scény v dámském salonu, na poště a pod., ale i v těchto přinesl Machatý detaily, svědčící o bystrém řešení každé situace. Detail s malým psíkem, reagujícím na debatu žen, je skvělý. Zatím co první část filmu oplývá přímo bohatstvím detailů, rýsují se v části druhé již obrysy konce, který překvapí násilnou smrtí milence a včasným návratem nespokojené ženy k muži. Happyending – ale ne všední. Dokonalá srozumitelnost scén a detailů vyloučila takřka použití titulků. Je to hotový převrat v českém filmu, který z veliké části ilustroval všední romány a byl „vycpáván“ nekonečným počtem titulků, provazejících mraky, bouře, hubičky, mlýnská kola a tak pod.

Herci stojí svými výkony na výši režie. Jugoslávská kráska I t a R i n a interpretuje svou obtížnou roli se vzácnou decentností. Její některé detaily dotýkají se přímo nervů, vzrušují i fascinují, ale prozrazují především duchovní kulturu. Výrazný fotogenický zjev, především pak krásné, hluboké oči, „osobitost“ a elegance, podpořily jen její nádherný výkon. O l a f F j o r d nikdy nebyl tak herecky dobrý a celistvý, jako v tomto „Erotikonu“, přes to, že je hercem mezinárodního jména. Jeho výkon je bezvadný jak v dlouhých hraných scénách, tak v detailech. Ita Rina nemohla si přát lepšího partnera. L u i g i S e r v e n t i sehrál svého manžela s patřičnou rezervovaností a také chladností, která se v prostředí, nabytém erotismem dokonale uplatnila. Roli druhého manžela (který ranou z revolveru rozřeší situaci a dá ději konečný obrat), hraje T h e o d o r P i š t ě k, který vytvořil zcela novou a snad neoriginálnější svou figuru. Dramatická scéna mezi ním a milencem jeho ženy obohatila by i nejlepší americký film. Pištěkovi se opět podařilo překvapit něčím novým. Roli železničáře a otce hlavní hrdinky hraje J. Š l e i c h e r t, který opět dovedl svěřenou mu postavu pěkně vybarvit a charakterisovat. Roli druhé milenky hraje C h a r l o t t e S u z a. Má charakteristický zjev a nespornou rutinu ve vytváření podobných postav. Menší role hrají L.H.Struna, Jiří Hron. Bronislava Livia, Vlad. Slavínský, Bálek-Brodská a j. Interiéry odpovídají režii a kvalitě filmu. Zahraniční manager bude se jistě domnívat, že máme v Praze zcela nový konkurenční atelier. Tato úctyhodná a zvláštní pozornost zasluhující práce je dílem pánů Borsodyho, Hackenschmida a Machoně. Dílo, vytvořené za necelých pět měsíců, natočeno bylo z největší části v ateliéru A.B. a proto provedení interérů má lví podíl na úspěchu celku. Jako poznámku k režii chci zde ještě dodat, že scéna se šachy a provedení operace jsou sice herecky výborně podány, ale přes to

slabinkou díla. Hra v šachy, byť se jednalo o symbolické tahy k situaci srdcí a pod., musí odpovídati skutečné hře, právě tak jako provedení transfuse krve skutečnosti. Zde měl si Machatý vzít za poradce šachistu a lékaře.

Úspěch soukromé premiéry „Erotikonu“ byl dokonalý a zasloužený. Hercům podány byly za dlouhotrvajícího potlesku květinové dary. Těšíme se, že „Erotikon“ nezůstane osamocen a že se brzy dočkáme dalších úspěchů českého filmu. Krásný vzor moderního uměleckého díla je zde. Naším pp. kinomajitelům doporučuji „Erotikon“ (určený pro sezonu 1929/30), co nejvřeleji. Na nich a jejich propagaci velmi záleží, aby se podobné dílo co nejvíce uplatnilo a aby český film vyvážl konečně z lokálních povídek a báchorek a representoval se jako moderní umělecká filmová produkce.

Q. E. Kujal.

Český filmový zpravodaj 9. 3. 1929.

13.

Erotikon.

Tento film by se mohl také nazvat „vítězství manžela“. V Machatého rukopisu paralelně probíhají osudy moderního, pravda poněkud bezduchého a odbožtělého Casanovy a mladé ženy z lidu, která byla prostřednictvím erotické zkušenosti vytržena z cesty života. Svůj klid znovu nachází teprve až po smrti svého svůdce. Svedení, mateřství a porod jsou fáze, které vyplňují první část. Poté setkání ženy vyvržené ze společnosti s jejím zachráncem, který si ji chce vzít za ženu kvůli jejímu bezmeznému sebeobětování. Nakonec opět setkání se svůdcem, jeho zavraždění paroháčem a vítězství manžela. Mezitím znásilnění, nevěra atd.

Machatého rukopis je i přes zřejmé, konec konců odstranitelné nedostatky, především nedostatečný sociální základ, silným dramatickým námětem. Machatý obstál skvěle jako autor scénáře, tak i jako režisér. Machatý pochopil stěžejní problém. Film – především vizuálně. Jako znalec života a se silnou erotickou vynalézavostí utřídil lidský materiál svého hereckého souboru a kameramana V. Vicha dovedl k úžasnému výkonu. Jeho kamera není ztrnulá, hýbe se, neukazuje ve svém zorném poli pouze těžkopádný komplex živých a mrtvých objektů, ale namísto toho zobrazuje pouze důležité a charakteristické. Také ve vedení scén si Machatý zaslouží pochvalu. Používá krátké epizody, známé od výborných Američanů, které jsou sestříhány, zachyceny a zahrány se suše humornou, anekdotickou jistotou, např. obraz u poštovní přepážky. Beze zmínky nemůže zůstat ani scéna operace a především scéna svůdnická. Něco podobného nebylo ještě nikdy v dějinách divadla a filmu s takovým realismem zobrazeno. Scéna hry v šachy by asi potřebovala bohatší pointu, aby mohla trvat ve své nynější délce.

Z Machatého souboru vystupuje Ita Rina, profihráč hlavního hrdiny – svůdce. Je velice krásná, má oči s téměř nepravděpodobnou silou světla, ne vždy uvolněných pohybů, ale její obličej je skvostné jeviště lidských pocitů, jehož hrou je člověk upoután a rád ji sleduje. Nepochybně má před sebou velkou budoucnost. Luigi Serventi působí jako manžel velice sympaticky, ačkoliv je svůdnickým typem mnohem víc, než Olaf Fjord, před jehož prázdnou krásou je člověk bezradný a poněkud v rozpacích. Pištěk odvedl jako podvedený manžel a vrah velice dobrý výkon. Charlotte Suze je salónní had s formátem.

Internationale Filmschau 15. 3. 1929.

o. b.

14.

Slaviafilm. Erotikon.

Je to nejlepší český film, jaký byl u nás vyroben, tím je řečeno vše. Námět není lokální, naopak odpovídá světovému vkusu. Je velmi dobře, že tento film vyšel ještě před uskutečněním kontingentu. Režisér překvapil všechny naše filmové pracovníky. Něco takového nikdo od českého filmu neočekával. Jsou zde scény, jaké jsme neviděli ani od nejlepších režisérů tak zpracované.

Pravidelně čím lepší film, tím spíše kritik v něm hledí nalézt jeho slabiny. Ale právě proto, že jsme vždy shovívavě posuzovali naši filmovou produkci, nesmíme šetriti zde chválou, zvláště jedná-li se vstřetku o film tak výjimečně skvělý.

Talent Machatého byl patrný již v „Kreutzerově sonátě“. Jeho „Erotikon“, jehož název je rozhodně přiléhavější než tomu bylo u stejnojmenného filmu Stillerova, je velkorysým dílem světového formátu a při této příležitosti nutno zdůrazniti umělecké pochopení a obchodní pohotovost ředitele Slonnenfelda, který film získal pro Slavii. Totéž bude platiti o kině, které film uvede. Olaf Fjord hraje zde nejlepší svoji roli. Ita Rina je na mladou hvězdu, kterou jest, přímo skvělá, avšak i ostatní úlohy zásluhou režiséra vyrostly v nejlepší role z kariéry zde hrajících umělců — Luigi Serventi, Charlote Suza, Theodor Pištěk (připomínal zde Hersholta), J. Schleichert, L. H. Struna, Bálek-Brodská a j.

Spolupráce režiséra a operatéra je zde též jedinečná. Velké procesy vášně a bolesti jsou zde zachyceny v ohromných detailech a působivost jiných událostí zesilována originálními postřehy, které prostě nejsou ke koupení a snad ani ne k naučení, to je prostě individualita režiséra, něco, co dělá každý jeho film zajímavým a co udělalo velikými De Milea, Lubiče, Murnaua.

G. Machatý prospěl našemu filmu zejména tou okolností, že udělal obraz, jehož uměleckou hodnotu musí uznati každý a doufejme, že naši ostatní filmaři budou povzbuzeni tímto skvělým filmem k větší snaze po dokonalosti.

Nelze opominouti též skutečnost, že k celkovému dojmu nemálo přispěl hudební doprovod, sestavený s neobyčejným pochopením kapelníkem E. Košťálem.

Film 1. 4. 1929.

15.

„Eroticon“.

(Autor a režisér G. Machatý, fotografie V. Vích. Produkce „Gem-film“. Po prvé předveden na soukromém nočním předvádění 27. února v bio Passage v Praze.) — „Eroticon“ je důležitým mezníkem v české produkci. Je to první český film stojící na vysokém stupni uměleckém a čestně se řadící — přes některé libretisticko-věcné výhrady, o nichž bude ještě níže promluveno — k nejpoctivěji a nejodpovědněji a i nejkrásněji udělaným komorním filmům světovým. „Eroticon“ je skutečně radostnou oasou právě uměleckým systémem, s nímž byl dělán: není v něm ani trochu provincialismu, ani trochu bařtipánství, není nedokrevný ani jalový, není protivný kalendářovou senti-

mentalitou jako většina filmů u nás vyrobených. „Eroticon“ dokázal, že lze u nás udělati film prvotřídní. — Třeba většina stěžejních rolí byla obsazena cizinci — je přece nutno klasifikovati jej jako film český, neboť to, co jej umocnilo v produkci na místo zcela výjimečné, jest ona vážná velkorysost a svědomitost režiséra Machatého a zcela prvotřídní fotografie Vichova, nepředstižená ani oněmi nejskvělejšími snímky z takového Východu slunce. Režijně-uměleckým výkonem Machatého — třeba by byla i pravdivá verze, že na libretu spolupracoval jeden význačný moderní básník — dostal se pro tentokrát český film do niveau dosahajícího takřka nejlepších výkonů naší režie divadelní. Je si jen toužebně přáti, aby Machatý pokračoval na cestě zdárně nastoupené „Kreutzerovou sonatou“ (zapomeňme na minulost) a nepolevil po nesporném úspěchu „Eroticonu“. Naopak je třeba, aby byl k sobě ještě přísnější a měl i nadále šťastnou ruku ve výběru svých spolupracovníků. Při pronikavé péči i po stránce věcné zbyde se i omylu obdobných oněm, jež rozladily poněkud hladinu „Eroticonu“. — Námět není bohatý. Děvče patří náhodnému milenci pro jednu noc. Pro něho to je rozkošné dobrodružství, pro ni úder osudu. Narodí se jí mrtvé děcko a zlomena se vrací do otcovského domku. Po cestě se stane již již obětí hrubého chlapa, vzavšího ji s sebou na vůz. Zachrání ji muž jedoucí automobilem po téže cestě. Ve rvačce je zachránce těžce raněn a jen s největším úsilím dojede. Při operaci jej děvče zachrání krevní transfusí. Stanou se pak manželi, mladé ženě je dobře až do okamžiku, kdy osud ji skříží cestu s *prvním* jemuž náležela. Mučíc se hlubokými krisemi, je žena hnána k svému prvnímu milenci. Přesvědčí se však, takřka již za prahem rozhodného kroku, že muž, jemuž se chtěla dát za cenu ztráty všeho, čím naplnila klid nového života, není než záletníkem, odchází zpět do svého domova, včas ještě než osudný dopis doma zanechaný udělal čáru přes její život. — Na této stručné dějové kostře je nakomponováno delikátně vše to, co činí „Eroticon“ filmem nade všemi filmy českými. Neboť není tu snad obrazu výtvarně—kineticky neuváženého a nevyváženého. Machatý s Vichem mají krásný smysl pro konstrukci scény a monumentálnost okamžiku. Nelitují práce a námahy, aby se jim zdařil bezvadný detail, dovedou použití dramaticky atmosféry, pohybu i tvaru. Věci hrají s sebou, je to film živý a harmonický, účinný absolutně čistými hodnotami kinotechnickými. Herecky byl film obsazen rozvážně a citlivě. Stěžejní roli Andrey hrála *Ita Rina*. Je to cizinka, nové jméno. Sličný zjev, talent beze sporu, delikátní ve výrazech, dravě smyslná žena v režijně krásně řešených scénách erotických, jistě šťastnější ve vyhrávání emocí fysiologických než jen psychických. Tehdy zůstává mnohde na povrchu a neproniká do nervu své líčené podstaty. Jejím partnerem byl *Olaf Fjord*, známý z filmu Dekobrových, rutinér, jistý sám sebou, dobrý světový průměr. Manžela hrál Ital *Serventi*, francouzského šarmu, jemných prstů, málokde trochu bezradný. Čistý výkon podal *Theodor Pištěk* v roli podváděného manžela ze společnosti; jeho flirtující ženu hrála velmi pěkně a bravurně graciózní *Charlotte Suza*. Bezvadně hrál svého železničáře, otce Andrey, *J. Šleichert*. I drobné role byly pečlivě obsazeny a neporušovaly linii hry, v první polovici zvlášť vynikající. Proti těmto kladům je třeba vytknouti z nedopatření režijně—obsahových alespoň tato nejhrubší: není přece možné, aby zeslabenému děvčeti byla za pár dní po porodu transfusována krev do jiného člověka, to by ji přece zabilo; není také možné, aby pacient byl narkotisován a operován a pak teprve konstatováno, že muž z něhož měla být odebrána krev, se nedostavil. To by bylo pěkné sanatorium. Nevysvětlitelné je mně to velmi časté „pukrlování“ (Andrea by se tak jistě nechovala). Na některých místech

je třeba prostřihu (nekonečná hra v šachy) a pak zoufalá nutnost revidovat titulky. Hrůzy jako „jseš“, to se nemá objevit ani filmu poslední ráže — natož ve filmu ráže takřka dokonalé. Fotografie Vichova nemůže být lepší a také po stránce výpravně-architektonické působí film velmi dobře. Natáčen je největší částí v interieurech pořízených v pražském atelieru A.B. — I po této stránce dokonalosti domácí soběstačnosti je „Erotikon“ filmem potěšujícím. A ovšem po Machatého velkém závazkem pro budoucnost.

O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien]

Studio 1929.

16.

Úspěšný český film „Erotikon“.

Režisér Gustav Machatý natočil nový film „Erotikon“, který docílil značného úspěchu v zahraničí. V Německu měl film nepředvídaný úspěch a režiséru Machatému bylo nabídnuto pevné angažmá několika berlínskými společnostmi. Rež. Machatý hodlá však dosud pracovat v Praze a, jak sám sdělil, natočí dva nové filmy: „My“, román intelektuální dvojice a avantgardní drama „Křik“.

Film „Erotikon“ je dobře udělán. Je to historie světáka, který svede prosté děvče a zapomene na ni. Tehdy byla to pro něj rozkošná milostná avantura. Děvče však zapomenout nemůže i přes utrpení, které prožilo. Shodou osudu prosté děvče je vyneseno do společnosti, v níž se pohybuje světák, provdává se za bohatého muže a je z ní dáma. A nyní, když se setká se světákem, který ji znovu utvrzuje, že ji miluje a prosí za odpuštění, váhá, má-li se vrátit k němu, když ho kdysi tolik milovala a pro něj tolik trpěla. A rozhodne se, že ano, že opustí muže, jež ji postavil do cesty jen osud, nikoli láska. Leč v pravé chvíli dochází k poznání, že světák je prašpatný chlap, svůdce žen, a vrací se zase k svému muži, jenž se jí neptá po minulosti a jenž se také nikdy nedoví, že měla v úmyslu ho opustit.

Režijně udělal Gustav Machatý z tohoto námětu vskutku prvotřídní film, který je snad jedním z nejlepších českých filmů vůbec. Vzpomínáme na podobný námět „Bláhové ženy“, americký film, režírovaný Stroheimem. V tomto filmu ovšem vystupoval vyložený darebák a podvodník, který napaloval bláhové ženy a vzal za to odplatu čistě americkou — pár ran a kriminál. V „Erotikonu“ světák není tím vyloženým podvodníkem, je to muž, jdoucí za milostnými avanturami, za krásnými ženami a vyniká jasně, že jeho slova o lásce jsou pouhými frázemi, jimiž se nechávají bláhové ženy zlákat. V „Erotikonu“ bere světák odplatu jinou, je zastřelen klamaným manželem. Film bude se rozhodně líbit kinopubliku a některé scény v něm jsou vskutku strhující. Obsazení rolí je mezinárodní, rež. Machatý je přesvědčen, že je to nutné, aby film dosáhl v zahraničí většího úspěchu. Hlavní představitelka Ita Rina a světák Olaf Fjord jsou dobrá dvojice, z českých herců vyniká p. Pištěk. Jisto je, že český film dostává se již na mezinárodní basí a že někteří naši filmaři, jak herci, tak i režiséři, získávají uznání v cizině a jsou i cizinou vyhledáváni. A to je potěšitelným zjevem.

Ráno. Pondělník Národních listů 3. 6. 1929.

17.

Eroticon.

Autor a režie G. Machatý, foto Vich, produkce Gem-film. Eroticonem se dostává český film do nového stadia po stránce umělecké. Neboť dosahuje jím úrovně, dopřávané doposud jen filmům zahraničním. Mám tu na mysli celkovou koncepci, režijní pronikavost i hloubavost a skvělou realizační čistotu i krásný smysl pro formovou kompozici. Mohli jsme se dosud pochlubit v českém či česko-cizím filmu několika znamenitými výkony hereckými, dosáhli jsme v řadě filmů bezvadné fotografie, i režijně jsme měli několik šťastných kusů, ale teprve Eroticon svým vskutku uměleckým systémem přivodil český film ke konkurenci nejlepších komorních filmů světových. Zůstaly tam ještě všelijaké věcné, libretistické i režijní omyly, ale jádro Eroticonu je tak vynikající, že nemůže být oněmi výhradami významněji zastíněno. Námět pracovaný — jak se říká — za součinnosti význačného moderního básníka — není zvlášť konstruktivně bohatý, je to příběh dívka — milenec — svedená dívka — jiný muž, týž pak jako manžel, žena — pak opět první milenec a nakonec návrat ženin do manželského domova — ale jak je osnova spředená, jak je formulována a formována, staví film Machatého skutečně na místo prvotřídní. Herecky až na Pištěka a Šleicherta spolupracovali v titulních rolích cizinci: hlavní ženskou úlohu Andrey hrála Ita Rina. Má zvlášť bohatou modulaci ve scénách fyziologických, trochu na povrchu zůstává, jde-li o hlubší procesy psychické: má sličný fotogenický zjev a lze od ní mnoho očekávat. Rutinersky pohotový byl její partner známý Olaf Fjord. Jemný byl výkon Itala Serventiho a s precizní rozmarností hrála roli nevěrné ženy ze společnosti Ch. Suza. Jejího manžela hrál náš Pištěk, ve výborné masce a vůbec velmi správně. Bezvadně také fungoval pan Šleichert v roli železničního hlídače a otce Andreina. Fotografie Vichova byla hors concours a za režijní součinnosti a vynalézavosti Machatého dala ožiti celému prostředí věci. Podařila se jí řada jedinečně krásných snímků a měla odvahu i ve velkorysosti fyziognomické. — Eroticon je pro Machatého, autora Kreutzovy sonáty, velkým závazkem pro budoucnost i že se zbaví některých sklonů k naivnostem (v Eroticonu celý příběh s krevní transfuzí). Již teď ale by se měl zbavit nemožné titulkové češtiny. Tvary jako "jseš" působí morově. Eroticon byl celý pořízen v ateliéru A. B. I to je faktem potěšujícím, stejně jako dobrá úroveň výpravně-architektonická.

O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien]

Rozpravy Aventina 1928 — 1929.

18.

Erotikon.

Nejvýznamnější stránkou tohoto českého filmu je způsob jeho zpracování. Je to zdařilý pokus vytvořit český film širšího pohledu, ne jenom z lokální, sousedské pohodlnosti, jíž se vyznačují téměř všechny české filmy. Námět filmu má určité body, s nimiž nelze souhlasiti. Na příklad nemanželské mateřství je tu podáváno jako příčina bezmezného zoufalství ženy, zatím co naopak má i film zdůrazňovati boj proti tomuto strašlivému názoru mešťácké společnosti. Námět je celý typicky měšťácky vykládán a v *tomhle* je

přiblížení se světovému měřítku chybou. Ale není možno přehlédnouti vysoké tvárné úsilí režiséra G. Machatého o filmové zvládnutí a vyjádření námětu, o skutečně filmový výraz i o harmonii hereckých výkonů. Zejména Ita Rina a J. Šleichert podali velmi krásné postavy. Výchova fotografie svou technickou i kompoziční čistotou přispěla značně k úspěchu filmu, který přináší do československé kinematografie dýchatelnější atmosféru i když jsou tu určité výhrady, které nelze neuvést. Režie G. Machatého dokázala českým filmařům, že lze i ne právě nejceněnější námět zpracovati umělecky poctivě a hlavně filmově.

Lht. [Lubomír Linhart]

Signál 3.-4. 1. 1930.

19.

„Erotikon“

Film Gustava Machatého „Erotikon“ byl natočen před 7 lety němě. Nyní jej synchronisovali a uvedli opět na scénu. Uvážíme-li, že, jak správně při předvádění řekl režisér Machatý, s filmem je to jako se psem, jehož rok života rovná se 7 létům lidského věku, že němý film promítal 16 obrázků ve vteřině, kdežto film zvukový 24, že musily být vystříhány pochopitelně všechny titulky – musíme přiznat, že „Erotikon“ byl film při celkem primitivních technických podmínkách velmi dobrý. Ovšem Machatý se dále patrně nedostal: ani v námětu, ani v pojetí neliší se valně film „Erotikon“ od „Extase“. Vždycky je vrcholnou scénou tělesné splynutí dvou mladých lidí, po němž následuje tragédie. Film byl nyní synchronisován dr. Otakarem Rádlm; jeho dialogy, pokud se dalo posouditi, jsou slabší než dialogy německé verze a namluven několika mladými lidmi s nestejným úspěchem.

Právo lidu 3. 12. 1933.

20.

Erotikon.

(Český film, synchronizovaný hudbou a dialogy. Drama. Mládeži nepřístupno. Výrobek Slavia-film Praha. Půjčovna Kinofilm Praha-Brno. Metráž neudána. Premiéra v Praze.) Čtyřletý film rež. Machatého byl zvukově synchronisován, hudbou i slovem, česky a německy. Technické zpracování synchronizace syst. Union-vox předčilo vhodnost realizace. Dialogy dra Rádla – trochu kostrbaté - musily být rychle mluveny. Mluvící interpreti neodpovídali barvou hlasu fysiognomií herců. Aspoň v české verzi. Německá byla šťastněji obsazena. Cílevědomá a průbojná režie Machatého z roku 1929 i vysoká úroveň Víchovy fotografie vyvázejí čtyřletý odstup od vzniku filmu. „Erotikon“ splní za určitých předpokladů i jako zvukový film své poslání.

— k —

Filmový kurýr 8. 12. 1933.

21.

Synchronisovaný Erotikon.

Právě byl předveden v synchronisované úpravě, uskutečněné Union-Voxem, známý film režiséra Machatého, natočený před šesti lety jako němý film, *E r o t i k o n*.

Jako retrospektivní zjev zestárlo toto filmové drama mladé ženy, svedené v deštivé sentimentální noci v domku hlídače trati, rodící později mrtvé dítě a bojující psychologicky nevysvětlitelný boj mezi svůdcem a manželem, poměrně málo, protože jeho hlavním prvkem zůstává kouzlo fotografie, pro jejíž jemné odstíny a působivost má erudice Machatého cit i smysl též v Ekstasi. Osudnější jsou stopy času v rýhách materiálu. Synchronisace se nepodařila, zaráží velikou dávkou banality a naivnosti v rekonstrukci dialogů. Synchronisaci řídil dr. O. Rádl.

če [Artuš Černík]

Lidové noviny 8. 12. 1933.

22.

Erotikon.

Filmové drama s českým (německým) dialogem. Monopol: Union-Vox, Praha; Kinofilm, Brno.

Nejlepší a nejproslulejší český němý film dostává se znovu na plátna kin, tentokrát ve zvukové verzi, se synchronisovanou hudbou a českým resp. německým synchronisovaným dialogem. Pravda, film již nemá té účinnosti, jako němý, neboť mezi zvukovým (mluveným) a němým filmem je veliký rozdíl a tak vynikají pouze scény podmalované vhodnou hudbou Erno Košťála. Také zvukový příjem je dobrý (O. Nemeth), stejně jako i systém Union-Vox. Dialogy jsou velmi úsečné, s ohledem ovšem na původní scény v němém provedení a nutno bohužel konstatovati, že hlasově nebyli vybráni právě ti nejlepší interpreti. Netýká se to ovšem všech, ale zato to platí jak o české, tak i o německé verzi.

Na filmu je dobře patrna dokonalá režie Machatého, který při původním natáčení pracoval ještě s minimálními a primitivními pomůckami, zato však s plnou vervou a dokonalým porozuměním pro umění, děj i – sensaci. Ve filmu vidíme + J. Šleicherta v působivé roli, velmi dobrého Theodora Pištěka, dále krásnou Itu Rinu, Charlottu Suzu v jedné z jejích prvních rolí (jak se změnila za těch několik let), dále dokonalého milovníka Olafa Fjorda, Luigi Serventiho v epizodách, L. H. Strunu, Bálek-Brodskou, Bronislavu Livii atd.

Film, ač je poměrně hodně starý, ještě dnes zaujme (některé scény jsou ovšem již naprosto nevhodné) a názorně ukáže, jaké byly přednosti filmu němého, a jaké jeho nedostatky proti dnešnímu filmu mluvenému.

e. s.

Film 15. 12. 1933.

Citovaná periodika:

1. Šm. [Jaromír Václav Šmejkal], *Erotikon*. „České slovo“ 1. 3. 1929, 2. vydání, č. 51, s. 5.
2. V. K., *Dva české filmy*. „Lidové listy“ 1. 3. 1929, 2. vydání, č. 51, s. 6.
3. F. H. Svobodová, *Erotikon*. „Národní listy“ 1. 3. 1929, č. 60, s. 4.
4. If., *Český film světové úrovně*. „Národní osvobození“ 1. 3. 1929, č. 60, s. 3.
5. Č. [Artuš Černík], *Erotikon*. „Národní politika“ 1. 3. 1929, č. 60, s. 11.
6. Sch-z., „Prager Abendblatt“ 1. 3. 1929, č. 51, s. 11–12.
7. o. r., *Erotikon*. „Prager Tagblatt“ 1. 3. 1929, č. 52, r. 6.
8. -če- [Artuš Černík], *Z pražské filmové bursy*. „Lidové noviny“ 2. 3. 1929, 2. vydání, č. 113, s. 5.
9. *Erotikon*. „Prager Film-Kurier“ 2. 3. 1929, č. 9, s. 3.
10. aka, *Erotikon*. „Bohemia“ 3. 3. 1929, č. 54, s. 9.
11. A. Z., *Dosud nejlepší český film*. „Československá republika“ 6. 3. 1929, č. 56, s. 7.
12. Q. E. Kujal, *Erotikon*. „Český filmový zpravodaj“ 9. 3. 1929, č. 11, s. 2.
13. o. b., *Erotikon*. „Internationale Filmschau“ 15. 3. 1929, č. 3.
14. *Slaviafilm*. *Erotikon*. „Film“ 1. 4. 1929, č. 4 (příloha Hollywood, duben 1929), s. 12–13.
15. O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], 15. „*Eroticon*“. „Studio“ 1929, č. 4, s. 122–123.
16. *Úspěšný český film „Erotikon“*. „Ráno“. Pondělník Národních listů 3. 6. 1929, č. 22, s. 2.
17. O. Š. M. [Otakar Štorch-Marien], *Eroticon*. „Rozpravy Aventina“ 4, 1928–1929, č. 24, s. 243–244.
18. Lht. [Lubomír Linhart], *Erotikon*. „Signál“ 3.–4. 1. 1930, č. 15, s. 2.
19. „*Erotikon*“. „Právo lidu“ 3. 12. 1933, s. 10.
20. – k –, *Erotikon*. „Filmový kurýr“ 8. 12. 1933, č. 49, s. 3.
21. če [Artuš Černík], *Synchronisovaný Erotikon*. „Lidové noviny“ 8. 12. 1933, s. 14.
22. e. s., *Erotikon*. *Filmové drama s českým (německým) dialogem*. „Film“ 15. 12. 1933, č. 12, s. 6.

Ediční poznámka

Panenství

Nepodepsaný strojepis dvanáctistránkového filmového námětu označeného v záhlaví jako „filmový manu- skript“ pochází z pozůstalosti V. Nezvala (Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond Vítězslav Nezval [dále LA PNP, V. Nezval, inv. č. 20085]). Převzali jsme jej beze změn a úprav původního textu. Na první straně strojopisu je pod názvem připsaná rukopisná poznámka neznámého autora *Erotikon film s Machatým*. Ve stejné podobě se editovaný text nachází v sebraných spisech V. Nezvala *Dílo XIII. Kniha básní v próze* (ed. M. Blahynka). Praha 1985, s. 125–135.

Erotikon – titulková listina

Čtyřstránkovou strojepisnou titulkovou listinu jsme převzali z cenzurního spisu první (němé) verze filmu *Erotikon* (SÚA, MV – FC, kar. 17). Podle rukopisných náčrtků několika titulků z Nezvalovy pozůstalosti předpokládáme Nezvalovo autorství. Text původního strojopisu přeškrtnutý pravděpodobně cenzorem uvádíme v hranatých závorkách. Titulky č. 28, 45, 46, 47, 48, 60, 76 byly celé přeškrtnuty červenou tužkou cenzora. Text psaný kurzívou označuje na příslušných místech rukopisné vpisky, změny a opravy. Drobné opravy textu se týkaly především sjednocení kolísajících tvarů a interpunkce (beze změny významu) a nejsou proto v editovaném textu zvlášť vyznačeny. Číslování titulků jsme zachovali podle originálu. Pro přehlednost jsme k editovanému textu připojili k názvu *Erotikon* označení *titulková listina*, které se v původním strojopise nevyskytuje.

Erotikon – dialogová listina

Devítistránková strojepisná dialogová listina k druhé, ozvučené verzi *Erotikonu* pochází z literární pozůstalosti V. Nezvala (LA PNP, V. Nezval, inv. č. 18761). Nepodepsaný text dialogové listiny zůstal v naší edici nezměněn. Sjednotili jsme kolísání malých a velkých písmen u nevlastních jmen. Pro přehlednost jsme v editovaném textu připojili k názvu *Erotikon* označení *dialogová listina*, které se v původním strojopise nevyskytuje.

Erotikon v dobovém tisku

Filmové recenze *Erotikonu* pocházejí z dobového denního tisku a filmových časopisů. Recenze jsme seřadili chronologicky podle data jejich otištění a ponechali jsme je v původním znění bez pravopisných změn. Recenze z německých periodik přeložil Martin Nodl.

V. K., P. Z.

Literární obzor

Historik v kině

Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino.

Uspořádal Rainer Rother. Klaus Wagenbach Verlag, Berlin 1991, 157 stran.

Druhá část titulu recenzované knížky – „Historik v kině“ – může vyvolat nejrůznější reminiscence. Historik se v kině (předpokládejme, že navštívil tzv. „historický“ film) může bavit i plakat, nejčastěji se tam však rozčiluje (pokud ovšem v některých dílech nenalézá masochistické zalíbení). Autorům sborníku však šlo o něco jiného než o postižení pocitů profesionálního dějepisce při sledování filmařských exkursů do minulosti. Jde o jeden z dalších příspěvků k problematice věčného vztahu filmu a historie, resp. historiografie, tedy otázkám, které jsou předmětem diskuse i v naší odborné literatuře a kuloárech. Bohužel je však třeba konstatovat, že se český historik, beroucí knížku do ruky s rozechvělým očekáváním, po jejím prostudování neubrání zklamání. Podívejme se však nejdříve podrobněji na jednotlivé příspěvky.

V úvodním zamyšlení *Vorwort. Der Historiker im Kino* (s. 7–15) se pořadatel sborníku po výčtu některých snímků s historickou tematikou, které vešly do dějin filmového umění, dobral celkem banálního konstatování, že i historický film v sobě nese především svědectví o době svého vzniku a že existuje podstatný rozdíl v tom, zda je film sledován jako pohyblivé obrázky s historickou tematikou, nebo jako historiografický pramenný materiál.

Nejinspirativnější postřehy přináší další studie z pera čelného představitele slavné francouzské školy Annales, která filmu věnuje soustředěnou pozornost, **Marka Ferra** *Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?* (s. 17–36). Zkušený historik se při hodnocení historických filmů samozřejmě neomezil na pouhou otázku věrnosti reálií a upozornil, že jsou i režiséři, kteří provádějí samostatný historický výzkum, takže jejich díla lze chápat jako jejich vlastní příspěvek k interpretaci historických jevů. Ferro v této souvislosti uvádí např. Viscontiho *Soumrak bohů* (*La caduta degli dei*; Luchino Visconti, 1969) mapující propojení mezi německou velkou buržoazií a nacistickým hnutím. Z tohoto hlediska pak tzv. historické filmy klasifikuje do tří kategorií:

- filmy, které reprodukují některé ze společenských stereotypů bez formulování vlastního vztahu k historickému dění; sem řadí i filmy s propagandistickým záměrem, prostě díla nevycházející z předběžné historické analýzy;
- filmy, které tuto historickou analýzu reprodukují filmařskými prostředky;
- filmy, které tuto analýzu provádějí samy a filmovými prostředky ji vyjadřují.

Ferro přitom výslovně zdůrazňuje, že způsob analýzy je nezávislý na zvoleném filmovém žánru i na epoše, o které film pojednává, a takřka provokativně postuluje tezi: „Film ze současnosti může lépe analyzovat minulost nežli tzv. historické dílo“ (s. 23). Své teze se pak pokouší dokázat ve zvláštním oddílu věnovaném filmu a historickému vědomí v USA. Konstatuje zde obecně uznávaný význam filmu pro americký společenský vývoj, především v období před nástupem zvuku, kdy emigrantům, kteří neuměli ještě dobře anglicky, němé filmy představovaly obecně přístupnou zábavu a sehrály tak důležitou roli při formování společné americké mentality. Historická tematika v americké kinematografii nese v sobě podle Ferrova názoru v první řadě rysy protestantismu (jako vůbec celé americké historické vědomí), se silnými projevy antišpanělské a antikatolické tradice, která našla svůj výraz v dobrodružných filmech s pirátskou tematikou např. ze čtyřicátých let *Pán sedmi moří* (*The Sea Hawk*; Michael Curtiz, 1940) s Erollem Flynnem. Zde Ferro dobře upozorňuje na vnitřní logiku (či spíše zvrácenou logiku) mýtotvorných procesů, když hrdina filmu kapitán Thorpe vyčítá Španělům, že odvázejí do Evropy klenoty ukradené Indiánům. Sám bych ale dodal, že v konkrétním případě tohoto filmu jde i o historickou alegorii protihitlerovského boje. Viz např. závěrečnou scénu, kde královna

Alžběta hovoří o svobodě moří a o tom, že svět nemůže nikdy patřit pod vládu jediného člověka. Kolegové amerikanisté by se pak měli vyjádřit k tvrzení, že americká identita vyrůstá z anglické, které autor dokládá skutečností, že bylo natočeno jen velmi málo filmů s tematikou války za nezávislost, naproti tomu mnohem více jich dějově čerpá z doby občanské války. Právě ta tvoří druhou základní vrstvu amerického historického vědomí. Filmy jí věnované – především díla z přelomu století – rozebírají příčiny roztržky a vědomě se přihlašují k jedné nebo druhé straně, zatímco pozdější díla obrazej pozornost spíše na důsledky konfliktu, které vidí jako katastrofální pro celou zemi. Např. jako typické dílo „národního usmíření“ charakterizuje autor slavný film *Jih proti Severu* (*Gone with the Wind*; Victor Fleming, 1939) a také řada westernů ukazuje pozitivní význam splývání různých kultur a národů do jednotného amerického národa. Za základní dílo tohoto typu označuje Ferro *Americkou romanci* (*American Romance*; King Vidor, 1944). V dalších pasážích pak už ale přechází na filmy se současnou tematikou, věnované gangsterskému problému, hospodářské krizi, new dealu atd. Na tomto místě, ale i v jiných příspěvcích sborníku se markantně projevují potíže práce s nevyjasněnými pojmy. Např. *Pan Smith přichází* (*Mr. Smith Goes to Washington*; Frank Capra, 1939) není podle mého názoru historický film, ale film, který je vynikajícím pramenem k poznání tehdejší americké společnosti. Studená válka a vznik oficiální americké ideologie způsobily, že pozitivní ocenění revoluce jako historického principu se objevilo až v historickém filmu *Spartakus* (*Spartacus*; Stanley Kubrick, 1960). Po odeznění studené války věnuje i kinematografie pozornost jiným skupinám nežli jen bílé anglosaské protestantské společnosti, která tvořila americký establishment, a opět se objevují společensko-kritická témata.

Následující příspěvek **Natalie Zemon Davis** *Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen...: Der Film und die Herausforderung der Authentizität* (s. 37–63) citací formulky obvyklé u historických filmů z nedávné minulosti ukazuje „odvrácenou tvář“ jinak chvályhodného úsilí o maximální historickou věrnost. Způsob, jímž se společnost i jednotlivci chrání proti nebezpečí zneužití umělecké licence, (tvůrci se vystavují i nebezpečí soudního stíhání ze strany těch, kteří se v jejich díle poznali), klade do nápaditého protikladu k ostatním historickým snímkům. Filmy tematicky čerpající ze starších historických období totiž naopak zase často v úvodním titulku zdůrazňují svou historickou věrnost. Za zamyšlení rozhodně stojí autorčina definice historického filmu podaná na s. 39. Jednak jsou to filmy, v jejichž centru stojí dokumentovatelné události, postavy apod., a jednak „*Filme, deren Handlung zwar erfunden ist, aber von einem historischen Hintergrund abläuft, der für die Aktionen wesentlich ist*“. Proto chce u každého filmu hledat elementy historické autenticity, způsoby, které umožňují podat věrohodný obraz minulosti, a přitom být umělecky originální i zkoumat otázku, jakými způsoby je této autenticity dosahováno. „Věrohodnost“ každého historického filmu i podle této studie zdůrazňují především rekvizity, kostýmy apod., autorka ovšem správně upozorňuje na stylovou čistotu filmového historického prostředí, ve skutečnosti pochopitelně neexistující. Z dalších prostředků k dosažení historické autenticity je zmíněno využívání dobových malířských prací, hudby, autentického historického prostředí, neprofesionálních herců pocházejících z daného prostředí (vesnice, svérázné regiony apod.). Jako konkrétní příklady uvádí filmy Carla Theodora Dreyera *Utrpení Panny orleánské* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) a *Den hněvu* (*Vredens Dag*, 1943). Oba mají významné postavení v dějinách filmového umění, ale jen málo pozornosti bylo věnováno jejich historickému obsahu. K prvnímu filmu se režisér začal připravovat již krátce po Janině kanonizaci 1920, přičemž se podle jeho vlastních slov nemělo jednat o kostýmní film, ale chtěl diváka ponořit do minulosti. Po pečlivém studiu aktů kanonizačního procesu se rozhodl místo důrazu na vnější historizující efekt zaměřit na postižení „ducha doby“ prostřednictvím charakterů jednajících osob. Výsledkem je portrét náboženské vizionářky, kontrast mezi její prostotou a vzdělanými soudci. Vědomě tedy nešel cestou amerických výpravných filmů, o nichž roku 1920 píše, že navzdory péči o historicky věrné detaily jim divák nevěří, protože se mu neustále vtírá myšlenka, že vše je založeno jen na technice, že filmu chybí „duše“. Dreyerovy kostýmy jsou jednoduché, obličejy střídavě nalíčené, snažil se navodit prostředí především pro herce – ne pro diváka – aby byl jejich výkon autentický. Např. stavba obrovského hradu není

skoro vidět, ale měla působit na psychiku herců, podobně také byl film natáčen důsledně podle chronologie událostí. Autorka cituje vzpomínky, podle nichž byl do událostí skutečně vtažen celý štáb a sledoval je se zatajeným dechem, takže prý i osvětlovači plakali, když byly hlavní hrdince stříhány vlasy. Další příklad, *Den hněvu*, je film o čarodějnických procesech, jehož základem je divadelní hra z roku 1908; premiéra filmu se konala roku 1943 v obsazené Kodani. Kromě jasné historizující alegorie, která vyplývala již z pouhé doby vzniku filmu, je na snímku nejpozoruhodnější odklon od tradičního traktování čarodějnické tematiky. Dreyer ji představil jako fenomén, v němž se mísí lidové pověry s církevní doktrínou a který se prolíná do každodennosti (nemoc a zdraví, sexuální problémy). Příběh Absolona, Anny a Martina tak není vykládán z pohledu dnešního, ale historického, z pohledu lidí, kteří věřili v reálnou existenci čarodějnictví (včetně obětí procesů). Třetím příkladem je moderní film *Les Camisards* (René Allios, 1970). Jeho námětem je povstání protestantských sedláků ve Francii roku 1702. Na rozdíl od předešlých dvou příkladů, kde hlavním autorovým cílem byla snaha o postižení „ducha doby“, zde režisér sám přiznává, že se jednalo o historickou reflexi května 1968. Autorka ovšem i zde nachází souvislosti s novými trendy francouzské historiografie, především s jejím zájmem o sociální dějiny. Film se zaměřuje na profetické a spirituální aspekty povstání a je postaven na kontrastu dvou životních stylů, protestantského a katolického, biblické prostoty a barokní okázalosti, aniž by však zastíral časovou distanci líčených událostí od současnosti. Hlavním „autentizujícím prvkem“ jsou ve filmu účinkující rolníci hovořící místním dialektem.

Robert A. Rosenstone v článku *Geschichte in Bildern / Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen* (s. 65–83) porovnává dva filmy, které byly natočeny podle jeho knih – *Červení* (Reds; Warren Beatty, 1982), výpravný hraný snímek o novináři Johnu Reedovi a dokumentární film *The Good Fire* (1984) o brigádě Abrahama Lincolna – amerických dobrovolnících ve španělské občanské válce. Z toho plyne, že jde i o srovnání různých přístupů k prezentaci minulosti: tradičně narativního a vizuálního. Většina historiků preferuje psané dějiny jako způsob umožňující debatu, kritiku pramenů, polemiku s odlišnými názory apod. Druhá strana ale již dnes hájí možnosti filmu. V tomto případě se tedy už nejedná o filmové zpracování historických látek, ale film je obhajován jako jedna z vyjadřovacích možností historiografie. Autor je si dobře vědom toho, že hraný historický film podřízený konvencím žánru (milostný element, akční scény apod.) pochopitelně provokuje historiky k protestům. Přesto ale kategoricky hlásá, že principiálně neexistuje jediný důvod, proč by kterákoli historická látka (výslovně jmenuje životopis, zpracování společenských konfliktů, revoluce, nástup k moci) nemohla být natočena historicky věrně. Možnou námitku, že film přirozeně tíhne k zobrazení individua na úkor společenských procesů, které jsou předmětem vědeckého zkoumání vyvrací poukazem na díla, jejichž hrdiny jsou celé společenské skupiny – sovětské filmy dvacátých let *Křižník Potěmkin* (Broněnosec „Poťomkin“; Sergej Ejzenštejn, 1925) a *Deset dní, které otřásl svět* (Okťabr; Sergej Ejzenštejn, 1927). I když z politických důvodů historii zkreslují, mohou posloužit jako model, jak ve filmu zpracovat kolektivní hnutí. Samozřejmě jsou zde nutné kompromisy – množství historických dat, které je možno uvést na omezeném prostoru –, ale to všechno autor nepovažuje za rozhodující argumenty proti. Důležitost filmového zpracování navíc znásobuje jeho emocionální účinnost a z ní plynoucí určující vliv na historické vědomí. Dalším možným způsobem filmového zpracování historie je pochopitelně film dokumentární, který je profesionálními historiky přijímán už v podstatě bez výhrad, zřejmě proto, že je mnohem bližší klasické narativní historiografii. Veřejnost jej přijímá většinou jako záznam skutečnosti, aniž by si uvědomovala, že i v tomto případě je realita vytvářena stříhem a dalšími režijními postupy. Také v dokumentárním filmu pochopitelně platí filmové konvence. Zdánlivá zásluha dokumentárního filmu tedy spočívá v tom, že se zdá, jako by nám otevíral přímé okno do minulosti, ale právě tady dřímá i velké nebezpečí, protože divák si (na rozdíl od historika) neuvědomuje, že vidí jen autorský výběr událostí. Nakonec autor dochází k závěru, že film může být soběstačnou a legitimní formou deskripce i interpretace historických událostí, kterou není možné poměřovat stejnými kritérii jako psané dějiny, protože

obě alternativy podléhají různým konvencím, stejně jako jim podléhá a podléhala i klasická historiografie. Sto let po vynálezu filmu je tedy konečně čas zamyslet se i nad jeho možnostmi pro historickou práci. Vcházíme do věku vizuální kultury a ta se nemůže vyhnout ani dějepisectví.

Rozbor známého Renoirova filmu přináší **Peter Nau** ve studii *La Marseillaise* (s. 85–110). Jedná se o standardní článek opakující celkem známé skutečnosti o okolnostech jeho vzniku i tvůrčích postupech, práci s historickými stereotypy atd. Renoir své dílo sám považoval za film postavený na myšlence (film de idée) na rozdíl od běžných filmů využívajících hvězdného obsazení (film de vedette). Za zmínku stojí, že např. Truffaut v něm zase viděl „montáž z tehdejších týdeníků“. Velice diskutabilní je autorův exkurs do historiografického rozboru, když z archaicky levicových pozic vytýká filmu, že rezignoval na skutečnou historickou analýzu. Zná prý jenom krále, šlechtu a lid, naznačuje třídní rozpory uvnitř revolucionářského tábora, neukazuje, jak buržoazie ze strachu před lidem nakonec akceptovala napoleonskou diktaturu. Tato negativa považuje za projev politiky konce třicátých let, za chiméru lidové fronty jako „spojenectví mezi proletariátem a pokrokovou částí buržoazie, ale za jejího vedení“, která vytváří iluzi jednotného národa (s. 92).

Michele Lagny – Pierre Sorlin, *Zwei Historiker im Kino: ratlos* (s. 111–128). Autoři zde rozebírají film Jeana Renoira z roku 1936 *Život patří nám* (*La Vie est nous*), který odráží atmosféru přechodu komunistické strany k taktice Jednotné fronty. Dokazují, že film je vlastně ilustrací jednoho z projevů Maurice Thoreze. Tímto článkem sborník v podstatě přechází k problematice možností využití filmu jako historického pramene. Zde uvedený rozbor (např. stávkové epizody) ale působí mnohdy samoúčelným dojmem. „Bezradnost“ historiků, která je tak upřímně přiznaná v názvu, vyplývá podle mého přesvědčení z faktu, že autoři nevzali dostatečně do úvahy konvence filmu jako uměleckého druhu, jeho specifikum jako umění kapitálově náročného atd. Prostě a jednoduše kladli svému pramenu špatné otázky, na které film není schopen odpovědět. Odpovědi, které očekávali, by našli v politické publicistice, policejních záznamech a dalších běžných archivních materiálech. Film má působit agitačně, odrážet názory na politickou propagandu, ukazuje dobu ne takovou, jaká byla, ale takovou, jakou ji různé skupiny chtěly vidět.

Následuje článek **Helmuta Regela** *Han pasado – Sie sind durchgekommen. Der Spanische Bürgerkrieg im NS-Kino* (s. 129–142). Je věnován filmařskému zájmu o španělskou občanskou válku, kdy většina významnějších tvůrců stála na straně republikánské vlády. Na místě ale byli také Němci, a to i (kromě příslušníků legie Kondor) filmaři. Výsledkem jejich práce byly šoty v nacistických týdenících, dokumentární snímky (*Spanien in Flammen, Helden in Spanien, Im Kampf gegen den Weltfeind*) a později samozřejmě i filmy hrané. Jako první se již roku 1938 objevil film *Kameraden auf See* (Heinz Paul, 1948), jehož úkolem bylo vyličít frankistické povstalce v těch nejpriznivějších barvách a připravit tak německou veřejnost na účast při námořní bloádě v rámci prosazování požadavku nevměšování, o přímé vojenské pomoci se ve filmu ještě nehovořilo. Jí měl být věnován film *Legion Condor*, jehož režii započal Karl Ritter; film však nebyl dokončen, protože začátek války znamenal, že všichni statisté z řad luftwaffe byli náhle zaneprázdněni. Hraný film *Der Stern von Tetuan* (*Marokanische Romanze*) zase vyprávěl o podpoře, kterou Frankovi poskytli Marokánci. Film vyrobený v německo-španělské koprodukcí podává mj. také ideální obraz španělské koloniální vlády. Režie se tentokrát ujal španělský režisér Carlos Velo. To ovšem byly filmy z doby fungování německo-sovětského paktu, a proto ze zahraničně politických ohledů neobsahovaly protibolševický aspekt. Situace se pochopitelně změnila po 22. červnu 1941 a filmy, které byly od září 1939 zakázány, se znovu vrátily do německých kin. Mezi nimi byl i italský výpravný velkofilm *L'Assedio dell' Alcazar* (Augusto Genina, 1940) o obraně toledské kadetní školy proti republikánským oddílům. Pro způsob nacionálně socialistické filmové propagandy je přitom charakteristické, že německá verze filmu potlačila na nejmenší možnou míru hlubokou katolickou víru obránců. Podobnou tendenci nese i další italský hraný film, který byl v Německu promítán pod názvem *In der roten Hölle* (r. Edgar Neville). Oba filmy byly v Německu propagandisticky využívány až do

konce války především díky obrazu „rudých“ jako primitivních tvorů bez stopy lidskosti. Regelův článek je ovšem spíše exkursem do „politických“ dějin kinematografie než přímo ukázkou historické práce s filmem.

Závěrečná studie **Martina Loiperdingera** a **Klausa Schöneke** „*Die große Liebe*“ – *Propaganda im Unterhaltungsfilm* (s. 143–153) je věnována jednomu z nejnavštěvovanějších německých filmů z roku 1942, příběhu vztahu leteckého důstojníka a kabaretní zpěvačky odehrávající se v Německu, okupované Paříži, na severoafrických bojištích a v Itálii. Snímek líčí rozpor mezi vojenskou kázní a láskou, kdy nakonec žena pochopí velké poslání mužovo. Autoři, kterým zřejmě chybí zážitek socialisticko-realistických příběhů podobného druhu, se ponořili do sémantického rozboru „díla“, aby nakonec došli k překvapivému závěru, že intencí tvůrců bylo působit na ženy, které za války pochopitelně tvořily v Německu převážnou většinu diváků, a ovlivnilo je ve smyslu trpělivého snášení nepřítomnosti manželů a synů.

Celkem tedy lze říci, že sborník nechal stranou tu nejdůležitější stránku vzájemného vztahu filmu a historie, tj. formování společenského historického vědomí, poznání mechanismů jeho tvorby. Ctihodní autoři by si totiž museli přiznat, že v tomto ohledu mají největší význam opovrhované komerční velkofilmy, které rozhodujícím způsobem určují představu člověka dvacátého století o minulých epochách. (Z tohoto hlediska je velmi zavádějící obrázek na obálce knížky, představující Hanse Alberse jako Münchhausena, hotovícího se na dělové kouli doletět nad nepřátelské ležení.) Podrobné rozborů některých snímků nebo jejich jednotlivých scén, jejichž výsledkem bylo poznání skutečností mnohem snadněji zjistitelných pomocí jiných druhů historických pramenů zároveň prokazují, že i v poznání možností historického využití filmu je evropská věda teprve na počátku cesty.

Vrcholně inspirativní je naproti tomu pohled na možnosti přímého filmového zpracování historie, optimistická víra v zařazení filmu vedle historického článku či knihy. Zdá se, že právě tudy v budoucnosti „cesta povede“. Abychom ale nedošli k dalšímu vydání „hledání ztraceného času“, je třeba konečně otevřít a zpřístupnit filmové archivy a to je v českém případě zřejmě stále v nedohlednu.

Jiří Rak

Z počátků kinematografie

Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914.

Uspořádal a komentářem doprovodil Jörg Schweinitz. Reclam-Verlag, Leipzig 1992, 471 stran.

Knih *Prolog vor dem Film* obsahuje 69 příspěvků německých intelektuálů (zejména spisovatelů), kteří v nich vyslovili své mínění o roli, jakou ve společnosti a kultuře pozdněvilémovského Německa začala hrát kinematografie. Tento nový vynález ztělesňoval nebo alespoň symbolizoval všechny jevy, které moderní styl života přinášel. Nové médium nemohlo předstírat, že závisí jen na uměleckém genu svých tvůrců, naopak neskrývalo, že funguje jednoznačně na tržním základě. „Bezuzdný materialismus“ byl uváděn do spojitosti s tím, že biografie plní diváci z nejnižších vrstev obyvatelstva. Filmy se je nesnaží zušlechtit a učinit vnímavými pro vysoké umění, stěžovali si kulturní teoretici, a místo toho se řídí podle primitivního vkusu masového diváka. S tím vším nakonec souvisel nový typ estetického vnímání, charakterizovaného odklonem od slovního vyjádření a zaměřeného na vizuální stránku.

K problematice filmu se vyjadřovali na jedné straně zejména příslušníci vzdělaných a mohovitých vrstev (jak se snažím přeložit obvyklý německý termín Bildungsbürgertum). Zpočátku reagovali s nezakrývaným znepokojením a nechutí a volali po zákrocích státní moci vůči této

pochybné a nebezpečné zábavě. Později se z nich formovalo „hnutí kinematografické reformy“ (Kinoreformbewegung), v jejímž rámci chtěli již částečně tolerované „lidové umění“ podřídit svým estetickým představám a ideologickým záměrům. Na druhé straně hledali svůj poměr k filmu i spisovatelé a další představitelé německého literárního života. Mezi nimi – přes výrazné výjimky – převažovali ti, které nové možnosti, jež kino nabízelo, upřímně zajímaly a téměř fascinovaly.

V diskusi o vývoji biografů hrál velkou roli také jejich vztah k divadlu, zejména tomu typu divadla, který se rovněž orientoval na diváka z předměstí velkoměst. V této souvislosti vzniklo mnoho představ (např. o fyziognomii herců), které se potom až do poloviny 20. století měnily jen nepatrně.

Vrcholu dosáhly diskuse o filmu v roce 1913. Filmový průmysl se po dobytí proletářského publika začal chystat na expanzi, která by mu získala i pozice v řadách měšťanstva. Tomu mělo sloužit i zvýšení prestiže a umělecké úrovně kinematografie zejména v podobě tzv. autorského filmu (Autorenfilm), adaptace děl významných autorů (Gerhard Hauptmann, Hermann Sudermann, Hugo von Hoffmannsthal či Arthur Schnitzler). Toto spojení „nejvyššího“ a „nejnižšího“ umění vneslo do probíhajících debat pochopitelně velké vzrušení.

Kniha je rozdělena na šest částí. První informuje o počátečních kontaktech zástupců německé kultury (např. Max Brod), s bizarním světem filmu. V druhé kapitole dostali slovo měšťanští pedagogové a reformátoři lidového vzdělání. Neměli z biografu vůbec radost. Obávali se sugestivní síly pohyblivých obrázků (ve shodě s tehdy neobyčejně oblíbenými myšlenkami Gustava Le Bona hovořili o „Massensuggestion“), konstatovali škodlivé účinky na mravnost, správné sociální a národní cítění (filmu vytýkali, že podněcuje k třídní nenávisti a propaguje neněmecké manýry). Filmoví tvůrci ani diváci takové názory ovšem nebrali na vědomí, a proto se původní principiální nepřátelství měnilo ve snahu najít podmínky, za nichž tento mohutný faktor vytváření společenského vědomí bude sloužit zvýšení „duševního a mravního zdraví lidu“. K danému tématu se vyjadřovali i sociální demokraté, pro jejichž pojetí kultury je typické, že v nechuť k filmu (který rovněž považovali za nástroj k ovládnutí mas) se většinou shodovali se svými měšťanskými protivníky. I zde však praxe zvítězila nad teoretiky.

I spisovatelé (např. Alfred Döblin, Peter Altenberg či Kurt Tucholsky), jak dokládá třetí část knihy, zaujímali ke kinematografii obdobná stanoviska a jejich odpor byl postupně vystřídán smířením. Každopádně byli pro tyto problémy velice vnímaví. Přes všechno okouzlení prostředky filmu ho však nebrali jako umění příliš vážně. Vehementně proti němu útočili ovšem jen zarytí konzervativci a avantgardisté.

Čtvrtá část knihy se zabývá vztahem mezi biografem a tradičními druhy umění. Jak se filmu obávali ti, jejichž činnost byla svázána s divadlem, dokládají např. četné zákazy divadelním hercům účinkovat ve filmu. Nakonec se opět prosadila jakási dělba funkcí – pro divadlo umění, pro film zábava. Existence filmu neovlivňovala jen divadlo. O tom, jak silně si tuto skutečnost uvědomovali spisovatelé, ukazuje 130 odpovědí na anketu o vlivu filmu na literaturu a knižní obchod. V této souvislosti se již objevily i představy o produktivním spojení mezi knihou a filmem, kdy čtenáři románu se půjdou podívat na jeho filmové zpracování a naopak ti, kteří byli nadšeni filmem, zatouží se setkat s jeho hrdiny i na stránkách původního díla.

V páté části je dokumentováno hledání specifického filmového stylu, který by odpovídal technickým možnostem nového média. To svědčilo o tom, že film už začal být pokládán za seriózní umění. Proto filmové premiéry začali sledovat i umělečtí kritici. Jejich prvním pokusům v tomto oboru je věnována poslední, šestá část.

Pozoruhodná antologie je doplněna pečlivě zpracovaným kritickým aparátem, citacemi, seznamem filmů, o nichž byla řeč, krátkými biografiemi autorů. Pro ty, kteří se chtějí dějinami filmu zabývat, představuje nepochybně potřebný vzor.

Formanovské proměny

A. J. Liehm, *Příběhy Miloše Formana*.

Mladá fronta, Praha 1993, vydání druhé, v ČR první, 200 stran, 16 stran příloh.

Jasmin Dizdarevič, *Konkurs na režiséra Miloše Formana*.

AG kult, Praha 1990, 128 stran, 20 stran příloh.

Miloš Forman a Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*.

Z angličtiny přeložil Jiří Josek, Atlantis, Brno 1994, 272 stran, z toho 31 stran příloh.

Lidsky i umělecky představuje nepochybně Miloš Forman (nar. 18. 2. 1932) fenomén, jaký český film dosud neměl. Stačí přehlédnout jeho život po jednotlivých desetiletích a máme před sebou takřka vzorový příběh chlapce, který vlastní pílí ke štěstí přišel a z chudého sirotka vypracoval se až na hvězdu světové kinematografie s milionářským kontem. Idylický rodinný život v Časlavi třicátých let vystřídává za okupace tragická smrt obou rodičů, poválečné mezidobí v poděbradském internátě zase po nástupu komunistů život na vlastní pěst v Praze. Ale už v padesátých letech učiní Forman první osobité krůčky u filmu, aby se v letech šedesátých stal raketovým tempem jednou z jeho nejpřednějších osobností, se dvěma nominacemi na Oscara, s obrovským diváckým ohlasem i nevyhnutelnými skandály, stejně domácími jako zahraničními. Cestu na výsluní nezastaví ani srpnová invaze: uprostřed sedmdesátých let získává pět Oscarů jeho *Přelet nad kukaččím hnízdem*, uprostřed osmdesátých let dostává *Amadeus* Oscarů dokonce osm a Forman se zcela bezpečně zařazuje do první řady světových režisérů.

Na zvýšený zájem o Formana by přirozeně podobná cesta ke slávě stačila jaksi sama o sobě. Zvláštní přitažlivosti dodává jí však okolnost, že se odehrála za jeho občanského i uměleckého přechodu z jednoho společenského a kulturního systému do druhého, ze socialistické, státem zmonopolizované kinematografie do světa kapitalistických soukromých produkcí, a za tím vším podmíněné či dokonce vynucené tvůrčí proměny látkové, scénaristické i režijní. Forman dobyl nejvyššího uznání diváckého i kritického, stalo se tak ale ještě v epoše rozděleného světa a jeho zcela individuální způsob řešení vlastní situace nezůstal bez vlivu na hodnocení jeho díla, ať se kritikové rekrutovali z řad obhájců tehdejšího husákovského režimu, z řad disentu či z řad emigrace, ba dokonce i z řad západní filmové publicistiky.

Charakteristickým dokumentem toho, pod jakými tlaky se Forman ocital a jak je řešil, je kniha A. J. Liehma *Příběhy Miloše Formana*, a to nejen svým obsahem a pojetím, ale i svou historií. Poprvé vyšla v červenci 1976 v nakladatelství Zdeny Salivarové-Škvorecké a Josefa Škvoreckého Sixty-Eight Publishers v Torontu, s Liehmovou předmluvou, která je ve druhém vydání součástí toho, co Liehm nazval Předmluvou s doslovem. V sedmdesátých letech zakončil Liehm předmluvu slovy: „To, co následuje, je ze všeho nejspíš jakýsi vnitřní monolog, proud vědomí, redigovaný pro potřeby téhle knížky, za kterou nesu sám všechnu odpovědnost. Jako každý autor, mám upřímně rád svého hrdinu a obdivuji ho. To je také má jediná omluva za všechno, co není, jak by mělo být. Ať mi prominou jak hrdina, který je v tom zcela nevinně, tak čtenáři.“ (s. 8). Rozumíme, proč tolik omluv: na rozdíl od jiných se Forman pečlivě vyhýbal i poté, co se z něj v roce 1971 definitivně stal emigrant a v roce 1977 americký občan, jakýmkoli politickým konfrontacím s domácím režimem, uchovává si tak do budoucna naději, že se do Československa bude moci někdy vrátit. A Liehmovo přebrání veškeré zodpovědnosti za text knihy bylo nepochybnou součástí této taktiky.

Teď ve druhém vydání připojuje Liehm důležitý dovětek: „Předmluvu jsem dal Milošovi přečíst, když jsem mu nesl k podpisu release (souhlas s vydáním) pro nakladatele. Zasmál se: 'Ten konec

je blbost. Proč nenapíšete rovnou, jak to bylo?' Ale doba byla zlá, v Praze Jan Kliment nemilosrdně likvidoval jeho kamarády, třeba se bude Forman chtít podívat do Prahy za dětmi, nebo ony za ním, takže to bude takhle lepší. Podle mého. 'Když myslíte. Ale stejně je to blbost.' Byla? Nebyla?' (s. 8–9). Že to blbost rozhodně nebyla, ukázaly už události roku 1979, které v tomto Liehmově podání z roku 1993 jako by neexistovaly. V dubnu 1979 totiž Forman opravdu navštívil Československo, což vyvolalo nejen značný údiv, ale u leckoho také nemalé pohoršení. Svědectvím toho jsou např. výroky exilového spisovatele Jana Beneše v knize rozhovorů Karla Hviždaly *České rozhovory ve světě*, která poprvé vyšla v roce 1981 v nakladatelství Index v Kolíně nad Rýnem, podruhé v Československém spisovateli v roce 1992. Pod datem 1. října 1979 Beneš prohlásil: „Jest zajisté ohavné, jestliže si třeba Miloš Forman pokláboší v Praze s představitelem systému, který v téže době drží pod zámek třeba Havla. Jest však mnohem ohavnější, že to nenamíchne ani jediného československého intelektuála v exilu jinak než ryze soukromě. Co si myslet o exilovém spisovateli, který i nadále považuje Formana za kolegu a kámoše?“ (2. vyd., s. 58).

Tím „kolegou a kámošem“ by mohl být právě Liehm – ostatně Hviždala připojuje k citovanému výroku ještě poznámku pod čarou, v níž upozorňuje na Formanovy rozhovory s Jiřím Janouškem v Kinu č. 14/1979 a s Janem Klimentem v Záběru č. 14/1979, kde se také objevil Formanův výrok: „Nemám rád takové lidi, co se snaží přiživovat. Tak například jeden někdejší český kritik o mně vydal knížku neobjektivní, s níž jsem neměl nic společného.“ Nakladatelství Sixty-Eight Publishers však v časopise Západ č. 4/1979 potvrdilo, že Forman dal k vydání knihy souhlas, četl a redigoval její text a poskytl pro ni fotografie ze svého archivu, proto prý Hviždala vyzval tehdy Formana, aby také přijal účast v jeho knize a k celé věci se vyjádřil. Forman mu ale 19. 4. 1980 odepsal: „...musím se Vám moc omluvit, nejde tady o chuť a náladu, ty by byly, ale čas a soustředění chybí...“

Dnešní Liehmovo až nápadné zdůraznění Formanova někdejšího souhlasu pro nakladatele, jakož i větička, že „Škvoreckým dodal Forman krásné fotky pro české vydání v Kanadě“ (s. 9), jsou jakoby velkorysým mávnutím rukou nad někdejšími spory, opětovným potvrzením, že za všechno může jen on sám. To je samozřejmě jeho soukromá věc a gesto hodné obdivu, věcně však takováto retuš zrovna k poznání pravé povahy Formanova myšlení nepřispívá. Možná to souvisí s hlubším rysem celé knihy, která se soustavně od počátků Formanovy filmové dráhy až po *Přelet nad kukaččím hnízdem* (1975), kterým její hlavní text končí, snaží Formanovo dílo ideologizovat a vykládat ho v kontextu reformních proudů 60. let, k nimž se pochopitelně Liehm sám vehementně hlásí. Jenže ačkoli věkově Liehma a Formana dělí pouhých osm let, v přístupu k životu, politice, umění je mezi nimi rozdíl epochy. Liehm jako by si nikde nepřestával na Formanovi léčit především svůj vlastní mindrák intelektuála – bývalého komunisty, který se toho, čeho se Forman zmocnil spontánní cestou uměleckého poznání, musel dobírat složitým překonáváním vlastních selhání a omylů. Pro Formana bylo oproti němu jediným skutečným závazkem naplnění vlastního tvořivého puzení, pro které byl evidentně ochoten obětovat cokoli, např. i rodinný život či dobrou pověst mezi přáteli.

Samozřejmě není smyslem těchto poznámek posuzovat Formanovu mravní způsobilost a vyvozovat z toho jakékoli závěry pro jeho dílo. Upozorňuji jen na to, že přecházení určitých problematických či kontroverzních rysů jeho umělecké osobnosti může vést k jejímu zplošťujícímu či neúplnému výkladu. Ne, že by ten Liehmův nebyl legitimní interpretací jistého druhu. Převládá v něm však až příliš perspektiva ptačího pohledu a obráceného dalekohledu a málokdy se v něm také setkáme s přístupem vycházejícím nejprve z rozboru jednotlivých složek filmu a teprve potom se dobírajícím na základě dílčích analýz konečné syntézy.

Ostatně žánrově je knížka sama dosti nepříjemným hybridem, kombinujícím Formanovo vyprávění, zaznamenávané Liehmem od zimy 1972 do jara 1973, s Liehmovými kurzívoými vsuvkami a recenzemi jednotlivých Formanových filmů. Na konec je pak ještě připojen jako příloha rozhovor s Formanem z roku 1969, za nímž následuje Liehmova stať o Formanovi z roku 1980, dotahující předchozí hodnocení až k *Vlasům* (1979), a filmografie až k *Valmontovi* (1989). Liehm tedy, ačkoli v předmluvě praví, že by „nebylo fér“ (s. 9) knihu dopisovat za úsek, ke

kterému dosáhla v prvním vydání, přece jenom se pokusil ji nastavit, dlužno však říci, že dosti nešťastně. Některé repliky Formanovy i hodnocení Liehmova opakují se tu takřka doslovně a pocit určité žánrové nejednotnosti celé knihy se jenom násobí.

Ten totiž pramení už ze samotné kombinace textů Liehmových a Formanových. Liehm nevydržel zůstat pouze v pozadí, jako zpovědník a literární zpracovatel Formanova vyprávění, zároveň však nestylizoval tentokrát knihu jako novinářské interview, jako tomu bylo v jeho knihách *Rozhovor* (1966) a *Generace* (1988, 1990). Rušivě působí zejména jeho vsuvky do Formanova vyprávění, které sice místy věcně rozšiřují jeho údaje (např. na s. 39–40 o osudy někdejšího ředitele Laterny magiky Borise Michajlova, podobně na s. 50–54 o barrandovském řediteli Jiřím Veselém a ústředním řediteli Čs. státního filmu Aloisu Poledňákovi), často však jsou jen volnými Liehmovými glosami a úvahami, které mají snad intelektualizovat, přitom ale jen nadbytečně ornementalizují přirozeně inteligentní Formanův projev. Dialog kritika s tvůrcem, který asi má tento postup navozovat, se bohužel nekoná, stejně jako jím není ani proložení jednotlivých kapitol Formanova vyprávění Liehmovými recenzemi jeho filmů. Z konfrontace obojího vyvstane spíše Liehmova mnohomluvnost, jistě i dobově daná stejnosměrnost jeho myšlení a také jakási ostentativní vševědounost, trochu nepoctivě vydávající to, co Liehmovi a jiným objevily právě teprve Formanovy filmy, za výsledek vlastního poznání. Tam, kde je kritik zaskočen novostí umělcova pohledu, měl by mu přiznat jeho objevitelský primát a nesnažit se nejprve si jej přisvojit a pak už jen tvůrci protektorsky poklepávat na rameno, jak hezky zhmotňuje to, co přece on už dávno ví...

Přes všechny tyto limity má ovšem Liehmova kniha svou nespornou hodnotu, i když dnes už spíše jen historickou. Její dobový vliv jako pašovaného artiklu zakázané exilové literatury z časů normalizace mohu potvrdit vlastní zkušeností, potvrzují to však i další formanovské publikace. Brožuru Jana Folla Miloš Forman (Čs. filmový ústav 1989) uvádím tu jenom z těchto důvodů: Liehmovy Příběhy Miloše Formana posloužily jí už před listopadem 1989 jako nezbytné faktografické východisko. V kritickém pojetí by se jistě našly paralely, Follův text odhaluje však svou konkrétností a strýzlivou analyticitou dobře právě Liehmovou květnatost. Že ovšem vliv Liehmův bude asi ještě nějakou dobu trvat, ukazuje práce Jasmina Dizdareviče *Konkurs na režiséra Miloše Formana*. Vyšla v roce 1990 v dnes už zcela fantastickém nákladu 50 000 výtisků, jejím štěstím však zřejmě bylo, že zachytila ten největší polistopadový nakladatelský boom, v němž samotné jméno Miloše Formana, donedávna přísné tabu, působilo jako magnet z nejsilnějších. Svou vlastní úroveň rozhodně nějakého komerčního úspěchu docílit nemohla, a tak stejně zůstává záhadou, kam se to obrovské množství Dizdarevičových diplomek vlastně podělo.

Konkurs na režiséra Miloše Formana je totiž nepochybně Dizdarevičovou absolventskou prací, docela poctivým sebráním a zkompileváním materiálu (sopsis pramenů a literatury ovšem chybí) s pokusem o vlastní pohled na Formanovy režisérské postupy – ale to je asi také všeschno. Zřejmě doba vzniku vtiskla knize jako předmluvu patetické díkůvzdání Veroniky Váňové, datované listopadem 1989, tatáž autorka napsala i doslov, poněkud nadbytečně po Dizdarevičově textu opakující základní Formanovy biografické a filmografické údaje. Co je mezi tím, ob stojí snad jako splnění školního zadání, postrádá však jak parametry vědecké práce, tak přitažlivost řekněme publicisticky laděného žánru. Hojně se tu cituje, prameny se však zásadně neuvádějí (Liehm je jeden z nejhojnějších), Dizdarevičova stylistika i pravopis trpí školáckými neduhy a celá kniha je doslova prošpikována nepřesnostmi a chybami. Ty najdeme i u Liehma (např. na s. 21 se u něj hovoří o konferenci v Banské Bystrici v roce 1958, po které mělo dojít k administrativním zásahům proti několika novým filmům, ve skutečnosti šlo o 1. festival československého filmu v Banské Bystrici v roce 1959, na s. 191 se mluví o Formanově první návštěvě Prahy po deseti letech v roce 1980, sám Forman udává přesné datum 22. dubna 1979), tady však jejich množství překračuje únosnou míru. Namátkou ty nejkřiklavější: názvy filmů *Neklidné srdce Evropy* m. *Praha, neklidné srdce Evropy* (s. 11), *Svět automat* m. *Automat Svět* (s. 14), *Taking off* m. *Taking Off* (s. 49); jména Vodstrčil m. Vostrčil (s. 26), Jakym m. Jakim (s. 104); Carrière m. Carrière (s. 48), Mac Murphy m. McMurphy (s. 65 ad.). V *Černém Petrovi* chodí prý hrdinové na „disko“ (s. 30), v *Přeletu nad kukaččím hnízdem* je konec hlavní postavy

charakterizován slovy: „Nervní (sic!) soustava Mac Murphyho (sic!) exploduje (sic!) a on se vrhne na sestru Ratchedovou, popadne ji za krk a začne škrtit. Za trest je odsouzen k zesíleným elektrickým šokům, které z normálního Mac Murphyho (sic!) učiní skutečného blázna.“ (s. 61). Kromě celé série stylistických neobratností a chyb naznačují tyto věty, že autor ani nepochopil, že McMurphy byl nakonec podroben lobotomii. Dizdarevičovu práci zcela, Liehmovu z valné části zastínilo vydání Formanovy autobiografie *Co já vím? Žánrové označení je poněkud zavádějící: ani tentokrát nevypsal své příběhy Forman sám, nýbrž za pomoci amerického spisovatele českého původu Jana Nováka, který s ním a s Jean Claude-Carrièrem spolupracoval už na dialozích filmu *Valmont* (1989). Jak uvedl Novák v MFD 5. 2. 1994, z praktických důvodů, na přání Formanova agenta, byla kniha uvedena na trh jako autobiografie (dodejme, že současně v USA a Kanadě pod názvem *Turnaround, A Memoir*). Spolupracovat s Formanem bylo prý „hlavně náročné na ledviny. Ale i při samotné práci jsem byl jen ‚gumou‘ na tužce, kterou Forman psal.“*

Nepochybně tedy kniha vznikala stejným tvůrčím ping-pongem jako scénáře k Formanovým filmům, o čemž se lze právě v ní hojně dočíst jako o jeho základní pracovní metodě. Zároveň ovšem bude asi třeba všechny tyto poněkud ležérní vize brát takříkajíc cum grano salis. Proč, to vyplývá ze samotné výchozí stylizace memoárů, kterou tvoří nezlomná a nezlomitelná vůle k úspěchu, vskutku „americká“ potřeba vítězit: „V životě jsem vždycky dělal všechno pro to, abych vyhrál,“ proklamuje to ostatně na s. 6 sám Forman. „Vůle k vítězství patří k mým základním hnacím silám a všímám si jí i u jiných.“ A s ohledem na obraz člověka, který ač osudem těžce handicapován, dokázal se zbavit komplexů sirotka, prosadit se nejdřív doma a pak i ve Spojených státech, s ohledem na image „hollywoodského komouše“ (s. 147), který se musel tvrdě rvát na obou stranách železné opony, jsou paměti napsány.

Zajímavé je srovnání s některými pasážemi v Liehmově knize. Např. líčení atmosféry mnichovské olympiády v roce 1972, kde Forman natáčel svůj snímek *Desetiboj* do filmu *Viděno osmi* (1972), je v obou knihách takřka totožné, až se zdá, jako by bylo z první do druhé prostě přebráno a jen mírně přestylizováno. Nenechme se však mýlit: srovnání Formana s takovým vypravěčem, jakým je třeba Josef Škvorecký ve své „osobní historii českého filmu“ *Všichni ti bystrí mladí muži a ženy* (česky 1991) či v řadě interview, ukazuje, že tito sběrači absurdních historek ze skutečnosti a fabulátoři současně pracují obvykle s časem ustálenými epizodami, které jen mírně obrábějí do stále lepšího tvaru a snadno pak přenášejí v jednu hotovou podobu i do jiných situací a textů. Lze si pak představit, že role Nováka spočívala v tom, dát těmto epizodám jednotné stylové podání, zřetězit je v logický sled, vypointovat každou z nich a celek skládající Formanovo curriculum vitae pak rozčlenit a zrytmizovat do dramatického proudu, jehož zjevným vrcholem je *Amadeus* (1984).

Že skutečně sám Forman *Amadea* pokládá za svůj možná už definitivní tvůrčí vrchol, o tom svědčí to, že vzpomínka na udělování Oscarů za něj je celé knize předsunuta jako jakýsi prolog. Jejím svrchním tónem je pocit absolutního triumfu, vespod ozývá se ale těžká nostalgie: „Tak jsem vyhrál, fajn. Ale tím jsem taky skončil. Štěstí nikdy nevydrží.“ (s. 7). Všechno vzápětí shodí brutální český vtip a začíná vlastní vyprávění, v jehož průběhu čtenář na úvodní disonanci dávno zapomene. Ona se však znovu vrací v závěru: po *Amadeovi* přichází „propadák“ (s. 230) *Valmont*, pak rok a půl marné práce na projektu filmu *Pekelný tábor*, kterým se chtěl Forman „vrátit k obvyčnému filmování“ (s. 231), podle původního scénáře, bez vznešené výpravy. Neúspěch *Valmonta* mu přehlušily události 17. listopadu 1989, po neúspěchu s *Pekelným táborem* už jenom konstatuje „cosi ve mně vyhaslo“. „Byla to jen paměť, která pomalu zahlcovala moji představivost?“ (s. 235) Pro paměti je to efektní konec, zdá se mi ale, že zároveň obsahuje takovou dávku rezignace, že není možné věřit, že si jej prostě připravil právě jen žánr sám. Závěrečný návrat ke skepsi z prologu, byť se tu připouští i to, že člověk může kdykoli sama sebe překvapit – „Co já vím?“ – dává knize význam bezmála tečky za životem i tvorbou, odkazu toho, k čemu Forman jako umělec i člověk došel a co tvoří sumu jeho poznání.

Pokud jde o to první, může kniha sloužit jako dosti věrohodný průvodce po okolnostech vzniku jednotlivých Formanových filmů a také po metodách jeho režisérské práce. Už sám pohled na

genezi jednotlivých scénářů, úvahy o práci na place, výběru herců, o použití hudby, o spolupráci s kameramanem, o střihu atd. vedou bez velkého filozofování a mýtizace k pochopení toho, odkud se u něj bere ta samozřejmá jednoduchost, to samozřejmé existování lidí v jeho filmech. A když se pak k tomu přidruží i historka z Moskvy 60. let (s. 125), kde si uvědomí svůj základní pocit outsiderství, který pak vtiskuje i všem svým hrdinům, otevře se nám trochu pohled i do jeho intimissima.

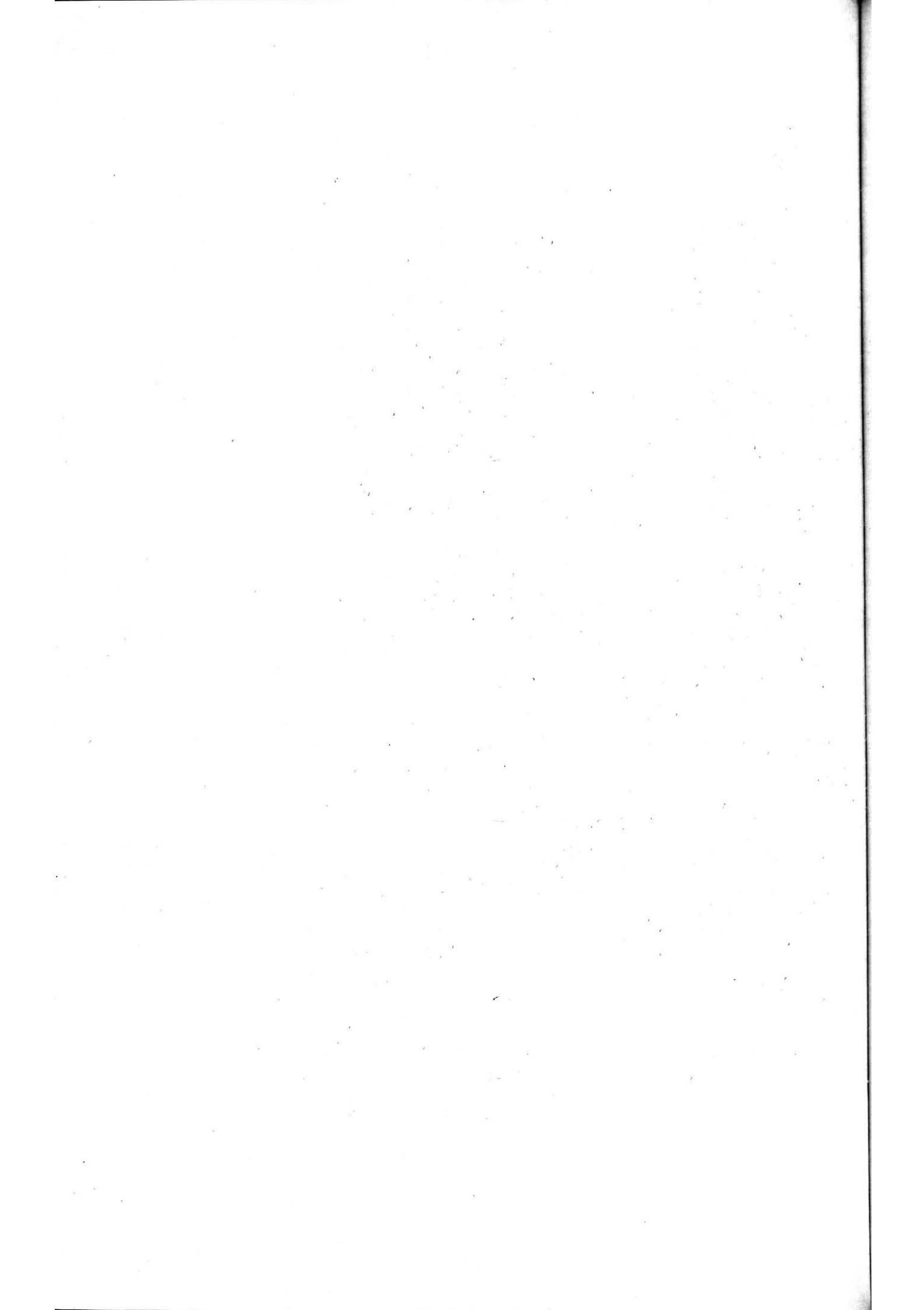
Překonání osudu outsidera, vymanění se z údělu vyvržence věnoval Forman všechno a jak se otevřeně přiznává, obětoval tomu i mínění svého učitele a přítele Alfreda Radoka, kterého ze strachu nepodpořil, když byl vyhozen z Laterny magiky (s. 95), i třeba svou rodinu, když se Věra Křesadlová na rozdíl od něj rozhodla ještě v roce 1968 vrátit do Československa. „Rodině jsem žádnou jistotu nabídnout nemohl. Neměl jsem nic než pevné odhodlání dobýt Hollywood.“ (s. 141). Ke stáru se ale možná dobytý Hollywood jeví už jako příliš efemérní hodnota v porovnání s životní osamělostí uprostřed bohatství...

Ale pozor, abychom se zároveň nestali obětí pasti, kterou na nás i v tomto ohledu nastražili dva nesmírně obratní vypravěči, poučení svrchované americkým sklonem k nostalgii a sentimentu. Tak jako se Miloš Forman musel naučit získat si amerického diváka americkými látkami, do nichž vnesl kus českého životního pocitu, tak musel i svůj vlastní životopis přizpůsobit jejich vkusu. Učinil to oním leitmotivem vytrvalého muže, který jde za svým snem, až ho dosáhne, pomohl si však i atraktivními epizodami, konfrontujícími jej se špičkami vládnoucí moci doma, včetně dnešního prezidenta Václava Havla. Vzhledem k jeho proklamované a ve filmech také prokazované apolitičnosti se právě tyto souvislosti mohou jevit poněkud vypočítané na efekt, zvláště když na druhé straně se tu celkem bez výčitek přehlíží jeho nulový vztah k domácí i zahraniční opozici, mezi kterou měl i řadu osobních přátel.

Ocitáme se tak zpátky u problému, který evokovala už Liehmova kniha: jak vlastně posuzovat ony „formanovské proměny“. Platí striktní soud Jana Beneše, anebo je jeho názor v dnešních podmínkách zcela pasé a rozhodující je nikoli cesta k dílu, ale dílo samé? I když budeme uvažovat v poloze vyvážané z jakýchkoli politických či mravních kritérií, také k definitivnímu názoru sotva dojdeme: vždyť pro kolik Formanových kritiků končí jeho umělecká tvorba u *Taking Off* (1971) či *Přeletu nad kukaččím hnízdem* a co dále je, komerce a kšeft je. „Jenomže kšeft je kšeft a já doufal, že za dostatečnou sumu tvrdé měny i komunistická vláda změkne.“ (s. 209) říká v souvislosti s projektem *Amadea* Forman – a ona ta vláda skutečně změkla, ten film byl a je obrovský kšeft a pokud je také uměním, nezmění na tom nic ani politika, ani peníze.

Ať už k Formanově autobiografii zaujmeme jakékoli stanovisko, jedno jí rozhodně upřít nelze: že to je zábavné a vtipné čtení, zmnožující a po svém kolorující éru, která měla silnou tendenci k pouze dvoupólovému a dvoubarevnému vidění. Lidé jako Milan Kundera, Jiří Mucha či právě Miloš Forman jsou příklady toho, že z osudového klinče totality s demokracií a také umění s komercí bylo možné najít i zcela atypická východiska, vymykající se dobovým schématům. Nejsou jistě bez problémů, mají ale svou velikost, která by neměla být umenšována jen pro svou ojedinelost.

Jan Lukeš



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ABEL, Richard

French Film Theory and Criticism: 1 History / Anthology. 1907 – 1939 / Richard Abel. – 1. brož. vyd. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993. – 2 sv. – Volume I: 1907–1929. – 452 s. Volume II: 1929–1939. – 296 s. – (Film Studies)

Antologie textů francouzských kritiků, literátů a filmových tvůrců mapující vývoj francouzské reflexe nového umění od počátku století do konce třicátých let. Antologie je provázena rozsáhlými studiemi uspořádanými analyzujícími jednotlivé etapy.

ADAMOVIČ, Ivan

Encyklopedie fantastického filmu / Ivan Adamovič a kolektiv; předmluva a redakční úprava Roland Schür. – 1. vyd. – Praha: Cinema, 1994. – 224 s.; bar. fotogr. v příl. a čb. fotogr. v textu, filmografie, bibliografie, rejstříky, dodatky. ISBN 80-901675-3-5 (váz.)

Encyklopedická příručka zahrnující přes tři sta nejvýznamnějších fantastických filmů. Jednotlivá hesla se skládají ze stručných filmografických údajů a stručného popisu děje.

ARCHIVOS

Archivos de la filmoteca. – Junio 1994, No 16. – Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. ISSN 0214-6606

Z obsahu: Carlos MONSIVÁIS: *Se sufre, pero se aprende (el melodrama y las reglas de la falta de límites)*, s. 7–19; Ariel ZÚÑIGA: *De la madre en el melodrama mexicano* (Nosotros los pobres, 1948), s. 21–29; Gustavo GARCÍA: *Tengo una tumba donde llorar. Ismael Rodríguez contra el melodrama*, s. 31–35; Susan DEVER: *Las de abajo: La Revolución Mexicana de Matilde Landeta*, s. 37–49; Julianne BURTON-CARVAJAL: *La ley del más padre: melodrama paternal, melodrama patriarcal, y la especificidad del ejemplo mexicano*, s. 51–63; Gaston LILLO: *El reciclaje del melodrama y sus repercusiones en la estratificación de la cultura*, s. 65–73; Gian Luca FARINELLI – Nicola MAZZANTI: *La restauración de Il processo Clémenceau*, s. 75–81; J. F. TARNOWSKI: *Esa otra prehistoria*

en nosotros, la infancia... (a propósito de Jurassic Park), s. 91–103; Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *Metáfora, sonido y composición. En torno a una secuencia de M (Fritz Lang, 1931)*, s. 105–123.

ARCHIVOS

Archivos de la filmoteca. – Junio 1994, No 17. – Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. ISSN 0214-6606

Z obsahu: Leonardo QUARESIMA: *Ninon, la hermana de María. Metropolis y sus variantes*, s. 5–37; Luciano BERRIATÚA: *Un „Proyecto Lumière”: La restauración de Faust de F. W. Murnau*, s. 39–49; Fernando del MORAL GONZÁLEZ: *La Decena Trágica en México: Un ejemplo de restauración*, s. 51–61.

AUMONT, Jacques

L'oeil interminable: Cinéma et peinture / Jacques Aumont. – [1. vyd.] – Toulouse: Librairie Séguier, 1989 Février. – 278 s.; čb. fotogr., bibliografie, index.

ISBN 2-87736-026-1 (brož.)

Obšírná teoretická studie o vztahu filmu a malířství. Autor se soustředí na morfologické a tematické vazby, které nalézá v četných filmech bez ohledu na jejich námět či historické hodnocení.

BUSHBY, Alex

A – Z of Film, Television and Video Terms / Alex Bushby. – 1. vyd. – London: Blueprint, 1994. – 186 s.

ISBN 0-948905-8-91 (váz.)

Výkladový slovník odborných termínů z oblasti audiovizuální tvorby a techniky.

CINEMA

Il Cinema Sonoro: Filmografie. Vol. 2.

1930–1969 / a cura di Aldo Bernardini. – [1. vyd.] – Roma: ANICA edizioni, 1992. – 463 s.; filmografie. – (Archivio internazionale delle opere audiovisive) (Archivio del cinema italiano) (brož.)

Filmografická příručka pokrývající kompletní italskou produkci hraných filmů (včetně filmů koprodukčních) z let 1930–1969. Jednotlivé záznamy obsahují tyto údaje: země původu, název

produkčních a koprodukčních společností,
číslo cenzurního lístku, datum cenzury,
metráž a zahraniční distribuční názvy
(angl., fr. a něm.).

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 33, Summer 1994, No. 4.
– University of Texas Press: Society for Cinema
Studies.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Marcia LANDY – Lucy FISCHER:
*Dead Again or A-Live Again: Postmodern or
Postmortem?*, s. 3–22;

Robert L. CAGLE: *Autoeroticism: Narcissism,
Fetishism and Consumer Culture*, s. 23–33;

Murray SMITH: *Altered States: Character
and Emotional Response in the Cinema*, s. 34–56.

CINÉMAS

Cinemas. Journal of Film Studies. *Questions sur
l'éthique au cinéma*. – Montréal: Université
de Montréal, Département d'histoire de l'art.
ISSN 1181-6945

Z obsahu: Lucie ROY: *Présentation*, s. 7–14;

Jean-Marcel PAQUETTE: *Tarkowski, cinéaste
cynique*, s. 15–23; Paul WARREN: *Pour une
éthique cinématographique*, s. 25–42;

André GARDIES: *Le genre co-opérateur*,
s. 43–55; Gilles THÉRIEN: *L'effet paradoxal
des images*, s. 57–72; Jean-Louis LEUTRAT:

Ah! les salauds!, s. 73–84; Alain LACASSE:
*Considérations sur la portée éthique des
propositions de Christian Metz pour une
énonciation impersonnelle au cinéma*, s. 85–97;

Lucie ROY: *Language cinématographique
et faillibilité*, s. 99–118; François JOST:

Le spectateur qui en savait trop, s. 121–133;

Johanne BÉNNARD: *Un cinéma zazique?*,
s. 135–154.

CZECH

Czech Film Promotion. 1994 / production
Štěpánka Květoňová; editor Vít Janeček. –
[1. vyd.] – Praha: Czech Film Promotion, [1994].
– 122 s.: čb. fotogr., filmografie.
(brož.)

Reklamní a informační bulletin mapující vybrané
filmy (zejména celovečerní, včetně TV) vyrobené
v letech 1992–1994. Dále obsahuje informace
o animovaných a dokumentárních filmech,
kontaktní adresy apod.

DREWNIAK, Bogusław

Der deutsche Film 1938–1945:

Ein Gesamtüberblick / Bogusław Drewniak. –

[1. vyd.] – Düsseldorf: Droste Verlag, 1987. –
990 s.: čb. fotogr., bibliografie, poznámky, index.

ISBN 3-7700-0731-X (váz.)

Zásadní, materiálově velmi bohatá monografie
o kinematografii Třetí říše.

DRVOTA, Mojmír

Základní složky filmu / Mojmír Drvota;

předmluvu napsal Vlastimil Zuska. – [1. vyd.] –
Praha: Národní filmový archiv, 1994. – 98 s. –
(Knihovna Iluminace 3)

ISBN 80-7004-076-9 (brož.)

Teoretická reflexe „filmu jako umění, filmu
jako média a filmu jako drogy“.

Tento text exilového filmového teoretika
a spisovatele vznikl v souvislosti s autorovým
pedagogickým působením na amerických
universitách.

EUROPEAN

*European Filmfile: The only comprehensive guide
to European films planned and in production* /
Editors-in-chief Peter Elman, Neil McCartney;
Editor Lloyd Shepherd. – [1. vyd.] – London:
European Film Production Guide Ltd, 1993. –
8 sv. – Index.

ISSN 0965-819X (brož. v pouzdrě)

Issue No 6, Volume 1, Winter 1993–94: *France*.

Issue No 6, Volume 2, Winter 1993–94:

Austria, Germany, Switzerland.

Issue No 6, Volume 3, Winter 1993–94:

Ireland, UK.

Issue No 6, Volume 4, Winter 1993–94:

Cyprus, Greece, Italy.

Issue No 6, Volume 5, Winter 1993–94:

Portugal, Spain.

Issue No 6, Volume 6, Winter 1993–94:

Denmark, Finland, Iceland, Norway, Sweden.

Issue No 6, Volume 7, Winter 1993–94:

Belgium, Luxembourg, Netherlands.

Issue No 6, Volume 8, Winter 1993–94:

Russia, Eastern Europe.

Soubor osmi sešitů dokumentujících připravované
a rozpracované filmy evropských kinematografií
v roce 1993.

EUROPEAN

*European Filmfile: The only comprehensive guide
to European films planned and in production* /
Editors-in-chief Peter Elman, Neil McCartney;
Editor Lloyd Shepherd. – [1. vyd.] – London:
European Film Production Guide Ltd, 1993. –
8 sv. – Index.

ISSN 0965-819X (brož. v pouzdrě)

Issue No 7, Volume 1, 1994: *France*.

Issue No 7, Volume 2, 1994:

Austria, Germany, Switzerland.

Issue No 7, Volume 3, 1994: *Ireland, UK*.

Issue No 7, Volume 4, 1994: *Cyprus, Greece, Italy*.

Issue No 7, Volume 5, 1994: *Portugal, Spain.*

Issue No 7, Volume 6, 1994:

Denmark, Finland, Iceland, Norway, Sweden.

Issue No 7, Volume 7, 1994:

Belgium, Luxembourg, Netherlands.

Issue No 7, Volume 8, 1994:

Russia, Eastern Europe.

Soubor osmi sešitů dokumentujících připravované a rozpracované filmy evropských kinematografií (zima 1993–1994).

HAHN, Ronald M. – JANSEN, Volker

Das Heyne Lexikon des Science Fiction Films: 1500 Filme von 1902 bis heute / Ronald M. Hahn, Volker Jansen. – [1. vyd.] – München: Wilhelm Heyne Verlag, 1993. – 974 s.: čb. fotogr. filmografie, bibliografie, index. ISBN 3-453-06318-X (váz.)

Encyklopedická příručka žánru sci-fi obsahující na 1500 filmových titulů. Každé heslo je tvořeno základními filmografickými rejstříky.

HEREC

Herec Jozef Kroner / autori Elena Blahová, Marianna Forrayová, Emil Lehuta, Etela Viskupová, Štefan Vraštiak. – [1. vyd.] – [Bratislava]: Slovenský filmový ústav – národné kinematografické centrum, [1994]. – 48 s.: biografie, filmografie, soupis divadelních rolí, bibliografie, zvukové archiválie. – Maďarské kultúrne stredisko, Slovenská televízia, Slovenský rozhlas, Národný divadelný ústav. (brož.)

Materiálový dokumentační sborník vydaný k 70. narozeninám J. Krónera.

JAPANESE

Japanese Film. 1993–1994. Vol. 21 / publisher Toru Okuyama. – [1. vyd.] – Tokyo: UniJapan Film, 1994 31 March. – 147 s.: čb. fotogr., filmografie. (brož.)

Informační materiál o japonské filmové produkci z let 1993–1994. Přináší základní filmografické údaje a stručné obsahy filmů a různé statistiky.

KOZLOFF, Sarah

Invisible Storytellers: Voice-Over Narration in American Fiction Film / Sarah Kozloff. – [1. vyd.] – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1988. – 167 s.: čb. fotogr., filmografie, bibliografie, index, poznámky. ISBN 0-520-06793-2 (brož.)

Teoretické pojednání o postavení, významu a funkci vyprávěče ve struktuře filmového díla. Autorka pracuje s četnými příklady z dějin filmu.

KWARTALNIK FILMOWY

Kwartalnik filmowy. – Rok 16, zima 1993/1994, Nr 4 (64). – Warszawa: Instytut Sztuki PAN. ISSN 0452-9502

Z obsahu: Gilles DELEUZE: *Od wspomnienia do snu. Trzeci komentarz do Bergsona*, s. 4–14; Dariusz CZAJA: *Waltera Fabera przypadki*, s. 16–35; Sławomir SIKORA: *Filmowe spotkania z obcością*, s. 36–43; Krzysztof TYSZKIEWICZ: *Przes kraje zwierząt, bogów i ludzi – przegód scenograficznych I*, s. 44–51; Andrzej WERNER: *Trzy albo cztery rzeczy, których si o nim dowiedziałem*, s. 53–63; Henryk PAPROCKI: *Niebieski jak niebo*, s. 79–81; Jan SOCHON: *Pokona śmierć!*, s. 83–87; Janusz GAZDA: *Zimny kolor wolności*, s. 89–105; Zbigniew BENEDYKTOWICZ: *Długi film o miłości*, s. 107–112; Tadeusz LUBELSKI: *Prawdziwy partner. Francuska krytyka o Kiesłowskim*, s. 114–131; Janusz GAZDA: *Poczucie obcości i ch wtopienia si w inność. Podróże filmowe Romana Polańskiego*, s. 132–152; Ewa GBICKA: *Jeśli przyjeżdżacie z kinem, to nie prowadźcie propagandy! Kina objazdowe w latach 1944–1947*, s. 183–192; *Film niemiecki o Katyniu (1943)*, s. 198–199; *Film sowiecki o Katyniu (1944)*, s. 200–206; Beata KOSIŃSKA: *Aleksander Jackiewicz*, s. 208–221.

KWARTALNIK FILMOWY

Kwartalnik filmowy. – Rok 16, wiosna 1994, Nr 5 (65). – Warszawa: Instytut Sztuki PAN. ISSN 0452-9502

Z obsahu: Gilles DELEUZE: *Punkty terażniejszości i pokłady przeszłości. Czwarty komentarz do Bergsona (I)*, s. 4–11; Stefan MORAWSKI: *Ani wolności, ani równości, ani braterstwa – a co w zamian?*, s. 12–18; Michał CZECHOW: *O technice aktora*, s. 20–44; Alina MADEJ: *Człowiek wyrazisty*, s. 46–62; *Rozmowy z aktorami krakowskimi* (Jerzy Stuhr, Anna Dymna, Jerzy Trela, Jan Nowicki), s. 63–118; Milan KUNDERA: *Kafka, Heidegger, Fellini*, s. 126–127; Andrzej WERNER: *W tanecznym korowodzie*, s. 128–139; Petr KRAL: *Europejczyk Fellini*, s. 142–159; Jacek TRZNADEL: *Federico Fellini – Giulietta Masina (La strada – Ginfer i Fred)*, s. 164–168; Marta FIK: *Z archiwum GUKPiW (4)*. *Pierwszy kwartał 1968*, s. 172–180.

KWARTALNIK FILMOWY

Kwartalnik filmowy. – Rok 16, lato 1994, Nr 6 (66). – Warszawa: Instytut Sztuki PAN. ISSN 0452-9502

Z obsahu: Gilles DELEUZE: *Punkty teražnějšího i poklady minulosti. Čtvrtý komentář do Bergsona* (2), s. 4–14; Michail CZECHOW: *O technice aktora* (2), s. 16–28; Władysław TERLECKI: *Dwaj aktorzy*, s. 30–38; Krzysztof KĄKOLEWSKI: *Diamant w popiół obrócony*, s. 39–56; *To nie jest na sprzedaż. Co znaczył, co znaczy dzisiaj etos AK?* (z prof. Andrzejem Sicińskim), s. 58–62; *Prawda nie wyartykułowana* (z Andrzejem Trzosem-Rastawieckim), s. 63–67; Jerzy WÓJCIK: *Exodus*, s. 68–78; Krzysztof LIPKA: *Nie wszystkie gamby świata*, s. 80–87; Krzysztof LIPKA: *Życie dla muzyki, muzyka dla cieni... Vizja baroku w filmie* Wszystkie poranki świata *Alaina Corneau*, s. 88–101; Sławomir SIKORA: *Świte pożegnanie*, s. 103–114; Dariusz CZAJA: *Wariacje na tematy orfickie*, s. 115–124; Bohdan POCIEJ: *Uwagi o muzyce filmowej*, s. 126–129; Iwona RAMMEL: *Van den Budenmayer i jemu podobni. O muzyce w ostatnich filmach Kiesłowskiego*, s. 130–140; Andrzej WERNER: *Blow out*, s. 142–158; Roland BARTHES: *Drogi Michelangelo!*, s. 159–164; Maria KORNAŁOWSKA: *Notatnik nowojorski* (1), s. 166–174; Tadeusz LUBELSKI: *Trzy kolejne podejścia*, s. 176–187; *Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 17 I 1958 r.* (Popiół i Diamant), s. 188–194; Alina MADEJ: *On*, s. 196–203; *Wielka gra* (Stanisławem Albrechtem), s. 204–209; Marta FIK: *Z archiwum GUKPPiW* (5). Kwiecień – lipiec 1968, s. 217–225; Joanna KRAKOWSKA-NAROŻNIAK: *Od teorii do dokumentacji – o filmowej rejestracji przedstawienia teatralnego*, s. 226–230.

LEGGERE

Leggere Visconti / a cura di Giuliana Callegari, Nuccio Lodato. – [1. vyd.] – Pavia: Amministrazione provinciale, 1976 settembre. – 207 s.; čb. fotogr. v příl., bibliografie. – (Si va per cominciare: quarta rassegna di teatro, musica ed arte dell'espressione) (brož.)

Antologie textů, zápisků a rozhovorů Luchina Viscontiho od čtyřicátých do sedmdesátých let doplněná obsáhlou bibliografií.

NATHAN

The Nathan Axelrod Collection. Volume I. Moledet Productions: 1927 – 1934. Carmel Newsreels: Series I. 1935 – 1948 / edited by Amy Kronish, Edith Falk, Paula Weiman-Kelman. – 1. vyd. – Wiltshire: Flicks Books; Cranbury: Associated University Presses, 1994. – 240 s. – Published in co-operation with the Israel Film Archive.

ISBN 0-948911-22-0. – ISBN 0-8386-3575-X (váz.)

Podrobně zpracovaný katalog filmových týdeníků Nathana Axelroda zachycujících kulturní a společensko-politický život utvářejícího se židovského státu.

PINEL, Vincent

Chronologie commentée de l'invention du cinéma / Vincent Pinel; préface de Michel Marie. – [1. vyd.] – Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 1992. – 103 s.; čb. fotogr., bibliografie – (1895: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / directeur de la publication Jean-Pierre Jeancolas; numéro hors série) (brož.)

Stručné charakteristiky technických předchůdců kinematografu z období 1800–1896.

REŽIJA

Režija: Vojislav Nanović: poslednji pionir / priredili Bordan Zlati, Miloje Radakovi, Nebojša Pajki. – [1. vyd.] – Beograd: Muzej jugoslovenske kinoteke; Novi Sad: Prometej, 1993. – 268 s.; čb. fotogr. v příl., biografie, bibliografie, filmografie. – (Srbski film 2) ISBN 86-7639-049-5 (brož.)

Sborník chronologicky řazených vzpomínkových textů a rozhovorů vztahujících se k dílu srbského režiséra Vojislava Nanoviće.

SCREEN

Screen. – Vol. 35, Summer 1994, No. 2. – Oxford: The John Logie Baird Centre. ISSN 0036-9543

Z obsahu: William BODDY: *Archaeologies of electronic vision and the gendered spectator*, s. 105–122; Kathleen McHUGH: *Housekeeping in Hollywood: the case of Craig's Wife*, s. 123–135; Anna Powell: *Blood on the borders – Near Dark and Blue Steel*, s. 136–156; Christopher FAULKNER: *René Clair, Marcel Pagnol and the social dimension of speech*, s. 157–170.

SCREEN

Screen. – Vol. 35, Autumn 1994, No. 3. – Oxford: The John Logie Baird Centre. ISSN 0036-9543

Z obsahu: Robert BURGOYNE: *National identity, gender identity, and the „rescue fantasy“ in Born on the Fourth of July*, s. 211–234; Jacqueline MAINGARD: *New South African cinema: Mapantsula and Sarafina*, s. 235–243; Laura U. MARKS: *A Deleuzian politics of hybrid cinema*, s. 244–264; Tytti SOILA: *Five Songs*

of the Scarlet Flower, s. 265 – 274; Christopher WILLIAMS: *After the classic, the classical and ideology: the differences of realism*, s. 275–292.

SCHEUFLER, Pavel

Historické fotografické techniky: 13. národní výstava amatérské fotografie. Praha 1993 / Pavel Scheufler. – 1. vyd. – Praha: IPOS ARTAMA, 1993. – 58 s.: přehled historických fotografických formátů, česká bibliografie k tématu historických fotografických technik. ISBN 80-7068-075-X. – ISBN 80-901265-2-9 (brož.)

Příručka věnovaná technickým a historickým aspektům počátků fotografie. Jednotlivá hesla věcně pojednávají o vývoji, významu a zastoupení příslušné fotografické techniky v českých sbírkách. Cenný soupis odborné fotografické literatury vydané do roku 1918.

SCHMITT, Heiner

Kirche und Film: Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945 / Heiner Schmitt. – [1. vyd.] – Boppard am Rhein: Harald Boldt Verlag, 1979. – 382 s.: bibliografie, filmografie, poznámky. – (Schriften des Bundesarchivs 26) ISBN 3-7646-1723-3 (váz.)
Materiálově bohatá monografie o vztahu církve ke kinematografii v Německu do roku 1945.

TONKÖRPER

Tonkörper: Die Umwertung des Tons im Film. – [1. vyd.] – Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1991. – 200 s.: čb. fotogr., filmografie, poznámky. – (Cinema 37: unabhängige Schweizer Filmzeitschrift / herausgeber Alfred Messerli, Janis Osolin; 37. Jahrgang) (brož.)

Z obsahu: Hansjörg PAULI: *Ein blinder Fleck der Filmtheorie*, s. 9–18; Fred van der KOOIJ: *Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim?* *Die Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard*, s. 19–42; Thomas MEYER – Michael NYMAN: *Von der Struktur zur Musik, von der Musik zum Film. Ein Gespräch mit dem Komponisten Michael Nyman über seine*

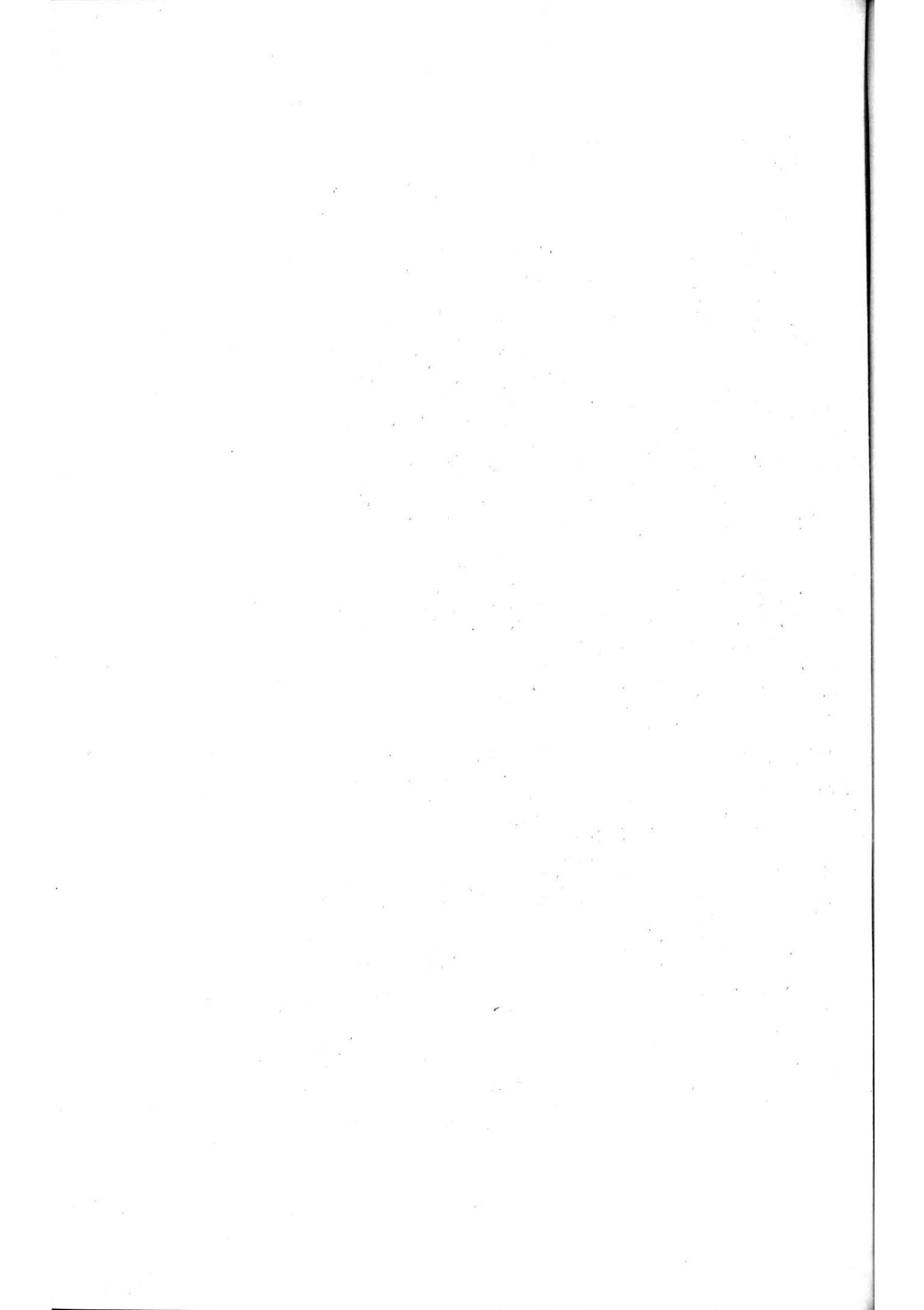
Zusammenarbeit mit Peter Greenaway, s. 43–53; Pippilotti RIST: *Flüstern im Kissen ein bißchen Wissen*, s. 54–60; Frieda GRAFE: *M. O. S.*, s. 61–69; Jürgen EBERT: *Das Filmschöne*, s. 70–85; Henry M. TAYLOR: *Spektakel und Symbiose: Kino als Gebärmutter. Thesen zur Funktion des Tons im gegenwärtigen Mainstream-Kino*, s. 86–98; Robert FISCHER (Text) – YACH (Illustrationen): *Bilder hören, Töne sehen. Notizen über audiovisuelle Hochzeiten*, s. 99–106; Mathias KNAUER: *Wachsend organisch zusammengesetzt. Eine Miszelle zu Marx und zur Produktion von Filmmusik*, s. 107–112; Claus-Dieter RATH (Text) – Peter VOLKART (Illustrationen): *„Video killed the radio star“? Das Radio als Vor-bild des Fernsehens*, s. 118–132; Miriam HANSEN: *„Mit Haut und Haaren“*. *Kracauers frühe Schriften zu Film und Massenkultur*, s. 133–162; Kovács András BÁLINT: *„Nach der Revolution“*. *Filmbrief aus Budapest*, s. 163–166; Julie PHILLIPS: *Die Waffe (in der Hand) der Frauen. Filmbrief aus New York*, s. 167–170.

WILLIS, John

Screen World: Film Annual. 1993. Volume 44 / John Willis. – [1. vyd.] – New York; London: Applause, 1994. – 304 s.: čb. fotogr., rejstřík osobností s biografickými údaji, rejstřík abecední, filmografie. ISBN 1-55783-175-0 (váz.)
Filmová ročenka obsahující soupis domácích i zahraničních filmů uvedených v USA v roce 1992, seznam oceněných filmů, biografické údaje herců apod.

WUSS, Peter

Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums: Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms / Peter Wuss. – 1. vyd. – Berlin: Henschel Verlag, 1990. – 613 s.: bibliografie, poznámky, index. ISBN 3-362-00446-6 (váz.)
Dějiny filmových teorií zpracované formou izolovaných prezentací jednotlivých teoretických koncepcí od nejstarších dob až po (vybrané) trendy osmdesátých let.



Edice a materiály

<i>Dopis generála Ludendorffa Královskému válečnému ministerstvu</i>	3 / 79 – 80
<i>Erotikon v dobovém tisku</i>	4 / 110 – 127
GOEBBELS, Joseph: <i>Sedm filmových tezí</i>	3 / 81 – 82
GOEBBELS, Joseph: <i>Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory</i>	3 / 83 – 92
HIPPLER, Fritz: <i>Otázky a problémy německého týdeníku za války</i>	3 / 93 – 96
Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce (korespondence a smlouvy)	1 / 115 – 140
<i>Nejstarší filmové právní předpisy</i>	2 / 83 – 106
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (dialogová listina)</i>	4 / 102 – 109
NEZVAL, Vítězslav: <i>Erotikon (titulková listina)</i>	4 / 98 – 101
NEZVAL, Vítězslav: <i>Panensství. Filmový manuskript</i>	4 / 91 – 97

Literární obzor

DOINEL, Milan: <i>Od „evoluce“ a „primitivů“ k „ztrátě“ a „rannému filmu“ (KINtop 1 a 2)</i>	3 / 97 – 100
LUKEŠ, Jan: <i>Formanovské proměny</i> (A. J. Liehm: Příběhy Miloše Formana. Jasmin Dizdarevič: Konkurs na režiséra Miloše Formana. Miloš Forman a Jan Novák: Co já vím?)	4 / 135 – 139
LUKEŠ, Jan: <i>Vzlety a pády. Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu</i>	1 / 141 – 154
MAREŠ, Petr: <i>Film a ženský pohled</i> (Sabine Gottgetreu: Der bewegliche Blick. Zum Paradigmawechsel in der feministischen Filmtheorie)	1 / 154 – 155
MAREŠ, Petr: <i>Ruští emigranti v německém filmu</i> (Alexander Schwarz: Russische Emigranten im deutschen Film)	2 / 108 – 109
POKORNÝ, Jiří: <i>Dělníci a úředníci v německém hraném filmu</i> (Holger Schetter: Arbeiter und Angestellte im Film)	2 / 107 – 108
POKORNÝ, Jiří: <i>Z počátků kinematografie</i> (Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914)	4 / 133 – 134
RAK, Jiří: <i>Historik v kině</i> (Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino)	4 / 129 – 133
TOMÁŠ, Tomáš: <i>Vladimír Bor o svém životě a práci</i> (Vladimír Bor: Hudba – film – kritika)	2 / 111 – 113
ZEMAN, Pavel: <i>Historie rodiny Havlových</i> (Václav M. Havel: Mé vzpomínky)	2 / 110 – 111

Přílohy

KNEŽEVIČ, Srđan: <i>Žadatelé o udělení prvních kinolicencí v Čechách (1896–1910)</i>	2 / 119 – 126
Z přírůstků knihovny NFA	1 / 157 – 159
Z přírůstků knihovny NFA	2 / 115 – 118
Z přírůstků knihovny NFA	3 / 101 – 105
Z přírůstků knihovny NFA	4 / 141 – 145

SUBSCRIPTION INFORMATION

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

Address:

Národní filmový archiv, Národní 40
Czech Republic
tel. (+42/2)24231988
fax (+42/2)24227744

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
tel. 02 / 2423 19 88

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 / 684 52 51 (linka 155 - informace, objednávky; linka 147 - reklamace)

Sazba: FORMICA dtp Praha

Tisk: AF BKK s. r. o., Praha

Rukopis byl odevzdán do výroby v listopadu 1994.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha
č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255: MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce Ita Rina a Olaf Fjord na studiovém dvojportrétu
pořízeném při natáčení Erotikonu (1929).*

35029/1994-4



10087328 *Národní filmový archiv*