

2

1995

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35 029/1995-2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 7

1995

Číslo / No. 2 (18)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRONĚ

PAVEL ZEMAN

IVAN ŽÁČEK

Odpovědný redaktor čísla / Editor of the issue:

Ivan Klimeš

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)24231948

OBSAH

Články

- Milan Lukeš:** Sen a film 5
Milan Doinel: Střepy z Persony 43
Dagmar Mocná: „Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let 53
Siegfried Kracauer: Fotografie 101
Jitka Zabloudilová: Film a fotografie v československém vojsku
v Rusku 1914 – 1920 111

Edice a materiály

- Petr Hofman:** K historii jednoho filmového projektu
Příprava filmu Zborov v dokumentech 141

Literární obzor

- Petr Mareš:** O filmu v encyklopedii lingvistiky (*Thomas Elsaesser – Emile Pope: Film.
In: The Encyclopedia of Language and Linguistics.*) 153
Jan Lukeš: Svědectví o svědectví (*Jarmila Cysařová: Česká televizní publicistika.
Svědectví šedesátých let*) 154
Jan Lukeš: Tři pokusy o lidský osud (*Jan Bernard: Evald Schorm a jeho filmy;
Faustovské srdce Karla Högra; Zdeněk Hedbávný: Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*) 157

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 163

88014

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHÍV
KNIHOVNA



10088014 Národní filmový archiv

CONTENTS

Articles

- Milan Lukeš:** Dream and Film 5
- Milan Doinel:** Fragments from Persona 43
- Dagmar Mocná:** Romance in the Czech Film of the Thirties 53
- Siegfried Kracauer:** Photograph 101
- Jitka Zabloudilová:** Film and Photography in the Czechoslovak Army
in Russia 1914 – 1920 111

Documents

- Petr Hofman:** On the History of a Film Project
Preparation for shooting of the Film Zborov in Documents 141

Reviews

- Petr Mareš:** On Film in The Encyclopedia of Linguistics (*Thomas Elsaesser – Emile Pope: Film. In: The Encyclopedia of Language and Linguistics.*) 153
- Jan Lukeš:** Testimony to Testimony (*Jarmila Cysařová: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let*) 154
- Jan Lukeš:** Three Ways of Capturing a Human Life (*Jan Bernard: Evald Schorm a jeho filmy; Faustovské srdce Karla Högra; Zdeněk Hedbávný: Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*) 157

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 163

Články

SEN A FILM

Milan Lukeš

I

Léta před Woody Allenem pojal Shakespearův *Sen noci svatojanské* jako sex noci svatojanské polský literární vědec Jan Kott: prohlásil tuto hru, po staletí vděčně navštěvovanou jako mládeži a dětem ve všem všudy přístupnou, za Shakespearovu nejerotičtější komedii.¹⁾

Jisté předzvěsti takového pojetí se rýsovaly, pravda, už v 19. století, ale na zcela jiných místech, než na která upozornil Kott: třeba na trikotu, který dal vyniknout zdařilým stehům herečky hrající raráška Puka, nebo na jiném pikantním obsazení mladé dámy, totiž do role Pukova nadřízeného Oberona – konec konců, se skřítky a vílami má se to jako s anděli: kdo může s jistotou tvrdit, jakého jsou pohlaví. Kott ovšem pominul takové precedenty, jakože zatratil i celou féerickou tradici inscenování *Snu*, s roztomile vzdychajícími milenci, zručně šplhajícími elfy i s mátožně hopkajícími králíčky. Zdánlivě nevinoučkou komedii vystavil do dramatického světla: její erotismus byl pro něho brutální a celá hra hlásala i demonstrovala vyměnitelnost partnerů a temné sexuální instinkty. Kott neměl pochyb, že Hermie v průběhu inkriminované noci dvakrát vyměnila partnera, a stojí-li v Shakespearově textu, že Titanie spala s oslem, vzal to jako hovorový eufemismus. Osel, do něhož se tkadlec a amatérský milovník Klubko proměnil, byl korunním důkazem jeho interpretace, spočívající tu na dobových významových konotacích: bylo přeci odedávna o oslovi známo, že má mimořádně dlouhý a tvrdý falus.

To všecko, totiž celý ten Kottův atraktivní výklad *Snu noci svatojanské*, se vrylo do paměti i naší odborné divadelní veřejnosti – pokud něco takového jako paměť má. Pozornosti však ušlo, že po nějakých patnácti letech Kott svou interpretaci takřka v plném rozsahu odvolal a korunní důkaz zpochybnil. V roce 1979 napsal, že „ve znaku a masce osla se nízké a tělesné setkává s vysokým a duchovním“ a: „Jak v tradičních představeních *Snu noci svatojanské*, kde pobyt proměněného Klubka u dvora královny Titanie byl prezentován jako ‚romantická‘ féerie, tak v představení Petera Brooka a jeho četných následovníků, kde byla prezentována především Klubkova sexuální fascinace monstrózním falem (mea culpa!), se tento karnevalový a mnohovýznamový rituál Klubkova dobrodružství zcela vytratil. (...) V proměně Klubka a v jeho scénách s Titanií se setkává nejen vysoké s nízkým, metafyzika s fyzikou, dvě poetiky a dva styly, ale rovněž dvě divadelní

1) Srov.: Jan Kott, *Titanie a hlava osla*. In: J. K., *Shakespearovské črty*. Praha 1964, s. 51an.

tradice a dva typy svátečních obřadů; maska a dvorská slavnost s lidovými obyčejí a karnevalovým převrácením světa naruby.²⁾

Prošel-li druhý Kottův výklad téměř bez povšimnutí, je to, řekl bych, ze dvou spojitých důvodů, které dosud působí ve prospěch první interpretační verze. Větší ohlas i respekt si obvykle získávají vysvětlení a odpovědi, které jsou jednoduché a pádné, tedy jimž razantní jednoduchost propůjčuje zdání důvěryhodnosti i originality. To platí v kritice stejně jako v politice; veřejnost, odbornou nevyjímaje, je už taková a pár pochybovačných intelektuálů, varovně mumlajících své „na druhé straně však“, na tom pranic nezmění. A takový byl vůbec ráz Kottových *Shakespearovských črt*, které přečetly Shakespearovy hry nepokrytě současnými očima, tedy očima let šedesátých, které se domnívaly, v kritice i politice, že na složité otázky našly jednoduché odpovědi. Erotismus a pansexualismus byl jednou z nich, a konec konců vyvrcholila tato léta jakýmsi celospolečenským karnevalem sladkých nadějí, v němž i dionýskému divadlu bylo blaze.

Ale – na druhé straně však – nemá se Kott zač hanbit, aniž je jeho první interpretační verze k zahození. Především, skoncovala s idylicko-romanticko-pastorální představou *Snu*, když upozornila na jeho temné stránky, a byla právě tím inspirativní. Kott nemá se co bít v prsa ani za inscenaci Petera Brooka, která si jej ordinovala *cum grano salis* a neskočila na lep tak ochotně, jak by se z citátu zdálo. Ani tu falickou monstrozitu nevzal Brook vážně, ale burleskně, karnevalově ji zparodoval³⁾: však taky byla ta inscenace z roku 1970, kdy léta celospolečenského karnevalu už odezněla.

Za druhé, novější Kottova interpretace tu prvou zcela nevyvrací, ale navazuje na ni a spíše ji učene problematizuje a prohlubuje. Spadá, jak ostatně bylo i z citátů k poznání, do let jiné a přitom navazující konjunktury karnevalové gramatiky M. M. Bachtina, ale zároveň sem zavádí zřetele, které jsou právě ve vztahu k této hře tradiční. Kott uvažuje totiž nejen karnevalový, ale také platónský, respektive novoplatónský kód, k němuž se jedno dílo, to jest Shakespearův *Sen noci svatojanské*, může vztahovat, jejichž prostřednictvím může být čteno a interpretováno. Nejenom však alternativně, ale komplementárně, jak ostatně sám Kott dokazuje na analýze popleteného monologu Klubkova po jeho procitnutí (IV,1), v němž se setkává Apuleius, Erasmus Rotterdamský s Prvním listem korintským apoštola Pavla. Jen s malým posunem lze tento interpretační úhel zostrřit prohlášením, které vskutku bude vypadat konzervativně a až příliš nasnadě: že totiž nad karnevalovostí má v této Shakespearově hře konec konců vrch snovost. Nicméně právě tento zřetel žádá si nového výkladu a posouzení, specificky pak pro způsob, jakým se takový *Sen* snáší s filmem, a to nejen partikulárně, ale – tak zní pracovní hypotéza – pro samu jeho podstatu a možnosti filmového výrazu.

2

Bůhví, kdo všecko vymýšlel názvy ke hrám Williama Shakespeara. Nemusel to vždycky být autor, ale třeba nakladatel, který dbal prodejnosti. Původní tituly alžbětinských dra-

2) Jan Kott, *Spodek przetłumaczony*. „Dialog“ 32, č. 5, s. 104 – 119. Citováno z rukopisného, dosud nepublikovaného překladu Heleny Suchařípové (Translace athénského tkalce), s. 14, 24 a 25.

3) Podrobněji o tom viz v mé stati *Blouznění a bláznění*, „Svět a divadlo“ 1994, č. 5, s. 7 – 16.

mat bývají obšírné a deskriptivní; někdy jsou dokonce stručnou trestí fabule a obvykle se vztahují k inscenaci jako k základní a přirozené formě jejich prezentace: vztah inscenace a dramatu (respektive míru jeho autonomie) hodnotili alžbětinci jinak, než je běžné dnes, tedy blíže tomu způsobu, jakým je dnes vnímán vztah scénáře a filmu. První vydavatelé souborného Shakespearova díla názvy zkrátili a zvěcnili; zvláště tituly tragédií a historických her omezili na jména hlavních postav a panovníků. V názvech komedií však se zaměření k dramatické postavě buď projevuje v obecnější podobě (*Dva veronští páni*, *Veselé windsorské paničky*, *Kupec benátský*), nebo vůbec ne (*Komedie omylů*, *Jak se vám líbí*, *Večer tříkrálový*): jakkoli bezděčný, přeci jen zřejmý – a přehlížený – signál, že zřetel charakterotvorný tu bude sekundární. Třebaže ani tady titul není, jak by řekl Lessing, žádný jídelní lístek, názvy komedií hledí více na celek a naznačují jeho ráz, prostředí, téma a zaměření.

V titulu *Sen noci svatojanské* jsou všechna tři slova výmluvná. Ústřední místo má v něm **noc**, obložená upřesněním, jaká je a co se v ní děje. O *Macbethovi* bývá řeč jako o „noční“ tragédii, zejména ovšem ve smyslu obrazném; ze všech komedií lze tak hovořit ještě s větším oprávněním – i pokud jde o prostou fakticitu – právě a jedině o *Snu noci svatojanské*.

Noc je ostatně v této hře hned zkraje vytyčena i jako dramatická perspektiva. Nejenže pod pláštěm noci hodlá Lysander unést svolnou Hermii, ale už před tím myslí Theseus s Hippolytou na noc svatební, která se v poslední scéně – a nejen pro ně – naplní poté, co „kovový jazyk půlnoci řek dvanáct“: i toto spojení naznačuje, že svatební noc má rituálně mystický význam. Sám svatební akt je obvykle symbolem harmonie; lze říci, že dramatickým postavám je zde uloženo, aby k tomuto předem vytyčenému cíli i ony harmonie dosáhly, a to ve lhůtě přesně stanovené. Není mnoho Shakespearových her – *Romeo a Julie* je jedna z nich – ve kterých krátká časová lhůta hraje tak významnou roli: do svatby Thesea a Hippolyty má si Hermie, pod hrozbou smrti, patřičně vyřešit své erotické problémy. Uvažuje-li Theseus v prvních vůbec verších hry o čtyřech dnech, pak Hippolyta doplňkově, dokonce dvakrát zmiňuje čtyři noci, jimiž lze „odesnit čas“; dramatický diskurs spojuje od samého počátku noc a sen zcela přirozeně.

Jak Theseus, tak Hippolyta vzpomínají v prvních verších hry měsíce (luny), kterým se obraz noci rozpíná, konkretizuje a dramatizuje, dokonce vstupuje i do burleskních souvislostí – na lunu pamatují i řemeslníci a přivádějí ji posléze na scénu v polidštěné podobě. Jestliže v diskursu *Romea a Julie* byl poměr mezi obrazy dne a noci, světla a tmy, rovnovážný, pak ve *Snu noci svatojanské* vládne noc (a luna) suverénně: a luně se přičítá inverze, převrácenost, která panuje v celé přírodě – máme-li věřit Titánii z II,1. Luna tu však nemá noční tmou prosvětlovat nějakým svým romantickým úplňkem: opět hned zkraje je dáno, že starý měsíc je v posledním tažení a že se čeká na „nové luny stříbroskvoucí luk“. A k dovršení všeho jsou o kritické noci předsvatební na přání Oberonovo skryty „všechny hvězdy, celý nebesklon, / mhou černočernou jako Acheron“, takže lidé škobrtají, padají, na krok nevidí v té noci, která je jim „úmorná, dlouhá, smutná“ (III,2), zatímco šelmy a přízraky a duchové mají pré: tak si libuje zlopověstný Puk ve III,2 a tak to cítili alžbětinci, jimž noc z týchž důvodů naháněla hrůzu a strach. A nic na tom nemění, že nejenom láska, ale taky všechno, co patří k noci, včetně šelem a nebož-

tíků, stává se pak v témže dramatickém diskursu předmětem parodie: posměch patří ke strachu stejně tradičně jako *parodia sacra* k víře svaté.

Ale titulní noc této hry není jen tak ledajaká a chronotop lesa o této noci má pro rozkrývání významů podstatně větší význam než jakákoli analýza dramatických postav. Podle tradičního českého znění je to noc **svatojanská**. Byl u nás pokus přeložit originální *Midsummer Night's Dream* doslova, tedy jako *Středoletní noci sen*, ale neujal se, název zní vsutku toporně a vyumělkovaně a neříká zdaleka tolik co originál. Náhrada „středoletní noci“ „noci svatojanskou“ je explikativní a vnáší do titulu křesťanské konotace – její první a druhé manko – ale na první pohled se zdá být aspoň věcně správná. Za „střední léto“ se v angličtině pokládá období kolem letního slunovratu (21. červen) a „středoletní noci“ se rozumí předvečer 24. června, odpovídající vsutku přesně naší noci svatojanské, čarovné i bláznivé, za které také víly a nadpřirozené mocnosti všeho druhu mají podle staré, ovšem předkřesťanské tradice nad člověkem největší moc: odtud pak bláznivost jejich – původně zřejmě orgiastického – počínání.

To všecko, i v mírně umraveném podání Františka Douchy, který nám L. P. 1855 tradici *Snu noci svatojanské* založil a zdůvodnil, přiléhá k událostem hry velmi dobře. Potíží je pouze v tom, že dramatický dialog s takovou konkrétní letní nocí nepracuje vůbec. Noc v této hře je, jak už víme, dlouhá a úmorná, a můžeme-li opět uvěřit Titánii, může být i pěkně sychravá. Mimo takový obecný dohad je tu ještě zcela jednoznačný kontroverzní údaj Theseův ze IV,1, provázející pohled na zmořené spící milence dohadem „Jistě si přivstali a první máj / světili spolu“: pokud Theseus nemá v kalendáři dokonalý zmatek, není červen, ale teprv máj, jakože májového jitra vzpomíná Lysander už v první scéně hry, uvádějící do hry všechny podstatné motivy. Májové noci se ovšem přičítaly podobné zázračné vlastnosti jako té, kterou nazýváme svatojanskou, a tradičně je spojována s láskou a s uvolněnou sexualitou, včetně prohazování partnerů. Rozpor, jakých je v Shakespearových textech mnoho? Nebo lze obě hlediska smířit? – Projděme „středoletní“ historii ještě jednou.

„Středoletním měsícem“ (midsummer moon) rozuměl alžbětinec, stejně jako moderní Angličan, lunární měsíc, ve kterém nadchází „středoletní den“, kdy všecko stvoření, člověka nevyjímaje, stojí pod vlivem luny a dopouští se mimo jiné – jak si i moderní psychologie všimá – sexuálně agresivního chování. „Lunacy“ a „lunatic“, dnes běžný anglický výraz pro šílenství a šílence, je ovšem od „luny“ odvozeno, za Shakespearových časů bylo to slovo moderní (literárně je doloženo od roku 1541) a mělo vyjadřovat přechodné projevy šílenství, přičítané právě působení luny. Konečně, spojením „midsummer madness“ se tenkrát i dnes míní cosi jako „vrchol šílenství“, třeštění obecně, nezávisle na čase, který mu původně propůjčil výraz: tak, výslovně jako „midsummer madness“ označuje ve *Večeru tříkrálovém* (III,4) Olivie chování Malvoliovo, který si uvázel žluté podvazky křížem a zničehojnic vede milostné řeči. Je velmi pravděpodobné, že už původní název naváděl především k představě takové „bláznivé noci“, ve které člověk působením sil, jež jsou mimo dosah jeho vůle, ztrácí soudnost a vládu nad sebou, než ke konkrétnímu času děje. Tak jako tak, všechna ta mnohoslibná sémantická energie je tradičním českým překladem originálního názvu znezřetelněna a paralyzována.

Noc a její zvláštní ráz vztahuje se v titulu této hry k nejdůležitějšímu jeho členu, kterým je bezpochyby **sen**. To je ovšem přirozené a zcela v duchu antické mytologie, podle níž

bůh spánku Hypnos je synem Noci (Nyx), a Morfeus, bůh snů, je synem Hypna. (Boha snů měli už staří Egypťané: dali mu jméno Serapis.) V antické mytologii je dvojčetem boha spánku bůh smrti Thanatos – a na počátku Shakespearova textu je vzápětí po motivech noci, luny a snu exponován důležitý dějotvorný motiv smrti, totiž její hrozby pro neposlušnou Hermii. Souvislost spánku a smrti bude opakovaně připomenuta v kritické scéně II,2: nejprve se zděsí Helena, zda spící Lysander není mrtev, a na sám závěr tohoto obrazu nevidí pro sebe Hermie, procitnuvší z těžkého snu, jinou alternativu než Lysander, nebo smrt. Ve III,2 pak ukládá Oberon, tento „král stínů“, Pukovi, aby Lysandra i Demetria zaváděl tak dlouho, až se – překládám doslova, tedy toporně – „na jejich obočí vyplazí s olovenýma nohama a netopýřími křídly spánek, napodobující smrt“: obraz vskutku nahony vzdálený banálnímu „klížení“, zato asociující zatlačení očí nebožtíkovi.

Elementárně je sen v tomto textu přítomen způsobem, který je běžný i v řadě jiných Shakespearových her. Zvláštnost je ovšem už v tom, že zde je, kdyby nic jiného, mimořádně četný: celá souvislá řada dramatických postav tu upadá do spánku, probouzí se, znovu upadne do spánku a opět procitne, pociťujíc obvykle vzápětí potřebu svůj snový – nebo „snový“ – zážitek reprodukovat a reflektovat. Uvnitř této snové řady zdá se být možné a potřebné aristotelsky rozlišovat skutečné sny, které se neodehrály jinde než v hlavě snícího a nemohou tudíž být jinak než narativně zprostředkovány, a skutečnost, kterou spáček za sen vydává, respektive která se mu jako sen jeví. Zmíněný mechanismus rychlého střídání bdění a spánku však dramatickým postavám – ale zčásti i divákům – brání mezi snovým a skutečným zážitkem rozlišovat. Až při pozornějším nahlédnutí se ukáže, že do první skupiny patří pouze sen Hermie (III,2) – které se zdálo, že had se jí zahryzl do srdce a Lysander, její láska, to jen s úsměvem pozoroval; vše ostatní bylo předvedeno jako realita, se kterou si dramatická postava posléze nedokázala poradit jinak, než že ji prohlásila za sen.

Už z toho vyplývá, že v této komedii nepůjde ani tak o sny, jaké se komu skutečně zdály, jako o snovost vztahující se ke skutečnosti, která se (právě že až zpětně) jako sen jeví. Obecně vzato, jde v těchto zážitcích o zvláštní, zcela kuriózní proměny zejména (mezi)lidského chování, odehrávající se ve hře působením nadpřirozených sil, které můžeme prohlásit – je-li taková potřeba – za „dramatickou metaforu světa nevědomí a iracionality“.⁴⁾ Jinými slovy, události, které se četným dramatickým postavám *Snu noci svatojanské* dějí, jsou snové tím, že se zjevně dějí bez přičinění bdělého rozumu, ba proti jeho vůli – jakkoli v daném okamžiku jsou přijímány jako přirozené. Svrchu uvedená metafora je oprávněna zejména tím, že snící subjekt si, kolikrát už ve snu, připadá jako vykonavatel a nástroj cizí vůle, který nemá vlastní rozum a nic co k němu náleží: člověk je, zkrátka a dobře, vlastním sněním – které přitom výrazně je jenom jeho výsadou a nemůže je připsat na cizí vrub – zaskakován a může si připadat „jako blázen“.

Rozvětvený (společný) „sen“ Titanie a Klubka je zejména pro Titanii po probuzení tak šokující, že je srovnatelný s krátkým pominutím smyslů: zcela v duchu moudrosti Schopenhauerovy, jenž prohlásil šílenství za dlouhý sen a sen za krátké šílenství. Podobně však nedovede srovnat své „snové“ zážitky ani celá milenecká skupina, která si po defi-

4) Marjorie B. Garber, *Dream in Shakespeare – From Metaphor to Metamorphosis*. New Haven and London, Yale UP 1974, s. 64.

nitivním probuzení (IV,1) notuje, že vidí jakoby dvojité, každým okem jinak, jako by stále ještě snila. Bdění a snění jsou pro ně stavy reversibilní, takže rozhodnutí, jak jsou na tom právě v tuto chvíli, je nakonec pouze aktem racionální opce. A vzápětí poté, v závěru téže scény, pokouší se analyzovat svůj sen Klubko, jen aby doklopýtal k témuž nesdělitelnému (ne)závěru.

Snové zážitky, ať skutečné, ať zdánlivé, jsou v této komedii ve frapantním rozporu s tím, jak figurují v obecné představě, která si hýčká svůj sen o *Snu*: jsou vesměs trapné a tíživé jak noční můra. Jsou také nepřenositelné, a přece text vnucuje představu, že v jejich nevyslovitelnosti a nesmyslnosti je jakási zvláštní explicitnost a smysl. Podivné zážitky, přičítají se zdravému rozumu, vedou postavy k nejistotě, zda sní či bdí, a jejich třetěnní opravňuje Pukův výkřik, rozléhající se po celém prostoru této hry: „Jací blázni jsou ti lidé!“ (III,2)

Obecný diskurs na téma snů a co s nimi souvisí byl načat už v I,1, na samém počátku hry: tedy mnohem dříve, než samy sny přišly na pořad. Lysander – jakoby na půl cesty mezi Romeem a Hamletem, jakože počátek tohoto děje věru na komedii neukazoval – společně s Hermií vzpomíná všelijakých útrap a protivenství, jimž milenecká láska kdy musela čelit,

až byla pomíjivá jako zvuk,
prchavá jako stín, jak sny jsou, krátká,
nic víc než blesk, jenž v černočerných tmách
osvítí šlehem nebesa i zemi,
a než bys mohla říci: „Zablýsklo se!“,
v kusadlech lačné noci opět zmizí.
Tak všechno skvoucí obrací se v nic.⁵⁾

Ke konci hry Theseus, pokoušející se v V,1 resumovat podivnou zkušenost milenců, jde ještě dále: nenazývá je blázny (fools) jako Puk, ale šílení (madmen), a přiřazuje k nim náhle básníky:

Nevěřím

v ty staré pohádky a čáry máry.
Vždyť zamilovaným a šíleným
se mozek zrovna vaří obrazností,
jež vidí víc, než rozum pochopí.
Šílení, zamilovaní a básníci
jsou jeden přelud od hlavy až k patě.
Víc čertů, než jich v pekle místo má,
zří první. Zamilovaný, jenž třetí stejně,
v cikánci vidí vnady Heleniny.
Básníkův zrak, šílenstvím krásy zpitý,
od země k nebi, s nebe na zem šlehá,
a ježto fantasie tělesně
zří věci skryté, básníkovu pero
jim dává tvar a mátožnému nic
skutečný byt a podobu a jméno.

5) Pokud není uvedeno jinak, citáty ze *Snu noci svatojanské* jsou v překladu E. A. Saudka.

Theseus posunuje snový diskurs tam, kam náleží – do rozpravy o představivosti: výraz „imagination“ padne v jeho promluvě celkem čtyřikrát. Ve středověkých a renesančních textech se však těžko rozlišuje, kde je řeč o snech a kde o představivosti, zejména když jde o groteskní novotvary, v nichž si středověk, renesance a ovšem manýrismus tak libovaly, a to jak v literatuře, tak ve výtvarném umění: že různé takové smíšeniny a splynuliny, jak je nazýval Freud, jsou plodem snové práce, psychoanalýza později potvrdí. Takovou groteskní splynulinou je ve *Snu noci svatojanské* zejména člověk s oslí hlavou: založil-li Jan Kott celý svůj poslední výklad této hry na „translaci athénské tkalce“ – jak důvtipně překládá Helena Suchařípová – učinil tak plným právem a v souladu s tradicí, podle které se tato smyslově konkrétní, vizuální představa s textem spojuje neoddělitelně a výmluvně, jako jakési jeho logo.

Je známo, že právě *Sen noci svatojanské* nejvíce dosvědčuje, s jakým zaujetím četl si Shakespeare Ovidiovy *Proměny*. Na důkaz toho se připomíná třeba důležitý motiv Kupida, jméno Thesea, přirovnání k Dafné, ale zejména ovšem celý příběh o Pyramovi a Thisbě, který Shakespeare proslavil svou (burleskní) transformací. Ale ani tento výčet nestačí, jako nestačí vidět v Ovidiově *perpetuum carmen* pouze sérii transformačních situací, tedy změn živých bytostí i neživých věcí, proměn člověka ve zvíře, rostlinu či kámen. Celá ta galerie ovidiovských metamorfóz je koncipována jako jedno velké exemplum úhrnného nazírání života a přírody. V poslední, patnácté knize *Proměn*, v básni *Pýthagorás* je podán letmý výčet proměn, jimiž jsme vystaveni na každém kroku: noc se mění den, proměňují se barvy oblohy i slunce, střídají se roční období, lidské tělo viditelně stárne.

Nic netrvá na celém světě!

Všechno je v proudu a každý jev jest podroben změně.
Vždyť sám plynoucí čas jak říční proudy se valí
stále a stále vpřed. Běh řeky i prchavé chvíle
zastavit není možno: jak naráží na vlnu vlna,
spěchajíc vpřed, a na přední dotírá, hnána jsouc zadní,
tak též ubíhá čas, jsa stíhán a současně také
stíhaje sám, a nový je vždy. Co bývalo, zašlo,
vzniká, co nebylo dříve – a každá chvíle je nová.⁶⁾

Ve *Snu noci svatojanské* zejména Puk vyniká schopností proměn, jak se chlubí hned v první své scéně (II,1), a „translace“ či „transpozice“ (výrazy ze III,1 a IV,2) Klubka v osla je jediná viditelná, nicméně v divadelní realizaci obvykle neuspokojivá. Literární líčení nabuzuje smyslově konkrétní, bizarní a exotické vizuální představy a zároveň vystupuje jako nenaplněná možnost: skýtá prostor, Ingardenovým termínem řečeno, k dourčovací aktivitě, které se nemusí chopit jenom čtenář, ale která může také být objektivizována prostředky jiných uměleckých druhů. Právě svou volnou, nenasycenou obrazovostí (ne obrazností, jak se jí běžně rozumí: ta je totalizovaná) tento literární text zrovna vybízí k ilustraci – jehož se mu jí často dostává, ale i k volnější a silně autonomní „translaci“ zejména do obrazů výtvarných, ale také hudebních,

6) Ovidiovy *Proměny* jsou citovány v překladu F. Stiebitze.

tanečních a ovšem i filmových, pokud se toto médium necítí vázáno životní pravděpodobností.

Sen noci svatojanské je komedie, nemá zjevné ambice filosofické básně, ale ovidiovské metamorfózy tkví v samé její podstatě a prostupují ji skrz naskrz, jsou základem její dynamiky. Vnější děj je zároveň záminkou i výsledkem proměn.

Některé Ovidiovy metamorfózy mají snový ráz, respektive sen v nich hraje významnou roli – dokonce doslova. V jedenácté knize *Proměn* se líčí, jak Alkyoné marně čeká na návrat svého chotě, trachínského krále Kéýka, který zahynul na moři. Božská Júnó se nad ní ustrne a pošle Íris do paláce Spánku, „kde snové se rodí“: to je hluboká podzemní sluje, do níž nikdy nepronikne slunce, kde ze země stoupají mlhy a vládne němý klid. Léthé, řeka zapomnění, tu pramení, u vchodu kvete mák a jiné byliny, jejichž šťávy užívá Noc. Uprostřed na lůžku spí sám Spánek a kolem něho jeho synové Sny, jichž je tolik jako písku na mořském břehu. Íris oslovuje Spánek („Spánku, ty poklidle světa ... jenž zaháníš starost a těla, / tvrdou námahou mdlá, vždy skonejšíš, posílíš k práci“) a žádá, aby vyslal Sen v podobě Kéýkově k Alkyoné. Otec Spánek probudí z tisíce svých synů Morfea, neboť „umělcem jest a dovede napodobovat / postavy“ a okřídlený Morfeus letí na místo a zahraje ve snu Alkyoné Kéýka. Alkyoné se s nářkem probudí a nařiká – poznala svého chotě, přitom si uvědomuje, že to byl jen stín, ale zřetelný a pravý. Druhý den jde na břeh a přliv tam vynese manželovo tělo. Vrhne se za ním – a laskaví bohové promění ji i mrtvého manžela v ledňáčka.

Je čitelné, že sen vystupuje v této Ovidiově básni jako médium transracionálního poznání; tedy ve své tradiční a základní epistemologické funkci (kterou psychoanalýza rehabilitovala); ta však je ve *Snu noci svatojanské* tematizována zprostředkovaně a perifrasticky. *Sen noci svatojanské* vykazuje rovněž některé motivické podobnosti či analogie s Ovidiovou básní, ale ani to není podstatné. Inspirativní bylo pro Shakespeara její provedení, tedy jednak její obrazovost, jednak sepětí s hrou a atributy divadelnosti, kterými se princip a vůdčí Ovidiova idea metamorfózy právě ve snu prosazuje. Toto spojení snu a metamorfózy je u Shakespeara ještě nápadnější; u něho obecně je snový svět „místem metamorfózy, transfigurace a obnovy; a co víc, jak odpovídá běžné představě snu, funguje pod úrovní vědomí, v říši imaginace“.⁷⁾

Ve *Snu noci svatojanské* rozvíjí Shakespeare ideu metamorfózy s obzvláštním komediálním gusem. A neomezuje ji pouze na spojení se snem a na působení nadpřirozených sil. Shakespeare ji vystavuje do komediálního světla celou, dokonce stupňuje komediálnost groteskou (Klubko s oslí hlavou) a posléze parodií, ve které člověk, dosud objekt transformace, stává se jeho subjektem jakožto herec, přesněji řečeno, jako *homo ludens*: parodickými se metamorfózy stávají tím, jak je jim vidět do kuchyně. V řemeslnické scéně I,2 je dáno, kdo se má v koho proměnit, ve III,1 je trávník prohlášen za jeviště a křoví za šatnu. Komická je jednak transparentnost transformačního mechanismu, jednak jakási jeho úzkostlivě alibistická neúplnost. Jako by se řešila kvadratura kruhu: člověk se má i nemá proměnit ve lva či zedř, má i nemá být zabit, a divák tomu má i nemá uvěřit: dosud nikdo nevystihl klasické schisma divadla a herectví tak vtipně a tak pronikavě. Původně magická, sakrální metamorfóza je provázána metamorfózou profánní, která

7) M. B. Garber, c. d., s. 10.

si nicméně aspoň potenciální magickou šanci uchováva: Theseus to ve svých komentářích ke hře řemeslníků naznačí.

Theseova úvaha o šilencích, milencích a básnících je ve hře situována přesně na předělu mezi metamorfózami magickými a profánními a zároveň stvrzuje jejich spojitost. Je v ní také jádro Shakespearova (neo)platonismu.

Sókratés v Platónově *Faidrovi* rozlišuje dva druhy šílenosti: jednu, „která vzniká z lidských nemocí“, a druhou, „která vzniká božským odlučováním od obyčejných pravidel“ (265a); ta je pak předmětem jeho uznalé pozornosti. Jeden základní argument je pozoruhodným způsobem etymologický: vždyť samo slovo *mantika*, označující umění věštek, všímá si Sókratés, musí být odvozeno od slova *mania*. Ta šílenost, „která je z boha“, vyniká „nad rozumnost vznikající u lidí“ (244d) a dělí se do čtyř druhů podle božstev příslušných: od Apollóna pochází šílenost věštecká, od Dionýsa zasvěcovací, od Mús básnická a od Afrodity a Eróta erotická (265b), kterou Sókratés klade nejvýše. Ta třetí, stojí ve *Faidrovi* krásně psáno, „zachvacuje duši něžnou a nepřístupnou všednosti, probouzí ji a do vytržení uvádí pro písně a jiné básnické tvoření, a vyzdobujíc nesčíslné činy předků, vychovává potomky; kdokoli však přijde ke dveřím básnickým bez šílení od Mús, jsa přesvědčen, že bude dobrým básníkem již pouhou znalostí umění, je sám nedokonalý, a také básnické dílo rozumného zanikne před dílem šílících“ (245a).⁸⁾

Svatý Pavel je s Platónem zajedno, pokud jde o křesťanskou víru a její mantiku: „Boží moudrost je lidem bláznovstvím,“ praví v Prvním listu korintským, a: „Slovo o kříži je bláznovstvím těm, kdo jsou na cestě k záhubě; nám, kteří jdeme ke spáse, je mocí Boží. Je psáno: ‚Zahubím moudrost moudrých a rozumnost rozumných zavrhu.‘ Kde jsou učenci, kde znalci, kde řečníci tohoto věku? Neučinil Bůh moudrost světa bláznovstvím? Protože svět svou moudrostí nepoznal Boha v jeho moudrém díle, zalíbilo se Bohu spasit ty, kdo věří, bláznovskou zvěstí. (...) Neboť bláznovství Boží je moudřejší než lidé a slabost Boží je silnější než lidé.“ (1 K, 2, 18 – 21) Bláznovství a moudrost jsou zvrtné jako bdění a sen a kdo bloudí v temnotách, dojde ke světlu: tak, v platónsko-křesťanském duchu, bylo by možno shrnout i poselství *Snu noci svatojanské*.

Pojetí i členění šílenství, s nímž ve hře vystupuje Theseus, se nicméně od Platónova liší výchozí pozicí, která není oceňující, nýbrž skeptická: mohl by se od Shakespeara čekat spíše opak. Vysvětlení se hledá v tom, že tato skepse („Nevěřím...“) je osobní a charakterotvorná, tedy že charakterizuje postavu Thesea, se kterým vzápětí bude polemizovat Hippolyta – ale to nepostačuje.

Theseova úvaha není pouze rekapitulací toho, co bylo; ona zároveň připravuje to, co záhy nastane: tedy hru o Pyramovi a Thisbě jako burlesku nejenom erotické, ale také básnické a specificky divadelní obraznosti. Tato burleska právě svou komprimovaností a přímočarou naivitou osvětluje totéž, co bylo demonstrováno předtím: tato hra ve hře není přílepek (nebylo jím ani satyrské drama po antické tragédii), není to pouhý text v textu, ale metatext, text o textu, který jen při trochu citlivém čtení a podání vynikne jako pronikavý, dokonce i jímavý.

Ostatně sám Theseus dá se k té věci opět slyšet, a ve stejném duchu, když bere řemeslnický spolek v ochranu a drží svoje téma, tentokrát v polemice s Hippolytou: „I ty nej-

8) Platónův *Faidros* je citován v překladu F. Novotného.

lepší věci tohoto druhu jsou jen stíny. A ani nejhorší nejsou o nic horší, když jim obraznost pomůže na nohy.“ V jádru je tato skepse, zejména vůči básnictví, shakespearovská, věcná a vlastně mimořádně přesná – jak vynikne, pokusíme-li se, byť opět za cenu topornosti, vrchol Theseovy úvahy přeložit doslova: „A jestliže představivost vytváří formy neznámých věcí, básníkovo pero je přeměňuje v tvary a dává vzdušným nic (airy nothing) příbytek (local habitation) a jméno.“ Po patnácti letech naváže na tuto úvahu Prospero v *Bouři*, a půjde dál, mnohem dál: prohlásí za taková „vzdušná nic“ i naše malé životy, ano i sám svět.

Když kovový jazyk půlnoci řek dvanáct, odebírají se tři svatební páry na lože, aby konečně naplnily kouzla ztřeštěné noci. I komedie se zdá být naplněna. Tu se však vrací Puk jako předvoj duchů, aby uvedl Oberona, který, doprovázen Titanií, přichází, jak slíbil, požehnat Theseově domu a všem svatebčanům.

S takovým vínšem, s takovým magickým posláním přicházely při zvláštních příležitostech maškary. Za Shakespearových časů se i urození páni za ně převlékali, když byla svatba nebo jiná velká společenská událost. Zatancovali, k tomu se zpívalo a deklamovalo – přesně tak, jak je tady předepsáno. Celé takové vystoupení se nazývalo maskou: ostatně „Oberon“ bude později název jedné z nejslavnějších Stuartovských masek, v níž titulní roli vytvoří sám následník anglického trůnu. Jenže tady, ve *Snu noci svatojanské*, nejsou ti, kterým se přeje, už přítomni, a to je neobvyklé. Může být, že touto částí se hra obracela ke skutečným svatebčanům, pro které se, jak soudí mnozí historici, celý ten kus kdysi hrál. Anebo je to tím, co ostatně z Pukovy řeči vyplývá: světu duchů je vyhrazena hluboká noc, za které smrtelníci už „chrápolou z plných plic“ – svět duchů má jim nadále zůstat neviditelný a neslyšitelný.

Tak či tak, tento epilog se obrací k divákům: nikoho jiného už vůkol není. Kterýkoliv alžbětinec, pro něhož tato hra byla napsána, rozpoznal situaci tohoto epilogu jako odlišnou a novou, nastolující jinou, ale starou známou konvenci: skončila komedie, začal magický rituál. A rituál vrhá zpětné světlo na komedii. Saudek to vystihl svým – volným – překladem přesně: „Kus to nebyl, byl to sen.“ Puk se vrátil ještě jednou, aby to divákům vysvětlil. Ale neporadí jim nic lepšího, než aby se zachovali stejně jako milenci, stejně jako Klubko po procitnutí: „myslete si, že jste spali, / co jsme se vám zjevováli“. Může-li se skutečnost, život sám, jevit jako sen, tím spíše snový, přeludový je svět básně a svět divadla. Natož filmu, který se stíny vyjadřuje.

3

Klasikové psychoanalýzy a hlubinné psychologie, Sigmund Freud a Carl Gustav Jung, jenom zobecnili letitý poznatek, když zdůraznili, že vyjadřovací prostředky snu jsou primárně vizuální. (I naší fantazii dáváme průchod primárně obrazy.) Calvin S. Hall to ve své minimalistické definici snu vyjádřil zcela zřetelně: „Sen je sukcese obrazů, převážně vizuálních svou kvalitou, které zakoušíme v průběhu spánku.“⁹⁾ Starší a dodnes vlast-

9) Calvin S. Hall, *A Cognitive Theory of Dream*. In: *Dream and Dreaming*. Edited by S. G. M. Lee and A. R. Myers, London 1973, s. 361

ně snáření rozšiřované přirovnání snu k obrázkovému písmu nahrazovali Freud a Jung přirovnáváním k divadlu a dramatu, které záhy vystřídal film a ještě trefněji jakási soukromá filmová projekce, aby se aspoň naznačil intimní ráz snu, jenž ve skutečnosti zahrnuje i nepřenositelnost sdělení – kdosi taky přirovnal vyprávění snů cizím lidem k promítání diapozitivů z rodinné dovolené.

Už od Hérakleita pochází lišení světa na *koinos kosmos*, svět sdílený v bdělém stavu, a na *idios kosmos*, svět soukromý, do kterého upadáme ve spánek. Toto dělení má však svoje problémy. Má-li pravdu Jung, který dokazoval, že prostřednictvím snu vystupuje i naše kolektivní nevědomí, pak i tento snový svět je *koinos kosmos*, jež nelze přísně vzato pokládat za pouze náš vlastní výtvar, jakkoli do něho vstupujeme po jednom: ve fázi recepcce, tedy zakoušení, jej ovšem s nikým jiným nesdílíme.

Psycholog J. Allan Hobson přirovnal mozek k jakési kombinaci kamery a promítacího zařízení. V bdělém stavu mozek pořizuje obrázky rychlostí deseti až dvaceti za sekundu, okamžitě je vyvolává a stíhá. Ve snu se tento systém aktivizuje, avšak obrazy z vnějšího světa nejsou dostupné, a tak mozek vytahuje obrazy uložené v paměti a pracuje s nimi; snaha vytvořit z nich kontinuální naraci nemůže však být úspěšná. Výsledkem mozkové práce v bdělém stavu, uzavírá Hobson, je jakýsi dokumentární film, kdežto výsledkem mozkové práce ve snu je film hraný. Tím Hobson oklikou potvrzuje věkovitý náhled na sen jako na umění, respektive podporuje prohlášení, že ve snu jsme všichni umělci. To zní nadsazeně, nicméně sen je přinejmenším, na elementární úrovni srovnatelný s uměleckým dílem v tom, že i on je plodem lidské imaginace.

Ani moderní věda neumí ovšem sny „vyvolat“ a uchovat. Dokáže pouze zjistit tzv. REM-fáze („rapid eye movement“: rychlé pohyby očí spícího, který sní) a na dalších fyziologických změnách stanovit, kdy, jak dlouho a jak intenzivně člověk sní. Film, jako umělecké dílo, lze ovšem fixovat, dokonce mezi všemi ostatními uměleckými druhy taky reprodukovat bez ztráty aury (nemá totiž co ztratit), jakkoli je nápadně, takřka doslovně uměním stínů a obrazových preludů. Podle Susan K. Langerové je vytváření preludu (apparition) jedním ze základních principů umělecké tvorby.

Filmový prelud je nadán – podobně jako sen – mimořádnou sugestivitou. Žádné jiné médium není s to vyvolat tak silné emocionální vzruchy, srovnatelné pouze se sny. Svět filmu je hypnotický: Jean Cocteau, který byl sny natolik posedlý, že si snové stavy navo- zoval požíváním opia, propadl filmu právě proto, že mu připomínal sny. Film dokáže sice nákladně, ale velmi přesvědčivě vzbudit primární iluzi, kterou Susan K. Langerová vzala v ochranu jako předpoklad a základ emocionálního působení uměleckého díla. Tato primární iluze neznamena odkaz na něco jiného ve smyslu náhražky, neznamena ani klam („illusion“ není „delusion“, zdůrazňuje Langerová), ale novou (konstruovanou) realitu, která vykazuje jisté podobnosti se snem, ale přece je něco jiného než sen, protože je objektivizována: není pouhou představou ani preludem, ale taky není aktuální, nýbrž „pouze“ virtuální realitou.

Přeložíme-li adjektivum „virtuální“ obvyklým způsobem, to jest jako realita „zdánlivá“, „pravděpodobná“ či „myšlená“, vytane, že toto spojení je *contradictio in adiecto* a naznačuje se, jak obtížné je virtuální realitu definovat. Přesto však, či vlastně právě proto (protože tuto inherentní rozpornost je zapotřebí připustit, jakože s logikou se ve vztahu k umění nevystačí na žádné úrovni) hovořit o dramatickém, filmovém nebo třeba i romá-

novém světě jako o světě virtuální reality je případné. Je to realita nová, vytvořená a autonomní, která je sice v nějakém vztahu ke skutečnosti (to jest obvykle takový vztah sugeruje, a skrze tvůrce i vnímatele jej má vždycky), ale není jeho odrazem. A platí v ní zcela nekompromisně, že *esse est percipi*, to jest být (existovat) je býti vnímán – existuje jen tehdy a potud, pokud je vnímána.

„Vše co existuje pouze pro vnímání a co nehraje všední, pasivní úlohu v přírodě jako běžné objekty, je virtuální entita. Není neskutečná: tam kde vás konfrontuje, skutečně ji vnímáte, nesníte ji ani si nepředstavujete, že ji vnímáte,“ praví Langerová, uvádějíc jako příklad virtuálního obrazu odraz v zrcadle a virtuálního objektu duhu na obloze: ta „je pouze viditelná, ne hmatatelná“.¹⁰⁾ I tato přirovnání zůstávají neuspokojivá, ale přece je snad možné od nich odvodit, že virtuální je taková realita, která nemá všechny rozměry objektivit či autenticity reality aktuální, která je tedy sekundární, odvozená a závislá na vnímání či participantovi. Speciálně ve vztahu k filmu je však druhý příklad Langerové velmi názorný. Na filmový obraz, který je promítán a který na diváka působí, si nemůžete sáhnout: nahmatat můžete jenom plátno či obrazovku. A naopak zase, vezmete-li do ruky filmový kotouč, nemáte v ruce umělecké dílo, nýbrž pouze jeho mechanický nosič. Film je to, co vidíme a slyšíme a co v rozhodujícím momentu vnímání postrádá hmatatelnost. To, co vidíme a slyšíme, lze tedy prohlásit za svého druhu přelud.

Ve své *Poznámce k filmu*, tvořící však nedílnou a podstatnou součást *Cítění a formy*, klade si Langerová otázku, jaký je fundamentální modus, jímž se liší film zejména od románu či dramatu. Vytváří-li román nepřetržitě virtuální minulost, a je-li drama stále orientováno k budoucnosti, pak film vytváří virtuální přítomnost: „Sněná realita na plátně se může pohybovat vpřed i vzad, protože to vskutku je věčná a všudypřítomná virtuální přítomnost. Dramatické jednání míří neúprosně vpřed, protože tvoří budoucnost, Osud; snový modus je nekonečné Ted.“ Filmový modus je snový ne v tom prostém smyslu, že by sen kopíroval či denní sny tvořil, ale v tom, že snový je jeho „modus prezentace“: snovost se totiž vyznačuje danností, bezprostředností a autenticitou. Ve snu je snící subjekt situován v samém středu dění, ve filmu zaujímá tuto pozici snícího kamera, která je jakýmsi jeho zástupcem: divák je „jako“ snící subjekt, ale není přímo zatažen do dění, není součástí příběhu. „Dílo je zdání (appearance) snu, je to sjednocený, stále plynoucí, signifikantní přelud (apparition).“¹¹⁾

Pokud se o filmových studiích hovoří jako o továrnách na sny – což samy o sobě s patrnou hrdostí šířily –, zavání to jistou banalitou a nostalgií; ale to jen proto, že se snem se běžně, hovorově, spojuje jakási ideální romantická alternativa všední existence. Toto přirovnání však zůstává legitimní i pro tak významného tvůrce, jakým je Federico Fellini, který nazval film snem pro bdící. Představa snovosti, kterou vzbuzují Felliniho filmy, je samozřejmě radikálně odlišná od té hollywoodské (i když i ta je v některých jeho dílech zahrnuta jako podloží), ale tím se jenom dosvědčuje, že při této představě se pohybujeme po široké škále možností. Sen, jak všichni víme, nabuzuje velmi různé pocity: libosti, ošklivosti, úzkosti, rozkoše. Tyto pocity mohou být vlažné; v takovém případě sny zapomínáme nebo se vybavují jen kuse. Ale mohou být také neobyčejně intenzivní, tak

10) Susanne K. Langer, *Problems of Art*. New York 1957, s. 5.

11) Susanne K. Langer, *Feeling and Form – A Theory of Art*. New York 1953, s. 412 – 415.

intenzivní, že zažívající sen, nutíme se v něm pokračovat, nebo se budíme hrůzou a s následnou úlevou, že to byl pouhý sen. Sen, slovem, je s to přinést vzrušení, které je v běžném životě nedostupné.

Film mívá podobné ambice. Přirovnání filmu ke snu jenom získá na průkaznosti, pohlédneme-li na žánry soudobého komerčního filmu, v nichž snaha dosáhnout vzrušivého zážitku je vystupňována do krajnosti, a to způsobem, který se zřetelně, a zdá se že záměrně, blíží snovým preludům a nočním můrám. Takovými obrazy oplývají nejenom filmy utopické, ale ony pronikají v rámci obecné kreolizace žánrů i do obyčejných filmů dobrodružných. *Predátor* Johna McTiernana se zpočátku tváří málem dokumentaristicky, a najednou se vytasí s trikovou (digitalizovanou?) příšerou, nabývající postupně podob čím dále tím odpudivějších, s níž Arnold Schwarzenegger (konec konců jenom jinak neskutečný) musí svést souboj na život a na smrt – aniž se jakkoliv vysvětlí, co byla tato zcela rozporná příšera vlastně zač: značná část soudobého filmu posiluje diváky v podezření, že je více věcí mezi nebem a zemí...

Ale nejde jenom o monstra, takřka viditelně opatřená visačkou virtuální reality. Jde o čím dále tím dokonalejší, to jest sugestivnější obrazy zabíjení či znetvoření, které jsou od reality takřka k nerozeznání – ale pozor, tuto podobnost přeci většinou nejsme schopni ani posoudit, je to opět jenom virtuální realita, která je nám podstrkována jako aktuální: opět se tu něco dovolává našich představ, nikoli zkušeností. Pokud jde z takových obrazů strach, budí-li dokonce obavy a hlasitý odpor, není to ani tak bezprostřední obavou z filmu, ale z našeho nevědomí, z jehož hlubin film svoje obrazy dobývá a na něž apeluje. Je to triviální, ale je to tak: divák konec konců očekává od filmu něco, čeho se mu v (bdělém) životě nedostává, tedy cosi podobného, čím jej saturuje sen, jenž tak činí často způsobem, který snícího zaskakuje a jeho vědomé psýše se přičí. C. G. Jung nakonec dospěl k názoru, že základní funkcí snu je funkce kompenzační; a kompenzací svého druhu – a na různých úrovních – je navzdory silným řečem i umění obecně a film zvláště.

Po široké škále možností se pohybujeme, i pokud jde o samu podobnost filmu se snem: od obecného přirovnání ke zcela konkrétní příbuznosti takzvané snové práce a filmové poetiky. Prominentní filmoví tvůrci se k inspiraci snem – a to nejen pokud jde o témata – otevřeně hlásí a jejich díla, právě pro tu obecnou blízkost filmu ke snu, to dokládají ještě průkazněji než díla literární či výtvarná, u kterých by historický seznam vyznavačů snu nebral konce. Fellini je jeden příklad, Bergman nebo Tarkovskij další.

O Bergmanovi se traduje, že prohlásil všechny svoje filmy za sny a Vlada Petric dosvědčuje, že ve svých římských přednáškách roku 1982 Bergman prohlásil, že jeho filmové obrazy jsou „imprese vytvářené logikou snu a formované způsobem, který je nejvlastnější procesu myšlení či snění“.¹²⁾ V jeho scénáři k filmu *Ze života loutek* se čte: „Zdálo se mi, že spím, zdálo se mi, že sním ... Věděl jsem, že to všechno je sen, říkal jsem si, že to je sen, pravda, mnohem skutečnější než jiná skutečnost, ale přitom sen“: úvaha z kritického rozhraní mezi sněním a bděním, jakou taoistický básník Čuang-tse dovedl až k nejistotě, jak má vědět, zda je člověk, který snil o tom, že je motýl, anebo motýl, který snil o tom, že je člověk.

12) Vlada Petric, *Tarkovsky's Dream Imagery*. „Film Quarterly“ 43, Winter 1989 – 1990, č. 2, s. 3.

Stran příběhu a postav Bergmanových filmů zjistili psychologové, že hranice mezi halucinací a realitou je v nich vskutku namnoze ztracena – odtud vede pak cesta ke zkratovému jednání a k šílenství; co se pak týká filmové řeči, přirovnali jednu sekvenci v *Personě* ke schématu střídání REM a non-REM fází. Marsha Kinderová tvrdí, že noční můry, opakovaně se vyskytující v Bergmanových filmech, jsou v četných případech zárodky, od nichž se celý film odvíjí, že kontrolují samu strukturu mnohých filmů, že se prosazují repetitivně v obrazech a situacích a že tak sjednocují bergmanovský kánon a osvětlují proces jeho uměleckého vývoje; konečně pak konstatovala, že toto „obehrávání“ úzkostných snů má terapeutický význam jak pro Bergmana, tak pro jeho publikum.¹³⁾ Vlada Petric konstatoval obecně, že Bergman tematizuje nevědomé procesy; dva Bergmanovy filmy pak analyzoval z hlediska, jakým způsobem prezentují halucinace, úzkostné sny a paranoidní vize. Nalezl je zejména v neoexpresionistické technice svícení – v brutálním kontrastu temného pozadí a přesevětlení hereckých tváří, v chiaroscuro, v rozostřování a přeexponování obrazu a v „optických šocích“, jakým je náhlá interpolace vysoce stylizovaného záběru.¹⁴⁾

Andrej Tarkovskij je jeden z mnoha umělců, kteří si svoje sny zapisovali a používali jich pak ve své tvorbě. Ve svém vrcholném filmu *Oběť* použil svého snu z roku 1978, kdy viděl sebe sama jako mrtvého: tento sen byl mu zároveň projevem i důkazem toho, v co věřil – nespojoval totiž smrt se zánikem, ale s úlevou a osvobozením. Petric analyzoval dva jeho filmy, *Zrcadlo* a *Stalkera*, se zaměřením na jejich snové obrazy, jakkoliv tu sen a snovost – na rozdíl od Bergmana – nejsou tematizovány, ale „vznikají způsobem, jakým jsou události na plátně prezentovány“.

„Fenomenologický význam Tarkovského oneirických vizí,“ napsal Petric, „spočívá na interakci mezi reprezentujícím a nadreálným: divák cítí, že na tom, jak jsou věci prezentovány, je něco „špatně“, ale není s to objevit postačující důkaz, který by prezentované události diskreditoval na bázi všednodenní logiky.“ Ke „kinematickému oneirismu“ vedou podle Petrice zejména dlouhé záběry kamery a zpomalený pohyb, vytvářející jakési „detaily času“, bizarnost situací, mocný fyzický pohyb, zatemněné periferní vidění, to jest eliminace hranic obrazu, pulsování světla, nečekané změny chromatické tonality, časoprostorová diskontinuita, obrazové zkreslení objektů a proměnlivost ohniska. Z Petricovy analýzy plynou dva závěry. Jednak, i z neúplného výčtu prostředků, jakými Tarkovskij „kinematického oneirismu“ dosahuje, vyplývá, že žádný jiný umělecký druh se vskutku nemůže měřit s filmem co do postupů, které by se rázu tzv. snové práce alespoň přibližovaly nebo je simulovaly. Druhý závěr, podstatný pro návaznost na další část těchto úvah, je ten, který formuloval sám Petric, když konstatoval, že Tarkovskij „nalézá rovnováhu mezi ontologickou autenticitou filmového obrazu a jeho fenomenologickou dvojnázností, která pomáhá jeho snovému obrazivu transcendovat filmový jazyk jako systém znaků a dosahuje úrovně audiovizuální abstrakce“.¹⁵⁾

13) Marsha Kinder, *Bergman's Films as Recurring Nightmares: From the Life of the Marionettes to The Devil's Wanton*. In: *The Anxious Subject – Nightmares and Daymares in Literature and Film*. Undena Publications, Malibu 1983, s. 152an.

14) Vlada Petric, *Oneiric Visions on the Screen – How Bergman Conveys Nightmares in a Cinematic Way*. Tamtéž, s. 140an.

15) Vlada Petric, *Tarkovsky's Dream Imagery*, s. 29 – 30.

Srozumitelněji řečeno, nejde – také – o nic menšího, než že snovost zjevně uvolňuje umělecké dílo od vztahu k aktualitě (jak jí rozumí Langerová) a utvrzuje ve vnímání vědomí jeho virtuality. Specificky, tím jak obraz (či celý specifický umělecký jazyk) dosahuje vysokého stupně abstrakce, rozvolňuje se nebo aspoň znepréhledňuje vztah označujícího a označovaného, tedy vztah znaku k tomu, co stojí mimo něj (jakože takovým vztahem se znak běžně definuje) a problematizuje se sama znakovost uměleckého díla, tedy pojetí uměleckého díla jako znaku. Trváme-li na znakovosti přesto, pak nelze z toho vyváznout jiným než pochybným způsobem, to jest tím, že umělecké dílo prohlásíme za znak (či superznak) zvláštního druhu, neukazující k ničemu jinému než k sobě samému. – V zásadě je třeba dát za pravdu Langerové.

Ve své stati *Umělecký symbol a symbol v umění* (1956) uvažovala Langerová nad symboličností a znakovostí (v jejím používání bývají ovšem tyto pojmy zaměnitelné) obecně a v umění zvláště. „Jazyk,“ podle Langerové, „je symbolickou formou racionálního myšlení (...) Struktura diskursu vyjadřuje formy racionálního rozvažování, a proto také nazýváme takové myšlení ‚diskursivním‘.“ K vyjádření nelogizovaného duševního života je však třeba použít jiné symbolické formy, která je charakteristická pro umění – a která, dodejme, se projevuje ve snech, vyjadřujících duševní život zdánlivě chaoticky, nicméně nezprostředkovaně, bezprostředně. I pokud jde o obraz (image), jeho doslovná, reprezentativní funkce zastírela jeho hlavní rys, který je symbolický – obraz i symbol mohou být předmětu zcela nepodobné. V preferenci reprezentativní funkce sémantické, podle Langerové, přehlédli, že symbol má „především formulovat zážitek (experience) jako cosi představitelného“; jeho základní funkci nazývá tedy Langerová funkcí artikulační. „Symboly artikuluje ideje.“ Umělecký symbol je pak symbolem zvláštního druhu: nezastupuje něco jiného a nevztahuje se k ničemu, co stojí mimo něj. „Podle běžné definice ‚symbolu‘ by umělecké dílo nemělo být jako symbol klasifikováno vůbec.“ Umělecký symbol – pokud nicméně na použití tohoto termínu (v širším smyslu slova) trváme – má základní úlohu artikulační zejména ve vztahu k zážitku, který je schopen předložit ke kontemplaci, k logické intuici, k poznání a pochopení. Běžný diskurs není schopen artikulovat „jevovou stránku pocitu¹⁶⁾, subjektivní zážitek, vnitřní život“, slovo je především nástroj, znak, ale dobré umělecké dílo je především vyjadřovací forma. Umělecké dílo není znak, neboť „V uměleckém díle máme co do činění s přímou prezentací pocitů, nikoli se znakem, který na ně ukazuje (...) Symbol (zde) neoznačuje, ale jen artikuluje a prezentuje svůj emocionální obsah.“ A znovu trochu jinak: „... umělecký symbol není symbol v plném známém smyslu, protože nesdíluje něco mimo sebe. (...) Symbol v umění je metafora, obraz s otevřeným či skrytým výslovným významem; umělecký symbol je absolutní obraz – obraz něčeho, co jinak by bylo iracionální, tak jako je to výslovně nevyslovitelné: přímého vědomí, emoce, vitality, osobní identity – života žitého a cítěného, matrice mentality.“¹⁷⁾

V té Petricem jmenované transcendenci znaků a audiovizuální abstrakci a v tom absolut-

16) Feeling – klíčový výraz Langerové – v nejširším smyslu zahrnuje všechno, co může být cítěno a co může být cítěním poznáno. „Umění nevyjadřuje pocity (feelings) a emoce, které umělec má, ale pocity a emoce, které umělec zná.“ (S. K. L a n g e r, *Problems of Art*, s. 91.)

17) Tamtéž, s. 124 – 139.

ním obraze Langerové se obě úvahy protínají. Petric dokázal na příkladu Tarkovského, že sen či snovost, a specificky její techniky, funguje ve filmu ne-li jako realizátor, tedy jako katalyzátor či urychlovač takové tendence; Langerová k tomu dospěla volnou úvahou. Její součástí, nicméně stále obecnou, je myšlenka, že se nemění principy umění, ale pouze, jak to nazývá, principy jeho konstrukce, které pak ve vývoji umění mohou působit revoluce svého druhu. Tyto „principy konstrukce“ se mění působením různých prvků, mezi něž počítá i „prvky snové, namísto podívané či událostí z bdělého života, často jedno prezentované prostřednictvím druhého“.¹⁸⁾ Právě takový průnik, konec konců, charakterizuje filmy Tarkovského, jakože filmový jazyk je pro něj mimořádně disponován – ale také aspoň některá dramata Shakespearova. V závěrečném oddíle tohoto eseje vyvstane konečně otázka, jak s takovým shakespearovským snovým obrazem, který je nicméně vyjádřen přirozeným jazykem, naloží film, vyjadřující se především vizuálními obrazy.

4

Pozdní hry Williama Shakespeara nepatří, zvláště u nás, k nejobehrávanějším repertoárovým kouskům. Nevykazují, na první pohled, tak vděčné dramatické postavy jako předchozí tragédie; jejich děj se zdá být někdy chudý, jindy příliš spleťitý a přerývaný, než aby byl atraktivní, ale hlavně odporuje běžné životní logice, podobně jako zvraty v dramatických postavách. Nelze říci, jinými slovy, že v nich dominují takové klasické dramatické kategorie, jako je postava, děj či dramatická situace. Pokud přesto přicházejí – i u nás – ke cti, bude to tím, že se oceňují jiné jejich rysy a vlastnosti, které nejsou tak snadno přístupné racionální analýze a které jsou o to více fascinující.

Tyto rysy lze shrnout jako rozvinutou a proměnlivou obraznost, která generuje symboly v tom smyslu, jak jim rozuměl C. G. Jung a k nimž není možné přiřadit jednoduchou jednotku diskursu: „Symbolem rozumíme pojem, jméno či obraz, který sám o sobě nám může být známý, ale jehož konotace, použití a aplikace jsou specifické a zvláštní a ukazují na skrytý, vágní či neznámý význam. (...) Pojem či obraz je symbolický, pokud znamená víc, než co označuje či vyjadřuje. Má širší „nevědomý“ aspekt – aspekt, jež nikdy nelze přesně definovat ani plně vysvětlit. Tato zvláštnost je způsobena tím, že při průzkumu symbolu je mysl nakonec vedena k idejím transcendentní povahy, kdy náš rozum musí kapitulovat.“¹⁹⁾ Aspektem této obraznosti je vizuální obrazovost – ať explicitní, nebo potenciální – které byl v minulosti spontánně dáván průchod tím, že se inscenačně „proměňovaly“ ve velkou féerickou podívanou, v níž však symbolické významy *Snu noci svatojanské* zanikaly.

Marjorie B. Garberová došla ve své monografii *Sen v Shakespearovi – od metaforý k metamorfóze* právě sledováním úlohy, kterou v Shakespearově díle hraje sen, k závěru, že obecně přechází Shakespeare k takovému konceptu, kdy „symboly větší než fakta sama předstihnou a zcela ovládnou svět hry“.²⁰⁾ To je dosti obecné konstatování, které nezní

18) Tamtéž, s. 138.

19) Carl Gustav Jung, *Symboly a interpretace snů*. „Svět a divadlo“ 1994, č. 1, s. 2.

20) M. B. Garber, c. d., s. 126.

zcela srozumitelně, nicméně je obsahově v duchu předchozích úvah. Lépe bude uvést ta fakta, která shrnuje Garberová, zejména ve vztahu k takzvaným romancím, tedy hrám posledního Shakespearova tvůrčího období.

Garberová dala kapitole věnované Shakespearovým romancím titul *Pravda vašeho vlastního zdání*. V ní konstatuje obecně snový ráz těchto her, který se podle jejího mínění realizuje třemi způsoby: 1. frekvencí skutečných snů a věsteb; 2. subjektivním snovým stavem dramatických postav; „specifickými snovými prvky a motivy, které jsou ve vztahu k aktuálnímu chování nevědomí během snu, a tím k příbuzným oblastem mýtu a archetypu“²¹⁾ – sem patří vstup do bezčasí, takřka freudovská symbolika objektů a událostí, procesy metamorfóz a transformace (dokonce, jak Garberová zdůrazňuje, do artefaktu), provázené obvykle efekty pomíjivosti. „V čase těchto posledních her je sen představivostí nejvyššího řádu, představivostí prchavě zachycenou v momentech transcendence (...) pojem snu se stává tak unikátním jako poezie sama“; odtud také zvýšená úloha hudby, toho nejabstraktnějšího a nejsymboličtějšího uměleckého druhu: hudba vystupuje v těchto hrách jako prostředník i jako znak snu a snovosti.

Takřka všemi těmito rysy pozdních Shakespearových her se vyznačuje už *Sen noci svatojanské* jako časově jim sice vzdálený, ale po duchu obzvláště blízký předchůdce. Pro tyto vlastnosti se také sám *Sen noci svatojanské* stává, jak bylo již zmíněno, předmětem metamorfózy do jiného uměleckého druhu. Film je jednou z takových transformačních možností, unikátní však v tom, že je ze své podstaty nejlépe disponován, aby vizuální obraznosti a snovosti dal průchod; a dále pak, aby sehrál vlastně úlohu integrační: elementárně tak, aby *Sen* prezentoval – v dobrém slova smyslu – jako totální podívanou. V ní pak přirozeně, zase z podstaty textu, hraje důležitou úlohu tanec a hudba, k nimž jako k pomocníkům se film zvláště v tomto případě uchyluje zcela přirozeně.²²⁾

Film *Sen noci svatojanské* Maxe Reinhardta (spolurežisérem byl další německý emigrant Wilhelm/William Dieterle), to se rozumí, nelze hodnotit mimo čas a místo jeho vzniku, tedy mimo jeho dobové okolnosti i možnosti. Je z produkce společnosti Warner Brothers, ještě z počátků zvukové éry, a jeho primární úloha byla zřejmě edukativní – ani hollywoodský film nebyl prost takových ambicí – tedy zprostředkovat slavné dílo široké obci amerických diváků, jemuž divadlo dodnes zdaleka nepředkládá Shakespeara tak často, jak je běžné v Evropě. Reinhardt dokonce věřil, že dílo Shakespearovo a jiných velkých autorů „může prostřednictvím tohoto aktuálního média poprvé proniknout mezi lid skutečně živé“²³⁾ a tato jeho víra zahrnuje přesvědčení – nebyl v něm sám – že rozvoj zvuko-

21) Tamtéž, s. 140.

22) Pokud jde o hudbu, ať už Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, nebo Václava Trojana, hraje významnou úlohu ve všech čtyřech – řekněme – filmových transformacích *Snu noci svatojanské*, které jsem měl k dispozici. Podobně to platí o stylizovaném a tanečním pohybu zejména tančícího komparsu v rámci Reinhardtovy verze a ovšem loutek ve filmu Trnkově. Hudbou a tancem se výrazně vyjadřují filmy Dana Eriksena a Vladimíra Síse, vzniknuvší však na základě tanečních inscenací: George Balanchina v New York City Ballet, respektive Luboše Ogouna ve Státním divadle v Brně. To jsou ovšem speciální případy jakési sekundární transformace, které ponechávám z dobrých důvodů stranou. Nicméně sám fakt, že z popudu *Snu noci svatojanské* vznikly dokonce dva takové „taneční“ filmy, jakých je ve filmografii pořádku, dokazuje, jak dlouhá je řada metamorfóz, které se od tohoto textu odvíjí.

23) Max Reinhardt, *Leben für das Theater*. Berlin 1989, s. 445. Příslušná stať je z roku 1936.



Mezi kapradím a mohutnými kmeny vodí Puk za nos milence, kteří jsou už na pokraji sil, a ještě se jim pošklebuje a hlasem i gesty napodobuje jejich přemrštěnost. Filmová fotografie, jak to často bývá, klame: scéna je to groteskně dramatická a Demetrius (Ross Alexander) nemá co šibalsky pokukovat po Pukovi.

vého filmu aktualizuje potřebu „filmových básníků“. Přitom Reinhardtův *Sen noci svatojanské* netrpí přehnanou pietností ve vztahu k textu, který je v libretu značně krácen v celku i jednotlivých scénách i nově montován dohromady, aniž jsou přitom, popravdě řečeno, jeho nosné motivy brutálně poškozeny. Je to dílo primárně divadelního režiséra, který má svého Shakespeara dobře přečteného (však měl také slavnou divadelní inscenaci *Snu noci svatojanské* za sebou) a pro něhož ani shakespearovští milenci nejsou ztracená šance, natož Puk.

Kdekeré moderní divadlo by si mohlo gratulovat, kdyby se mu povedlo vyvést takového raracha, jak to dokázal Reinhardt s Mickeym Rooneym: plavovlasé klouče, nijak nezastírající svou lidskou podobu, a přece je v něm, třeba v jeho kaskádovitém smíchu, cosi zvířecího; komická ovšem role, a zároveň obraz čehosi nebezpečného, snad pro ten nepolevující, zcela nesentimentální posedlý posměch, jímž častuje lidské bláznovství: úhrnem, nevidaná věc – dětská a zároveň životní role Mickeyho Rooneyho. Samo obsazení dětského herce do role Puka se ukazuje jako velmi produktivní i vůči ostatním postavami z hlediska žánru: lyrismus vyrovnává tento Puk komediálností, dokonce groteskou zejména v těch sekvencích (odpovídajících Shakespearově scéně III,2), kdy rozvaděné pány i uondané dámy nejenom vodí za nos či mluví hlasem některého z nich, ale

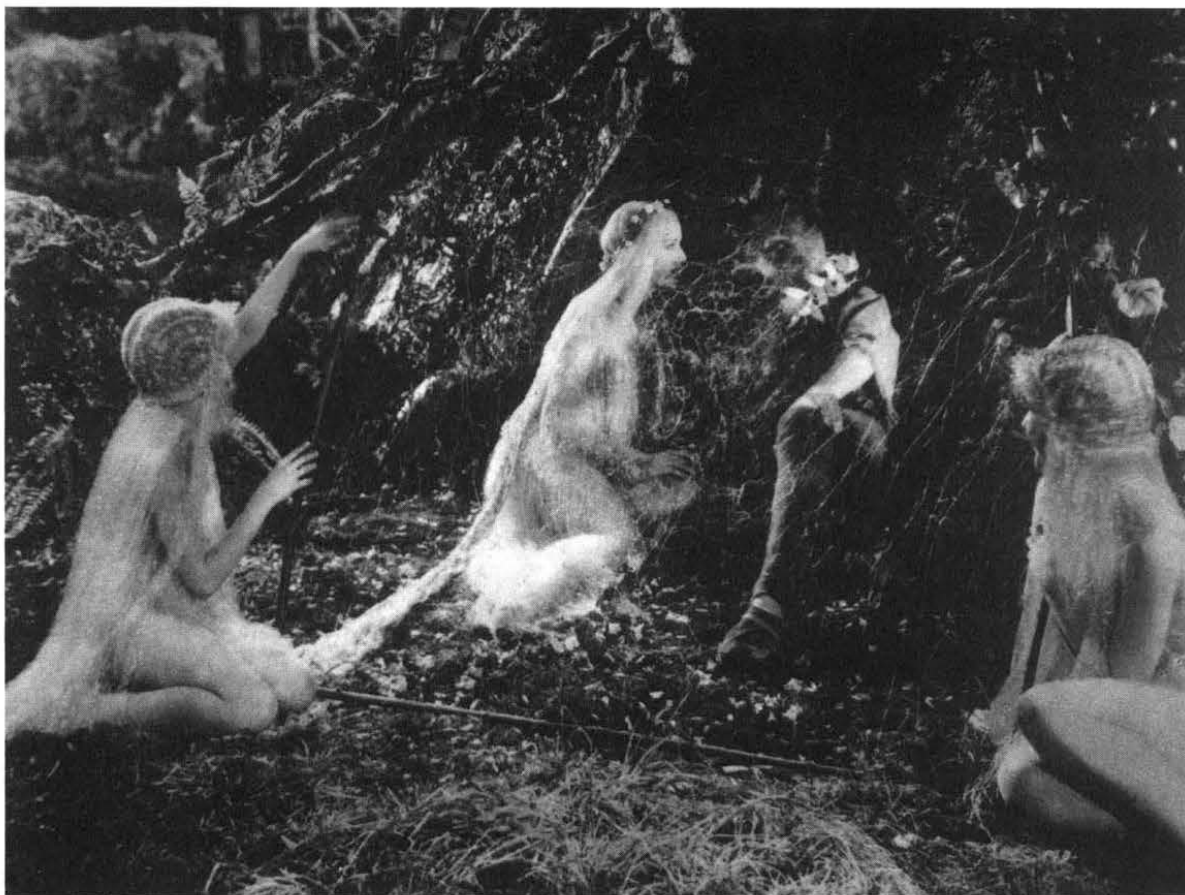


Hermie (Olivia de Havilland) vyrazila do lesa v nevhodné róbě alžbětinské dámy, na kterou se jí zlomyslně věší – neviditelný ovšem – skornaháček Puk (Mickey Rooney).

zejména imituje jejich pohyby, gesta, mimiku: dětským podáním se svět dospělých vždycky shazuje a usvědčuje. Takový postup je ovšem stejně dobře myslitelný na divadle, jenom je těžko říci, zda by se Rooneyho talent na jevišti projevil stejně, natož pod vedením menšího režiséra než Reinhardt. Rozhodně však pouze v Pukovi zajímavost Reinhardtova filmu není, i když už to by bylo dost.

Od počátku dal Reinhardt najevo, že nehodlá podávat zfilmovaného Shakespeara, ale spíše tvořit film podle něho. Začíná, snad aby diváka nalákal, „ve velkém stylu“, jenž vyhovuje jeho poetice divadelní i zavedené už hollywoodské konvenci: v jakémsi gigantomanickém polointeriéru-poloexteriéru, do jakého se ještě dlouho po něm budou situovat pseudohistorické velkofilmy. Z této scény davového holdu Theseovi a Hippolytě vykrajuje kamera všechny aktéry příběhu (včetně řemeslníků; jen ty nadpřirozené bytosti vyjímaje) prozpěvující, při proklamaci svatby vysokého páru, s nadšeným optimismem zanícených frekventantů nedělní školy. Nebýt špetky humorného koření, drtily by tyto sekvence svou banalitou, kterou s odstupem let může snížit jen blahovolná sentimentálnost.

Kritický postoj dnešního pozorovatele se příliš nezměkčí s přenosem děje do nočního lesa, s dlouhými záběry lesní krajiny – ožívající jelenem, sovou i bájným jednorožcem – v níž poprvé spatříme Puka procitajícího a deroucího se ven, na světlo luny, z hloubi



Plavá a kňouravě koketní, ve stylu platinových blondýn třicátých let, je Titanie (Anita Louise) v Reinhardtově filmu, a ženskou elfí družinu má k obrazu svému. Z pavučin je její závoj, který v tuto chvíli milostivě zakrývá Klubkovu oslí hlavu: neboť právě dozněl Mendelssohnův svatební pochod a milenci, z posměšné vůle Oberonovy, se uchýlili do lesního budoáru.

země, od kořenů rozložitého stromu. Náznaky, že nepůjde o realistickou přírodní kulisu, se mění v jistotu, když masa bílé páry, stoupající z lesní mýtiny, se trhá a nabývá tělesných obrysů, totiž vil, jejichž chorovod, rej a let, odporující zákonům fyziky, je přirozenou formou jejich pohybu. Tuto férickou podívanou za doprovodu Mendelssohnovy hudby lze hodnotit všelijak, jisto však je, že tady film tvoří prostředky jemu vlastními novou, ostentativně přeludovou realitu. Jejími spoluaktéry, to již zajímavěji, jsou i skřítkovské, groteskní, takřka boschovské figurky, které vespolečně muzicírují, nebo se jednotlivě vynoří z tůňky, ke zděšení „indického princátka“, které se ve filmu objeví jako na zavolanou, když poprvé padne o něm zmínka v rozhovoru Puka s Elfem (zde dívčím a bílým, aby byla patrná jeho příslušnost k průvodu Titaňie). Toto princátko, které, vzpomeňte si, je původcem žárlivého sváru Oberona a Titanie, není jednou z postav Shakespearovy hry, pouze o něm několikrát padne zmínka: u Reinhardta však je to smyslově názorný obraz, dokonce centrální v některých sekvencích, a vykazuje vlastní příběh, který má svou dramatickou gradaci.

Na Reinhardtově filmu ani tak neimponují iluzivní triky, na které je divadlo krátké (nic ostatně, vzhledem k bouřlivému rozvoji techniky, na filmu nezastarává tak rychle) – jako třeba Puk v letu na vlastnoručně ulomené haluzi nebo proměna Klubkovy hlavy



Temný a ponurý je průvod Oberonův (Victor Jory), který k ránu vyklízí les. Démonická postava se vypíná vedle indického princátka, jež se opět stalo jeho kořistí, a za nimi se vydouvá jeho magický plášť.

v oslí a zpět či metamorfóza Puka v hafana, pak v divočáka a nakonec ta nejvtipnější: v bludný oheň, která nutí nebohého Poříze zachránit se skokem do zmíněné už tůňky. To jsou po výtce vnější způsoby realizace tématu metamorfózy, která je ve *Snu noci svatojanské* tak důležitá a kterou ani přehlédnout nelze. Zajímavější je tendence filmového obrazu k abstrakci a symbolu v nápadně přeludových sekvencích: tady se obraz značně autonomizuje a stává se na textu nezávislým, jakkoli se vytváří z jeho popudu a v duchu takové jeho významové struktury, jaká byla shrnuta výše. Nejpříznosnější je ta – poměrně dlouhá – sekvence, kterou Reinhardt vkládá do prostříhané Oberonovy promluvy ze IV,1, poté co se rozhodl probudit Titanii z klubkovského snu.

Dosud Oberon stačil na Titanii sám: Puk vzkřikl (podle I,2) „Tady jde Oberon!“, a už se vyděšené víly shlukly co nejbližší Titanie. Však šel i ze samotného Oberona strach: v Reinhardtově filmu má přísné, tvrdé rysy, hovoří temným, afektovaným hlasem a je celý v černém, i jeho kůň je černý. Na koni je – doslova – i ve chvíli svého triumfu, kdy poprvé je k vidění, jak dlouhý je jeho černý plášť, a poprvé může divák žasnout nad četností i útočností jeho doprovodu. Temné mužské netopýří postavy obkličují bílou ženskou družinu vil, mísí se s nimi a zatlačují je pod dlouhý Oberonův plášť – tak se formuje průvod, ponurý i groteskní (jakože ani ty boschovské figury v něm nechybí), schýlených bílých ženských bytostí s přivřenýma očima, obklopených temnými strážci, který se po vedení Oberona pomalu ubírá vpřed.

Tento kontrast černé a bílé, zcela také odpovídající tehdejší limitům filmu, je kontrastem měsíčního světla (ženský svět Titanie, která prvně, počátkem filmu jako by vklouzla po svazku měsíčních paprsků) a noční tmy. Mužský svět Oberonův přivozuje spánek jako nápodobu smrti, je to svět temný, animální, takřka negroidní; z tohoto celku se posléze vyděluje část, totiž úryvkovitě *pas de deux* jedné somnambulně poddajné bílé víly a polonahého temného muže s vyholenou lebkou, jenž ji na konec této natažené a prostřihem do procitání milenců přerušené sekvence odnáší do hvězdného bezčasí, v němž mizí detail třepotavých dlaní. Zde, v této rozvinuté metafoře či alegorii (záleží na úhlu nazírání) vrcholí ona zmiňovaná tendence čistě filmového obrazu k autonomii, k abstrakci a symbolu. Tato tendence je až překvapivě v souladu s temnějším náhledem na tuto hru, s rázem její snovosti a – to do třetice – i s historickými kořeny této hry.

Asi nejvýznamnější středověký dramatický text z oblasti – řekněme opatrně – ne-církevního divadla, *Hra pod loubím* Adama de la Halle (z poslední třetiny 13. století) vykazuje některé zarážející podobnosti se *Snem noci svatojanské*: i zde je, o májové noci, lidský svět vystaven působení nadpřirozených sil, které jsou rozděleny do dvou žárlivě znesvářených částí, mužské a ženské. O té mužské, pravda, se ve *Hře pod loubím* jenom referuje jako o „Halekýnově voji“; na nesporné příbuznosti s Halekýnem nesmí nás mýlit pozdější rozverný ráz této figury: původně to byla podstava podsvětní a ďábelská, jejíž průvod tu asociuje podobnost s „divým vojskem“ prastarých představ. Nuže, Reinhardtovo podání průvodu Oberonova vykazuje takovou souvislost a nic na tom nemění, že nejspíš bude bezděčná: v dějinách umění je takových nezáměrných navazování bezpočet, jako by i tady existovala jakási nevědomá kolektivní paměť, uchovávací archetypy.

Jiří Trnka měl, čtvrtstoletí po Reinhardtovi, obtížnější úkol, ale i volnější ruce: kdo by očekával od loutkového filmu, že bude věrný liteře Shakespearova textu. Že jeho výběr padl ze všech Shakespearových her právě na *Sen noci svatojanské*, je speciálním důkazem obecného tvrzení, že ze všech Shakespearových her se právě ona poddává obrazové metamorfóze nejochotněji. Zvláštní opodstatnění je pak v tom, že loutka, podobně jako maska, je zase ze své podstaty i původu magický předmět, fascinující a zároveň vzbuzující bázeň. Je schopná oživení, ale jen proto, že je svou strnulostí obrazem smrti: Hypnos a Thanatos si v ní podávají ruce podobně jako ve *Snu noci svatojanské*.

Trnka dal už předtím na srozuměnou, že směřuje k takovému filmu, který je, renesančním termínem řečeno, „němou poezií“, vyjadřující se pouze obrazy a hudbou, nikoli však slovem; dokonce i bez komentáře že se obejde. Z jiného hlediska nazíráno, na animovaném filmu není z podstaty nic organického a živého, všecko je mechanické, pracně konstruované a pouze v uvozovkách oživené: transparentní a nesporná virtuální realita. Trnkovy loutky z důvodů zcela principiálních neotvírají ústa, nepředstírají, že umějí mluvit. K výrazu jejich umělé tváře je tu nanejvýš ojedinele přiřazeno krátké prozpěvování či zvolání; hlas je však takové barvy, že může být přijat jako patřičný a přiměřený pouze loutce, nikoli nějaké lidské bytosti, na kterou by loutka ukazovala – pokud taková iluze vznikla, náhlá hlasnost loutky ji jenom ruší. Trnkova loutka nic a nikoho nezastupuje: je sama sebou.

Původním záměrem Trnkova *Snu noci svatojanské* bylo obejít se i beze slova komentáře, jako už ve starším a jen o málo kratším *Císařově slavnosti*. Ke změně stanoviska vedla



Téměř k nerozeznání jsou i v Trnkově filmu obě mladé dámy, Hermie a Helena, jakkoli Helenka, o níž se tu pánové přetahují, je vytáhlá a blond. Demetria však opatřil Trnka atributy vojáka, kdežto loutka Lysandra, toho hvízdálka na flétnu, ukazuje na plebejce.

patrně nedůvěra ke sdělnosti pantomimicko obrazového výrazu, zejména ve vztahu k ději, a tak byl k obrazu přiřazen komentář z pera Josefa Kainara. Otázku, zda tato nedůvěra byla oprávněná, je pozdě nastolovat, natož zodpovědět. Jakmile se rovina (nového) verbálního sdělování jednou nastavila, sklouzlo se po ní do kompromisu, jehož účelnost bylo věru těžko uhlídat. Kainarovým nezáviděníhodným úkolem jistě bylo vyhnout se popisnému vysvětlování postav a situací, respektive zhostit se ho formou vtipných glos: vyhověl pilně a usilovně. Nicméně touto složkou film narazil právě na to úskalí, kterému se hodlal vyhnout, to jest na přímé porovnání s shakespearovskou literární předlohou a s jeho poezií zvláště. Po volném poli filmové obraznosti, ponechávajícím na divákovi, aby sám pociťoval a usuzoval z toho, co vidí a slyší (hudbu Václava Trojana, ale také podivné šelesty a svisty), byly tím rozestaveny orientační cedule a ukazatele; tím však „němá poezie“ Trnkova filmu nepromluvila, ale spíš dostala náhubek.

Nejhůř je tam, kde Kainar propadl pokušení meditovat a poučkově shrnout, čeho jsme svědky: „Tak dlouho byla láska láskou štvána, až nakonec se sama v sobě zhlídla a našla se.“ Nebo: „Vy však uvidíte, že každý alespoň jednou v životě stane se velkým nad vše pomyslení.“ Nebo: „Tak vidiny nás všechny svádějí a klamou. Ale což, jen když jsou krásné!“ Nebo (cituji slyšené, takže se neodvažuji graficky členit do veršů): „Vždyť my sami právě tak hezky kouzlíme, když sníme, a usínající si s elfy připíjíme. Je něco v našich snech, co životem nás vodí, je něco v našich snech, co nikdy nezmírá. A což teprve ve snu pana Shakespeara!“ Soudit Trnkův film a dešifrovat jeho obrazy podle takových



Vedle výrazně mladší Hippolyty vyjímá se Theseus jako obstarožní a poněkud už rezignující seladon. Paroží nad ním nemusí být jen zvěstí toho, co ho čeká; mimo takovou triviální konotaci zpřítomňuje ve scéně svatebních slavností a her Oberona, jenž jakožto démon neřekl ještě poslední slovo.

poetických průpovědek bylo by krajně nespravedlivé; nicméně zakládají podezření, že sonda do světa tohoto dramatu, ani pak jeho metamorfóza nevytáhla na světlo boží nic bůhvíjak pronikavého: tento předpoklad, který výraz „podezření“ nemístně kriminalizuje, je nyní zapotřebí buď potvrdit, nebo vyvrátit.

Podstatné sice bude, jak Trnkův tým se *Snem noci svatojanské* naložil, a ne jak o něm smýšlel; přesto nejprve k tomu. Pro Jiřího Brdečku byl tento kus zkrátka a dobře *le fée-rie*, dílko příležitostné, vtipné, ale ledabyly napsané, čehož je dokladem třeba to indické princátko: pouhá motivační záminka, kterou autor pak nechal ležet ladem. Nelíbil se Theseus, jemuž prý bytostný demokrat Trnka nedokázal odpustit posměch, jímž častuje hru řemeslníků, tím méně Hippolyta, která připadala hloupá, milenci se zdáli porcelánoví, bez masa a kostí, a děj skrovný. A tak bylo věru co napravovat, v kresbě postav i rozvoji děje: aby se Lysander a Demetrius vůbec dali odlišit, stal se z jednoho muzikant (hvízdálek, blázínek s flétnou, podle Kainarova komentáře) a z druhého voják, z Thesea pak obstarožní seladon, který se shlíží v zrcátku, a z Hippolyty frigidní sportovkyně; motivoval se odchod řemeslníků do lesa, předvedl se ranní lov a zdůvodnilo se, proč znuděný Theseus svolí, aby mu řemeslníci předvedli svou inscenaci.²⁴⁾

Všecky ty operace, které Trnka na Shakespearovi provedl, Brdečka ocenil, však patrně byl jako dramaturg jejich duchovním otcem. A ony vskutku jsou důvtipné, nicméně taky zavánějí přehnanou péčí o jasné definování postav, přehlednou logiku situací a děje, tedy o tradiční dramatické kategorie, v nichž nikdy, a v tomto dramatu obzvlášť, nebyla Shakespearova síla. Brdečka vůbec naznačil, že Trnka je nejlepší tam, kde se od shakespearovského textu uvolňuje. Obecně měl v tom pravdu, až na to, že dosud uvedené příklady nejsou ty pravé: právě takovými nápravnými změnami se Trnka ještě více vázal na skelet hry, tedy na její příběh – a připusťme, že jej podal i vtipněji, než je vypracován v předloze – ale který si také následně vynutil explicitní komentář, aby divák jeho vtipnost docenil. Zvláštní půvab či, chcete-li, přínos Trnkova filmu není v jeho pohádkové epické plynulosti, není v rektifikaci vázaných, ale spíše ve vyzdvižení a realizaci volných motivů Shakespearova textu. Podle Brdečkovy rekapitulace nezaujal tedy Trnku, a to dosti pochopitelně, ani milenecký, ani mytologický svět *Snu noci svatojanské*, nýbrž svět řemeslníků a zejména ten, který nazýváme pohádkovým. Přirozeně: ten je vlastně původcem transformační energie i snovosti této hry; v něm nejspíše mohl Trnka pustit příslovečnou uzdu své výtvarně-filmové fantazii a dát průchod tomu, jak, ve shodě s Jiřím Brdečkou, na Shakespearův text nahlížel: ne jako na „drama, ale na kaleidoskop nejkouzelnější fascinace“.²⁵⁾ V rozlehlé střední části, ve scénách nočního lesa, je pak čarovné jádro jeho filmového díla.

Trnkovu loutku Puka charakterizoval Jiří Brdečka trefně tím, když prohlásil, že Trnka Puka helenizuje: je vskutku drobný a útlý a tak křehký, že může být průsvitný. Ve shodě s Shakespearem je nejvíce disponován k proměnám, z nichž Trnkova základní a opaku-ující se, v králíčka, je nezáměrnou humornou připomínkou inscenační stafáže *Snu* z hloubi 19. století. Levitace nebo let, ladný běh či překotný úprk vzduchem jsou u této loutky

24) Srov.: Jiří Brdečka, *Trnka and Shakespeare*. In: William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*. Artia, Praha 1960, s. 123an.

25) Tamtéž, s. 131.



Loutky v Trnkově filmu nemají přiděleny jen po jedné hlavičce a po jediném výrazu: zde právě je ta dramatictější a zlověstnější podoba Oberonova.



Oděv a pokrývky hlavy – nebo porost, chcete-li, jakože u loutky je těžko jedno od druhého lišit – jsou jednoho řádu a ukazují na Oberona a Titanii jako na lesní demony či, šíře, jako na zosobněné přírodní síly. Něžnějším ovšem, květinovým, materiálem disponuje Titanie, zatímco Oberonův oděv je z robustnějších plodů a listů.

ILUMINACE

Milan Lukeš: Sen a film



Loutkový film může s přirozeným půvabem realizovat to, co bylo zjevně dáno už v Shakespearově fantazii: že totiž ta nejbližší družina Titanie je z tvorečků, kteří se vejdou do dlaně.



nejpatřícnější, ale d'ábelského není na něm pranic: jistou – krotkou ovšem – démonii vyhradil Trnka Oberonovi. Puka je všude plno, ale dominantní Trnkovou postavou je Oberon, koncipovaný podle Brdečkova svědectví jako „pán lesů“, jako všudypřítomný démon, propletený s kořeny, kmeny a větvemi stromů, v jehož tváři dominují velké oči osamělého tuláka a jehož oděv – u Trnkovy loutky ovšem takřka srůstající s tělem a tváří – je arcimboldovskou asambláží lesních atributů, jako jsou lesní plody, listy i – na znamení agrese – paroží na hlavě. Titanie je měkčí verzí téhož konceptu, subtilnější ovšem a také hravější; její proslulý už třepetavý hmyzí závoj, skládající se před očima z bezpočtu drobných živých částí, a zase se rozpadající, stal se právem emblematickým znakem celého filmu.

Zřejmé tedy je, že pro Trnku je tato trojice vtělením spíše přírodních než nadpřirozených sil, což z jistého, snad dokonce rozhodujícího zřetele lze přijmout jako jinořečení téhož. Ve filmu vynikají – a film vyniká právě jimi – transformace a metamorfózy, vyvěrající ze samé podstaty těchto přírodních sil, jak ji artikuloval Ovidius. Tyto metamorfózy se netýkají jenom lidí a jejich vzájemných vztahů, ale jsou bez nadsázky globální, jak jenom film takového druhu dokáže předvést – zahrnují veškerou přírodu, její drobotinu nevyjímaje: k ní je tento druh filmu, zvětšující vlastně precizní hmotné detaily, obzvláště citlivý. Lidé, kteří tu hledají útočiště, jsou alespoň dočasně součástí této globální, a tím více ovidiovské než shakespearovské proměny: „Co bývalo, zašlo, / vzniká, co nebylo dříve – a každá chvíle je nová“: výrok charakterizující nejpřiléhavěji to, co sledujeme na filmovém plátně.

Ve schopnosti transformovat obrazy lidí stejně přirozeně jako obrazy organické či anorganické přírody, vizuální názorností i samozřejmostí své virtuality se animovanému



Samozřejmě že i transformace Klubka v osla a jeho následná podoba je pro loutkový film lahůdka. Trnka, který měl pro postavu Klubka slabost, nedopustil proměnu v ohyzdu, ale vlastně vystupňoval jeho rustikální půvab; a s jeho ušima, tu cudně schlíplýma, tu nastraženýma, si něco vyhrál.



Pro tento výjev najdete v Shakespearově textu jen impuls. Puk tu dočasně bytuje na jasném řeckém ostrově, aby splnil úkol, jež mu uložil Oberon. Účinek čarovného kvítku vzápětí vyzkouší zvědavý kozel, jehož tlamička vmžiku znachoví.

filmu nemůže film hraný, natož tak už ve svých prostředcích archaický, jako je film Reinhardtův, rovnat. Metamorfóza představuje v animovaném filmu jeho nejvlastnější terén: zde nakonec bude primární Trnkova motivace, která jej ke *Snu noci svatojanské* přivedla. Ukazuje se, zejména v té střední části filmu, že vlastní jeho téma je právě metamorfóza; snový – a snivý – je způsob jeho realizace.

Výčet proměn přeludových obrazů Trnkova filmu by nebral konce. Nejenže Trnkovy loutky nevypadají ani se nechovají jako živé, ony se stávají přeludovými. Barevná skvrna nabývá kontur předmětu a zase je ztrácí, jak se obraz zaostruje a rozostřuje, jak hasne a zase se rozžihá; detail jednoho obrazu pluje v prostoru a přibližuje se k druhému, který vyznačuje celek; loutka se zvětšuje a zase miniaturizuje. Klasické kategorie dramatických postav a děje, jimž byla v přípravě zřejmě věnována taková kritická péče, dokonce i kategorie prostoru a času trátí na přehlednosti a problematizují se, ne-li zanikají; není už ani rozhodné v těchto fázích, který obraz či detail patří komu: děje se toho tolik, že se neděje nic, prostor nelze ohraničit a časová komprese je tak silná, že čas jako by se zastavil. Je to nepokrytě virtuální realita, nepodobná ničemu, leda snu.

Do nesýřetové části svého filmu vložil Trnka scénu, kterou Brdečka rovněž, a plným právem, přičítá Trnkovi ke cti: je fabulovaná, je epická, a přitom je zbrusu nová a na první pohled nemá oporu v Shakespearově textu. Scéna zobrazuje, jak Puk přišel k onomu



Stejně dobře, jako Klubkovi padne hlava oslí, padne truhláři Pevnému hlava lva, jenž se tu právě chystá skočit na Thisbu, odpočítávající na kopretině, zda Pyramus ji vskutku miluje.

Měchař Štěbenec v převleku za Thisbu nezískává sice na líbeznosti, ale na dojemnosti jistě: můžete tu vidět loutku staré ženy.

zázračnému kvítku, jehož šťávou stačilo pak potřít víčka spáče, aby až procitne, zamiloval se do prvního co spatří. U Trnky přistane Puk na jakémsi blaženém středomořském ostrově, zabydleném ovce i antickými sochami. Na jeden mramorový sloup nakreslí

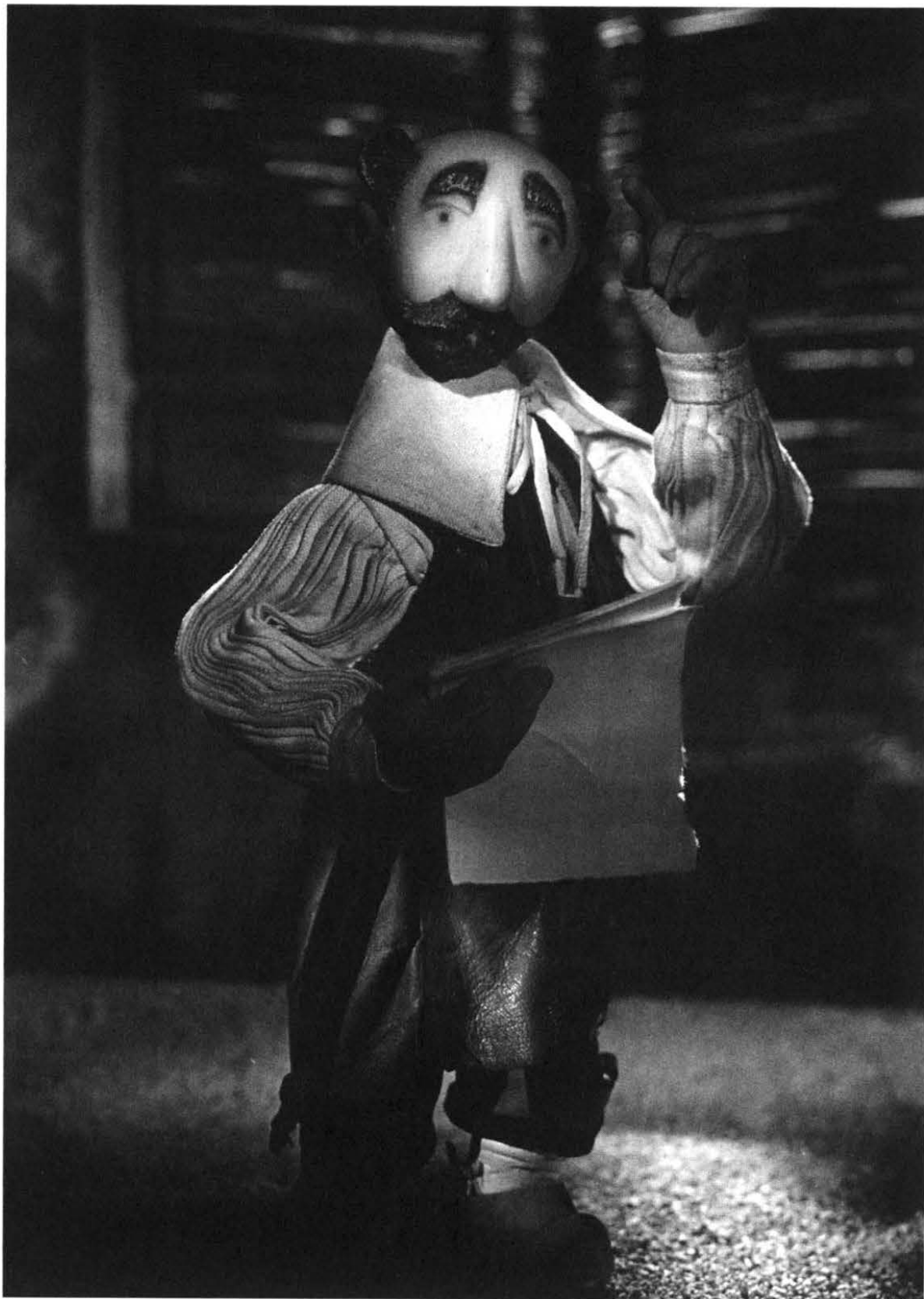


Scéna pro svou popisnost snadno identifikovatelná: Theseus s Hippolytou přistihnou v lese spící milence. V této konkrétnosti, v takovém uspořádaném loutkovém betlému, v takové tradiční „loutkárně“ není ovšem ani půvab, ani přínos Trnkova filmu. To jen dobová filmová fotografie se usvědčuje, nač stačila a co shlédavala na filmu zajímavým.

znak srdce a pokyne soše Kupida, aby svým šípem toto srdce zasáhla – a hle, z kamene vmžiku vyraší rostlina, které Puk onen zázračný kvítek utrhne; její účinek pak vyzkouší nejprve na hlemýždi, a on horempádem pospíchá k partnerovi, pak na soše nymfy, která se střelhibtě přemístí do náruče sochy fauna, a konečně, to bezděky, na zvědavém bera-novi, s jehož sexuálním obtěžováním pak má co dělat sám.

Nuže, tato scéna není jen půvabná a vtipná, a dost; ani jen nevyplňuje (pomyslnou) dě-jovou mezeru v Shakespearově textu: ona, půvabně a vtipně, realizuje generální téma proměn. Ať vědomě, či nikoli je i tato zbrusu nová scéna zakotvena v ovidiovsko-shake-spearovském podloží metamorfózy. Zcela konkrétní *locus communis*, sdílený jak s Ovi-diem, tak se Shakespearem, je onen dosud nenápadně zmíněný Kupid. Měl-li Reinhardt své indické princátko, má Trnka jeho: ani jeden, ani druhý není dramatickou postavou Shakesparova *Snu*, a přece jsou v jeho textu obsaženi jako motivy – ten kupidovský má, pravda, pro svůj stabilizovaný alegoricko-symbolický význam značně větší váhu.

Na Kupida přivádí Shakespeare řeč hned v první scéně *Snu noci svatojanské*, v níž, jak je to u něho časté, jsou rafinovaně naskládány všechny podstatné motivy. Nejprve se Ku-pidovým lukem zapřísahá Hermie a záhy na to v rýmovaných dvojverších, vrývajících



Na hlavičce loutky tesaře Poříze, duše ochotnického spolku, pohlál si Trnka s podobou Williama Shakespeara, jak si ji prostřednictvím Droeshoutovy rytiny a busty ve stratfordském kostele tradičně, i když ne zcela důvěryhodně připomínáme.

se do paměti diváka, připomíná Helena, proč je Kupid zobrazován jako dítě, slepý a okřídlený: protože i láska, řekněme to zkrátka a svými slovy, je ztěštná a přelétavá a slepá, přesněji řečeno, „Love looks not with the eyes, but with the mind“ (láska se nedívá očima, ale duchem, vnitřním zrakem) – myšlenka novoplatónská a jak argumentoval Kott, související se svatým Pavlem i s pozdějším monologem popleteného Klubka, jakože celý tento kupidovský příměr je pro následnou demonstraci proměn lásky velmi podstatný.

V průběhu hry je Kupid zmíněn ještě několikrát, obsírněji však přichází na pořad hned ve scéně II,1, kdy Oberon posílá Puka za zázračným kvítkem a vysvětluje jeho historii: Kupid kdysi nezasáhl svůj cíl a jeho šíp protkl bílý kvítek, jenž tou ranou znachověl a nabyl čarovné moci. Odtud nesporně pojal Trnka ideu tuto transformaci rekonstruovat, vlastně ale zpřítomnit, a sám ji nové proměně podrobit.

Jako Reinhardt jen tak neopustil své indické princátko, tak ani Trnkovi neposloužila socha křídlatého Kupida k jedinému použití: postavil ji znovu v Theseově paláci, ve kterém řemeslníci posléze předvádějí svou hru o Pyramovi a Thisbě.

Loutce Klubka, protagonisty toho ochotnického spolku, dal Trnka výraz sympatického chasníka a do závěrečné „přetruchlivé frašky“ vložil jeho drama. Puka učinil pozorovatelem té usilovné inscenace a když byl první milovník v nejlepším, uložil mu, aby si s ním ještě jednou zahrál na schovávanou, jako prvně, když ho něžným voláním a prozpěvováním „Pyrame!“ odlákal od spoluhráčů a nasadil mu pak slušivou oslí hlavu. Stejně volání a prozpěvování zazní nyní zas a Klubko-Pyramus přeruší svou hru a jde; nyní je jemu dáno přivonět k čarovnému kvítku, a on jde za luzným přeludem Titanie; když se nedohledá ničeho než kusu látky na balustrádě, vypůjčí si šíp od sochy Kupidovy a probodne si jím hrud. Skutečná Thisbe, totiž měchař Štěbenec, nezmůže už nic, a představení, před dojatou dvorskou společností, musí být ukončeno tancem. Klubko zůstává ležet tam, na balustrádě, jako mrtvý; teprve až útlá, průsvitná ruka Pukova vloží mu na skráně vavřínový vínek, probouzí se ze sna, který byl silnější než skutečnost a k nerozeznání od smrti. Nejenže je Trnkova loutka přeludová, ona si ještě přeludy tvoří.

Kdyby se byl Jiří Trnka dožil Brookovy inscenace *Snu noci svatojanské*, třeba by ho přesvědčila, že Theseus se na hře řemeslníků neprohřešuje laciným posměchem. Co Brook vykonal nepovrchním a nepředpojatým čtením Shakespearova textu, to Trnka dokázal, když do hry o Pyramovi a Thisbě vložil přeludový Klubkův sen, který učinil konec taškařici, jakkoli ani ona nebyla laciná. Tento druhý Klubkův sen se prolнул do karnevalu a aténskeho tkalce dočasně proměnil v neoplatónského milence.

Prof. PhDr. Milan Lukeš, DrSc. (1933)

Teatrolog a překladatel. Vystudoval divadelní vědu na DAMU, po absolutoriu (1955) pracoval jako redaktor v nakladatelství Orbis, v šedesátých letech redigoval časopis Divadlo. Od roku 1966 působí jako pedagog na katedře divadelní vědy FF UK v Praze, v letech 1985 – 1989 byl šéfem činohry ND, 1989 – 1992 pak ministrem kultury a místopředsedou vlády ČR. Jako překladatel se věnuje především anglickému a americkému dramatu (Shakespeare, Shaw, O'Neill, Pinter), jeho badatelským zájmům dominuje alžbětinské divadlo,

americké drama a teorie dramatu; v poslední době se zabývá problematikou snu a umění. Je autorem knih *Eugene O'Neill* (Praha 1979), *Divadelní moudrost G. B. Shawa* (Praha 1979), *Základy shakespearovské dramaturgie* (Praha 1985), *Umění dramatu* (Praha 1987), jako autor, překladatel a jeden z uspořadatelů se podílel na třísvazkové antologii *Alžbětinské divadlo I. – III.* (Praha 1978, 1980, 1985).

(Adresa: Filosofická fakulta UK – katedra divadelní a filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

Sen noci svatojanské

(A Midsummer Night's Dream)

Warner Brothers, 1935

Režie: Max Reinhardt, William Dieterle. **Scénář:** Charles Kenyon, Mary McCall, Jr. **Kamera:** Hal Mohr. **Hudba:** Felix Mendelssohn-Bartholdy. **Střih:** Ralph Dawson. **Choreografie:** Bronislava Nijinska, Nina Theilade.

Hrají: James Cagney (Klubko), Dick Powell (Lysander), Joe E. Brown (Štěbenec), Jean Muir (Helena), Hugh Herbert (Okápek), Ian Hunter (Theseus), Frank McHugh (Poříz), Victor Jory (Oberon), Olivia de Havilland (Hermie), Ross Alexander (Demetrius), Grant Mitchell (Egeus), Nini Theilade (tančící víla), Verree Teasdale (Hippolyta, královna Amazonek), Anita Louise (Titanie), Mickey Rooney (Puk), Dewey Robinson (Pevný), Hobart Cavanaugh (Filostrates), Otis Harlan (Hladolet), Katherine Frey (Hrášek), Helen Westcott (Pavučinka), Fred Sale (Prášek), Billy Barty (Hoříčka).

Sen noci svatojanské

Studio loutkového a kresleného filmu, 1957 – 1959

Scénář, režie a výprava: Jiří Trnka. **Námět:** stejnojmenná hra Williama Shakespeara. **Scenáristická spolupráce:** Jiří Brdečka. **Komentář:** Josef Kainar. **Odborný poradce:** Břetislav Hodek. **Kamera:** Jiří Vojta. **Hudba:** Václav Trojan. Nahrála Česká filharmonie za řízení Karla Ančerla. Zpívá Kühnův dětský sbor. **Střih:** Hana Valachová. **Zvuk:** Emanuel Formánek, Josef Vlček, Emil Poledník. **Hra loutek:** Bohuslav Šrámek, Stanislav Látal, Břetislav Pojar, Jan Karpaš, Jan Adam, Vlasta Jurajdová. **Mluví:** Rudolf Pellar. **Vedoucí ateliéru:** Jiří Vaněk. **Produkce:** Jaroslav Možíš, Erna Kmínková.

Další citované filmy:

Císařův slávek (Jiří Trnka, 1948), *Oběť* (Offert – Sacrificatio; Andrej Tarkovskij, 1986), *Persona* (Persona; Ingmar Bergman, 1966), *Predátor* (Predator; John McTiernan, 1987), *Sen noci...* (Vladimír Sís, 1985), *Sen noci svatojanské* (A Midsummer Night's Dream; Dan Eriksen, 1967), *Stalker* (Stalker; Andrej Tarkovskij, 1979), *Ze života loutek* (Aus dem Leben der Marionetten; Ingmar Bergman, 1980), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovskij, 1975).

SUMMARY

DREAM AND FILM

Milan Lukeš

The essay is in three essential parts. In the first the attention is focused on the subject of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, in the second on the relation and similarities between film and dream, whereas the third analyzes two film versions of *A Midsummer Night's Dream* – Max Reinhardt's feature and Jiří Trnka's puppet film.

In the sixties Polish literary critic Jan Kott provocatively pointed out the dark sexuality of *A Midsummer Night's Dream*; in an essay written at the end of the seventies he on the other hand writes rather generally about the carnival nature of this comedy and emphasizes that the physical aspect is counterbalanced by the metaphysical. The following part of the current essay follows up on Kott by stressing those aspects of the drama that are dreamlike in quality and which, namely due to this fact, may be attractive and inspiring for film.

The subject of the analysis is first of all the title of the play, pointing at the nocturnal character of this comedy – and the related motif of the moon – and outlining the character rather than the date of this night: under „midsummer night“ we should read a mad night, during which supernatural forces – or actually natural forces – rule over man. In this play the dream itself is not presented in the romantic, idyllic way in which it is commonly interpreted, but mostly as a tormenting and embarrassing experience, proximate to death, as a nightmare. The rapid changes of the vigilant state and sleep, to which a number of the characters are exposed, prevents them from distinguishing between dream and real experience, between reality and illusion. Reality appears delusive, and, in the form of a burlesque, the art which is supposed to depict the madness of love is also presented as delusive. It is therefore not so much the dreams that are at issue here, but the dreaminess relating to reality which is presented as a dream: and the broader theme of free imagination, associated in the Platonian spirit with madness, emerges. In this play the people are exposed to a whole series of transformations which they even cannot register: the theme of transformation, closely connected with dreams, is another which meets the requirements of film.

Psychologists define a dream as a succession of images that are primarily visual; that is why they compare a dream with film and the brain, even, to a film camera. Dream creates apparitions which, according to Susan Langer, is a general property of art, one that is most prominent in film. The same as a dream, film too is able to evoke strong emotional excitement: both therefore have a compensatory and hypnotic effect. Contemporary commercial film often uses virtual reality, and not only in the sci-fi field, which is similar to the products of dreams. Prominent film directors like Bergman or Tarkovsky declared their inspiration by dreams. Such inspiration is not exhausted only by the experience of a dream, it is reflected also in film technique, as has been proven by the analysis of their films (Vl. Petric). The aspect of dreams releases film from its relation to actuality and confirms in the viewers the awareness of its virtuality. The image acquires a high degree of abstraction and so it stands out that it is a sign of a special kind: it represents nothing beyond its own self. The entry of dreamlike elements changes not only the nature of the film image, but the whole hierarchical structure of the film – the same as in the case of those dramas of Shakespeare which are significantly pervaded by dream. This is the case of namely the later stage of his work, when image symbols gain the upper hand over the classical categories of the story or of the characters in the drama. However, this development begins with *A Midsummer Night's Dream*.

Max Reinhardt was, in general, motivated to make a film based on this play by the effort to introduce Shakespeare's work to the broad public and indirectly point at the need for a „film poet“ in the era of sound film. Mickey Rooney, at that time still a child, gave his greatest performance as Puck. Reinhardt opens in the spirit of an epical pseudohistorical blockbuster, but in the forest scenes he breaks away from the illusive presentation and, using tricks, creates a fairy-tale world. The film image gains abstraction and symbolism in the expressively dreamlike, illusory sequences. This is manifest most in the last but one part when Oberon's dark (nocturnal) retinue takes the white (lunar) retinue of Titania: these symbolic images may seem quite inde-

pendent of Shakespeare's text but in fact they point out and materialize motives which are present in the play, but do so independently of the logic of the characters and of the dramatic story. Reinhardt's presentation of Oberon's retinue stresses the demonic origin of the character and refers – probably involuntarily – to the similarity with (possible) predecessors of Oberon in mediaeval literature and folkloric imagination.

A quarter of a century after Reinhardt, Jiří Trnka had a more difficult task, but also more freedom: who would expect a puppet film to be loyal to Shakespeare's text? A puppet, like a mask, is in principle and origin an object of magic, fascinating, and at the same time evoking fear. It is capable of animation, but only due to the fact that because of its rigidity it is an image of death: the same as in *A Midsummer Night's Dream*, Hypnos and Thanatos join hands. Essentially there is nothing organic and live about animated film, everything is mechanical, laboriously construed and brought to life only in inverted commas: it is a transparent and undoubtable virtual reality. Trnka at first intended to express himself through the movements of his puppet images; later he added a commentary, which is profuse, and spills over with pseudopoetical banality. Trnka also tried to achieve better arrangement of the narration and expressiveness of the characters of the drama; this too is no special advantage of his film. In his understanding, Oberon, Titania and Puck are the embodiment rather of natural than supernatural forces: this is the origin of Trnka's leitmotif of total, global transformation, including not only people and supernatural beings, but all nature, living and non-living – which, of course, is the approach proper to animated film, a technique that Trnka developed in a masterly fashion namely in this particular case. The focal point of the film is mainly in these transformations, in the continuous chain of transforming film images. The most important ones – the motifs – are taken from Shakespeare's text: especially the motif of Cupid, materialized and unfolded – Cupid, who returns in the final phase of the film, during the Pyramus and Thisbe play. Through Puck, Trnka inserts Bottom's second dream into the play: if the first was a reality so strange that it seemed like a dream, the second is a dream, an illusion so fascinating that it seems like reality. Like Peter Brook ten years later, Trnka does not interpret the Pyramus and Thisbe episode as merely a merry postscript, but as a penetrating and touching point.

Translated by Nad'a Abdallaová

Články

STŘEPTY Z PERSONY

Milan Doinel

„... a přála sis, aby se narodilo mrtvé.

Ty sis přála, aby se narodilo mrtvé.

Přála sis mrtvé dítě.“

citát z filmu

Na jedné straně jsou Bergmanovy filmy. Na druhé straně je *Persona*. Filmy jako *Sedmá pečeť*, *Lesní jahody* nebo *Šepoty a výkřiky* vidím jako logické vrcholy jednoho životního díla, *Personu* jako něco, co tímto dílem „nelogicky“, bez varování otřásl. Slavná trilogie „božího mlčení“ (*Jako v zrcadle*, *Hosté Večeře Páně*, *Mlčení*) mapovala zásadní posun v chápání světa; ukazovala tři různá stadia proměny **myšlení**. Viděli jsme lidi, kteří plynule dospěli do situací, v nichž museli položit jasné otázky, a podle toho, jaké odpovědi dostali nebo nedostali, změnili svůj dosavadní postoj ke světu. Tím ho pochopitelně začali také jinak pociťovat, ale iniciátorem a realizátorem přeměny zůstal mozek.

Pak přišel rok 1965. V lednu se Bergman nachladil a v březnu se musel odebrat se zápallem plic do nemocnice, kde strávil následující tři měsíce, během nichž mu ještě přitížila otrava penicilínem a virová infekce středního ucha. „Sedl jsem v posteli s pohledem upřeným na bílou skvrnu na zdi, protože kdybych otočil hlavu na stranu, všechno by bylo spadlo – stále jsem ztrácel rovnováhu.“¹⁾

Nedlouho poté navštívila skupina norských herců Stockholm a Bergman poznal Liv Ullmannovou. Na společné fotografii Ullmannové a Bibi Anderssonové, z nichž se staly dobré přítelkyně, zaujala Bergmana jakási zvláštní podobnost obou žen. Obě tváře počaly střídavě vystupovat z bílé skvrny na zdi, která zůstala vryta v paměti toho, kdo hledal rovnováhu.

Z jedné výjimečné životní situace se zrodil výjimečný film, který má daleko k překrásnému, ale doslovnému symbolismu *Sedmé pečeti*, k rozváznému filozofování *Lesních jahod* nebo *Mlčení*, pověstnému (ač neprávem) hlavně pro svou historickou skandálnost. Morris Dickstein označuje *Personu* za Bergmanův „nejhlubší a formálně zároveň nejnovátorštější film“, pro nějž bylo *Mlčení* („silný, ale ne po všech stránkách zdařilý film“) jen „zkouškou“.²⁾ Také Buñuel a Godard vyzdvihli *Personu* velmi důrazně z Bergmanovy ostatní tvorby.

Persona by se dala označit za „totalitní“ film, protože slovo totalitní vyjadřuje jak usilování o všeobecnou úplnost, tak násilí, které toto úsilí provází. *Persona* není film „moud-

1) Stig Björkman – Torsten Manns – Jonas Sima, *Bergman über Bergman*. Frankfurt am Main 1987, s. 218.

2) Lars Åhländer, *Gaukler im Grenzland*. Berlin 1993, s. 84.

ry“, tak jako třeba *Občan Kane*, *Pravidla hry* nebo *Osm a půl*, které s ní mají společné to, že jsou stejně významově „bezedné“. *Persona* – to je konflikt se světem, pociťovaný takřka tělesně, jemuž tato bezprostřednost zabráňuje v tom, aby mohl být moudrý. Známky smíření nebo dokonce odpuštění, které „moudré“ filmy obvykle uzavírají, v *Personě* chybí.

Je pozoruhodné, že v Bergmanově tvorbě nestojí filmy celoživotního bilancování, smíření a odpuštění jenom na konci jeho tvůrčí dráhy, jak tomu obvykle bývá. *Lesní jahody*, v nichž se Viktor Sjöström rozvážně prochází minulostí, až dojde klidu v prosluněném obraze svých rodičů, jsou filmem, který by byl hoden kmeta ve věku, v němž byl tehdy Sjöström; natočil ho ale ani ne čtyřicetiletý Bergman, který měl mnoho svých nejtěžších osobních bitev ještě před sebou. Vlastně tak neregulérně o čtvrt století předběhl zažitou zralost filmu *Fanny a Alexander*, svého důstojného uměleckého testamentu.

Persona je pravý opak: žádné překonání krize, ale její jádro.

Namísto absurdního pokusu, postihnout na několika stránkách film, o němž už bylo tolik napsáno, obsahuje následující text jen několik „střepů“, jimiž se tento film nejčastěji zařezává do pisatelovy paměti, při každém z častých a nepostradatelných znovushledání.

Na samém počátku stály tedy dvě ženské tváře vystupující z běloby nemocniční stěny. „Náhle mne napadlo,“ vzpomíná Bergman, „že sedí vedle sebe a porovnávají svoje ruce, to byl první obraz, jak takhle sedí a drží ruce vedle sebe a mají na hlavách velké klobouky.“ Producent filmu Kene Fant se zajímal, o čem připravovaný film bude a dostal tuto odpověď: „No, jde o jednu, která mluví, a o jednu, která mlčí, a pak si spolu porovnávají ruce, a pak se spolu mísí.“ Podle Bergmana komentoval producent tuto informaci slovy: „Ach tak.“³⁾

V červnu roku 1965 psal Bergman scénář a připravoval Liv Ullmannovou na její roli, přičemž, jak vzpomíná, on stále mluvil a ona stále mlčela. Ve střížně vytvořil obraz ženy, jejíž tvář sestávala způli z tváře Anderssonové a způli z tváře Ullmannové. Když obě herečky vyzval, aby se na tento obraz podívaly, tvrdila zprvu každá, že na fotografii je ta druhá. Bergman si mohl být jist, že netočí fiktivní film.

Ruce

Tím, kdo uvádí věci v pohyb, je kluk v nemocničním pokoji, osahávající bílou stěnu a proměňující ji ve filmové plátno. Je divákem i projekcionista zároveň. Jeho kino je trochu nemocnicí a trochu márnici – filmové představení něco mezi probuzením se k životu a pádem do smrti. Bergman: „Pak jsem si hrál na malého kluka, který umřel, ale přece nesměl být docela mrtvý, protože byl neustále buzen telefonáty z Dramatického divadla.“⁴⁾ Celá „hra“, i se zvoněním telefonu, se dostala i do prologu *Persony*.

Kluk leží nejprve schoulen na lůžku ve fetální poloze. Film je tu v „embryonální“ fázi, mezi nebytím a zrozením, buzený k životu. Obrisy žen na bílé stěně čili na filmovém

3) *Bergman über Bergman*, s. 221.

4) *Tamtéž*, s. 224.

plátně jsou natolik proměnlivé, že chlapec-Bergman-film se nemůže na vlastní zrak spolehnout a vrací se proto do „předzrakového stadia“, k hmatu. Jak upozorňuje například Jan Švankmajer v jedné své stati o taktilním umění, hraje u dospělého zrakový smysl mnohem důležitější roli než hmatový, zatímco u malého dítěte je tomu naopak. V momentě krize, ve chvílích ztracené rovnováhy, ve stavu mezi životem a smrtí, je třeba hmat opět rehabilitovat a co nejvíce ho zrovnoprávnit s viděním – i ve filmu, který z vidění vychází. *Persona* je film děsící se proradnosti masek-person, které si nasazuje tvář, a její detaily doplňuje znovu a znovu detaily rukou a dlaní. Chlapec, který nesmí být docela mrtvý, „filmuje“ po celou dobu svýma rukama stejně jako svýma očima.

V úvodu filmu vidíme **nervózní** ruce zkřížené na zádech Anderssonové, demaskující její vyrovnaně působící tvář. **Bojácná** ruka Ullmannové uzavírá mezi prsty roztrženou fotografii dítěte. Na své ruce jako do **zrcadel** svých duší se obě ženy dívají v první, slunečné a harmonické fázi jejich společného pobytu u moře, ale Anderssonová už varuje: „Nevíš, že dívat se na ruce znamená hádku?“ **Milující** ruka: nežná pohazení ve tmě, která budou zítra vydávána za sen. **Vražděná** ruka, do níž vjíždí hřeb. **Vražedná** ruka, uštědřující rány a zuřivě bijící do stolu s takovou vervou, že obrazem jako by projížděly blesky. **Zástupná** ruka: Ullmannová ji používá, když hladí Björnstranda, slepého manžela, slepého láskou, rukou Anderssonové. **Tápající** ruka chlapce mezi životem a smrtí, přivádějící svými pohyby diváka do stavu podobnému hypnóze.

Kameny

Ženy chodí podél moře, sbírají kamínky a prohlížejí si je. V jednom z posledních záběrů filmu švenkuje kamera z autobusu, v němž odjíždí Anderssonová, na detail povrchu kamenité cesty. Už v titulcích se poprvé mihne obraz skály na mořském pobřeží. V předchozím prologu jsme viděli detaily tváří a těl starců v nemocnici-márnici a tyto detaily byly natočeny tak, aby připomínaly skály a pohoří. Na „krajíně“ tváře Ullmannové za doprovodu Bachovy hudby pomalu zapadá slunce.

Některé filmy jako by byly z jednotného materiálu, z jedné látky. V případě *Persony* by to byl kámen. Jako by „téma“ kamene nějak souviselo s obsahem a významem filmu, jako by podvědomá představa „kamenitosti“ pronikla až do vidění detailů těl a tváří. Dalo by se uvažovat – a občas se uvažuje – o různých filmech, které jsou podvědomě i viditelně svázány s určitým materiálem nebo živlem, s větrem, se sklem, třeba i s umělou hmotou (*Červená pustina*, modernistické filmy Jacquese Tatiho). Tarkovskij a francouzská meziválečná škola zase okamžitě vyvolávají dojem tekutosti, plynutí.

Proč je v *Personě* zdůrazněna právě kamenitost? Jaké pocity a asociace navozují kámen a kamenitá krajina? Sugerují neúprosnost, nepřístupnost, tvrdost, bezútěšnost a chlad, tedy asociace nijak zvlášť vábné. K nim se ale přidružují další: pocit čehosi prastarého, trvalého, věčného; něčeho, co vylučuje nejen soucit, ale také planou sentimentálnost; s kamenem je spjat pocit velké rozvážnosti a síly. Paradoxně právě příběh o vysilující proměnlivosti citů, pravd a masek má v pozadí „kamenitý břeh obrácený k věčnosti“, jak jej nazval Bergman.

Stejně určujícím zážitkem, jakým byl jeho pobyt v nemocnici, se stal Bergmanův osobní „objev“ ostrova Fårö právě v době příprav natáčení *Persony*, jejíž zvláštní postavení v rámci Bergmanovy tvorby oba zážitky pomáhají vysvětlit. Bergman, který se jinak ve své Laterně magice patosu vyhýbá, vzpomíná, jak si při prvním pohledu na Fårö pomyslel: „Toto je tvá krajina, Bergmane!“⁵⁾ Během příštích dvou let si na ostrově postavil dům a na Fårö vznikla také velká část jeho dalšího filmového díla. Osud Ingmara Bergmana, který konkretizovanou podobu své vnitřní krajiny našel až dvacet let po natočení svého prvního filmu, velmi připomíná překvapení, jaké zažil Max Ernst, když ve svém americkém exilu poprvé spatřil zvláštní skalnaté útvary, které dosud znal jen ze svých vlastních fantastických obrazů.

V jedné scéně filmu předčítá Anderssonová z knihy slova jako „všechny bázně“, „nevysvětlitelná krutost“, „důkazy ztracenosti“, „strachuplné poznání“. Kamera přitom ukazuje statické obrazy kamenitého pobřeží, které se střídají synchronně s jednotlivými, dosaditelnou čárkou nebo spojkou oddělitelnými částmi předčítané věty. Tato montáž má velice silný, i když pro někoho možná jen podvědomý účinek. Obrazy sice neilustrují obsah textu, ale jejich zřetelné přiřazení k určitým částem věty sugeruje, že mezi „všemi bázněmi“, „nevysvětlitelnou krutostí“ atd. a různými pohledy na kamenitou pláž existuje silné spojení. Jestliže Anderssonová na konci četby spisovatelův názor na lidský úděl odmítá, zatímco divák má spolu s Ullmannovou spíše tendenci dát mu za pravdu, pak zde zásadní roli sehrály „argumenty“, které poskytl obraz.

Téma

Film *Persona* se „rozvíjí na základě vztahů ‚mlčení – řeč‘, ‚zdvojování jednotky‘ a ‚jednotka dvojího‘, ‚protest – násilí‘, ‚lidskost – vampyrismus‘, ‚nevinnost – zkaženost‘ a je též adekvátně traktován,“ praví Ivo Pondělíček.⁶⁾ Analýzy *Persony* obvykle stojí na zkoumání uvedených antagonismů, k nimž je však třeba ještě přičíst protiklad mužského a ženského principu, anima a animy. Ten se v *Personě* realizuje výhradně uvnitř ženských postav a je proto tím více vzrušující – a hlubší. Bergman připravuje toto téma už v sekvenci před úvodními titulky: nejprve hned v prvním obraze v abstrahované podobě coby dvě skvrny, spojující se ve filmový pás; v následující montáži pak s „neomalenou“ doslovností. Analyzátoři obvykle poukazují i na jungovskou interpretaci persony, podle níž si člověk pro své komunikování se světem vytváří masku odpovídající jeho niternému charakteru, aby ji používal coby obranu, podvod nebo pokus o službu ostatním.⁷⁾

Povolání ošetřovatelky je pro Anderssonovou právě takovou „služebnou“ maskou; je to role přijatá s nejlepšími úmysly a dobrou vůlí, ale přesto je to stále jen role, což znamená vždy do jisté míry lež. Oficiální součástí masky je ošetřovatelčin pracovní úbor. Jinou společností uznávanou a vyžadovanou „maškarádou“ je umělecký proces, v němž je na-

5) Ingmar Bergman, *Laterna magika*. Praha 1991, s. 208.

6) Ivo Pondělíček, *Bergmanův filozofický film a problémy jeho interpretace*. Praha 1970, s. 153.

7) Bergman über Bergman, s. 224.

sazování masek institucionalizováno za předpokladu určitého mesiášského působení, třebaže mnohdy halasně popíraného. Hrát dál v divadle se herečce hnusí, ale nehrát v životě dokáže stejně málo jako „ochotnice“ Anderssonová, která poté, co sama **demaskuje** jednu svoji tirádu slovy „Vím, jak falešně to zní“, odmrští své brýle s výsostně divadelním gestem hodným velké primadony.

Nebezpečné prostupování vlastní osobnosti a nasazené masky je jedním z Bergmanových velkých témat. V dětství vypěstovaná a mnohokrát osvědčená zběhlost v denodenním umění přetvářky mu už tehdy bránila v jasném odlišení jeho masky a vlastního Já. Tušil, že s maskou by musel odejmout i tvář, tak jako stařena v *Hodině vlků*. Jak věděl už jiný mistr masek, Werner Krauss, „nejhorší je hrát sám sebe“.⁸⁾

Ullmannová se uzavírá před světem plným masek v prázdném nemocničním pokoji, zřídka se své masky. „Mlčení, které si ukládá,“ zdůrazňuje Bergman, „není neurotické. Je to způsob, jakým protestuje silný člověk.“⁹⁾ Ale vnější svět, v němž je „všechno lži“, se nenechá tak lehce setřást. „Váš úkryt není dostatečně těsný,“ varuje doktorka, „ze všech stran vniká život.“ Snad je to rozčarování z tohoto nedokonalého útěku před světem, co vede herečku k podstoupení experimentu, který je mnohem nehumánnější než všechna maskovaná lež všedního dne: k pokusu o ovládnutí, vysátí a zničení druhého člověka; o totální převzetí jeho identity. Úžasný je moment, kdy ošetřovatelka definitivně prohlédne hereččin záměr. Tehdy jí říká bez obalu, že se tak snadno ovládnout nenechá, protože i ona se umí bez ustání proměňovat. Zaměnitelnost rolí, která bolestně poznamenala celý běh filmu, se teď stává pro ošetřovatelku jejím největším trumfem.

Právě ona je tou ženou, kterou samotnou vidíme v závěru nastupovat do autobusu. Eventualitu, že je to ve skutečnosti Ullmannová, jež s úspěchem dokončila své přetělování včetně převzetí tváře oběti, která už patrně nikam odjet nemůže, však nelze úplně vyloučit. Na záběr odcházející Anderssonové je strížen obraz kamery a kameramana na jeřábu. Pokud sledujeme scénu v normální rychlosti, stěží postřehneme, že se v kameře zrcadlí obrácený obraz Ullmannové. Další záběr ukazuje odjezd autobusu, do nějž jsme viděli nastupovat Anderssonovou.

Formule

Ošetřovatelka Alma nemá v *Personě* příjmení. Podle Pondělíčka¹⁰⁾ se i ona jmenuje Voglerová, tak jako herečka Elisabeth. Jméno Vogler, „jež v Bergmanovi budí hrůzu“,¹¹⁾ se v Bergmanových filmech objevuje vícekrát. Max von Sydow hraje Alberta Emanuela Voglera ve *Tváři*, Erland Josephson Henrika Voglera ve filmu *Po zkoušce*. Ingrid Thulinová hraje ve *Tváři* Mandu Voglerovou a v *Hodině vlků* Veroniku Voglerovou. Slepého manžela Voglera bez křestního jména hraje v *Personě* Gunnar Björnstrand. Nositelé

8) „Úplné zřeknutí se své persony by podle Junga vedlo ke stavu umlčeného nevědomí; lidská bytost by byla tvář v tvář vystavena svému obnaženému já a absolutnu.“ Tamtéž.

9) Tamtéž, s. 235.

10) I. Pondělíček, c. d., s. 149.

11) Tamtéž, s. 149.

tohoto jména jsou většinou umělci: herečka v *Personě*, režisér ve filmu *Po zkoušce* a iluzionista ve *Tváři*. Bergmanovu zálibu ve jménu Vogler možná podnítila jeho osobní známost se skutečným umělcem, houslovým virtuosem Johannesem Voglerem a celoživotní láska k Mozartově Kouzelné flétně, kde je jednou z hlavních postav Papageno, ptáčník, německy Vogler.

Bergman, který v roce 1974 adaptoval *Kouzelnou flétnu* pro film, nechal o osm let dříve zaznít krátký úryvek z této opery už v *Hodině vlků*. Zde vyslovuje jeden z démonických posluchačů domněnku, že jedno zdánlivě nepřírozeně prodloužené slovo plní v opeře tajnou funkci zaklínadla, formule. Naznačuje-li Bergman, že Mozartova opera možná obsahuje tajemství ukryté v jedné nápadně prodloužené samohlásce, pak můžeme stejně dobře my nalézt podobně „podezřelá“ místa v Bergmanových filmech. Právě opakované používání týchž příjmení, ať už je to Vogler, Jacobi, Winkelmann nebo zvlášť oblíbený Vergerus, mohou k podobným spekulacím svádět. Kromě těchto jmen jsou to i celé věty, jež – zvlášť v *Personě* – svým poetickým obsahem, způsobem přednesu nebo naléhavým opakováním, nápadně vyčnívají. Jedna z nich mne obzvlášť fascinuje. V noci po prvním výbuchu násilí mezi oběma ženami pozoruje za bouřky Anderssonová spící Ullmannovou. V tom je slyšet manželovo volání a Anderssonová s poněkud nepřítomným výrazem řekne: „Teď zase volá! Já už se dopátrám, co tady chce v této odloučené samotě.“ Věta připomíná jistá místa v pohádkách, v nichž se hrdina odhodlává, že přijde na vrub nějakému tajemství. Situace působí značně absurdně, neboť následuje po realisticky ztvárněné hádce a po abstraktním intermezzu nesouvislých vět z rádia. Jako kdyby se film Elii Kazana náhle proměnil ve hru Samuela Becketta a hned zase v pohádku bratří Grimmů.

Směšné drama

Persona by nemohla být tak působivá, kdyby byla jen v závětrí vyspekulovanou intelektuálskou hrou. Nejenže dává tento film pocítit dotek osudu, který stál u jeho vzniku; jeho děj bohatě čerpá z nejbanálnějších historek všedního života a nabývá tak věrohodnosti. Co zůstane, zapomeneme-li na chvíli na kameny, hmat, masky, mlčení umění, zdvojování a tak dále? Zůstane příběh dvou žen, které se stanou přítelkyněmi. Jedna z nich se té druhé zcela otevře s vírou, že to, co ze sebe dává, je přijímáno s vědomím ceny, již darované má. Úplně se oné druhé ženě odhalí a její přítelkyně druhý den nato vloží tuto důvěrně darovanou nahotu do obálky, kterou se ani neobtěžuje zalepit, a nechá jí odnést na poštu tou, již tak hluboce zranila. Z této perspektivy se *Persona* jeví jako jeden z bezpočtu příběhů o velkých citech stvrzených důkazem, o chladnokrevné zradě, o kruté mstě a o boji na život a na smrt. Takto vnímaný příběh velké lásky a velké zrady je stejně banální a stejně otřesný jako *La Traviata*.

Střepy

V *Personě* propukává zloba, vztek, agresivita, násilí, zuřivost. Úsměvy jsou tak zlé, že mohou zabíjet. Dopis manžela a fotografie syna jsou roztrhány s vražednou nenávistí.

Zabito je nenarozené dítě. Vysávaná ruka rozdává rány. Do nohy se zařezávají střepy. Do dlaně vjíždí hřeb. A k tomu křik, slzy, krev, vroucí voda, fašistické reminiscence a válka ve Vietnamu.

V letní vile, kam obě ženy odjíždějí, se chtějí vymanit ze svazků civilizace, jejíž brutalita se jim hnusí a proti níž každá svým způsobem rebelují – Ullmannová svým mlčením, Anderssonová svým charitativním povoláním. Ale konflikty, k nimž posléze mezi ženami dojde, a noční můry potratu a nenávisti k dítěti odhalují, že obě byly, jsou a navždy zůstanou zároveň oběťmi i spoluviníky nelidskosti, od níž utíkají.

Věta Anderssonové „Jak dlouho dokážu ještě čelit tomu všemu?“ ukazuje, že žena nejasně očekává stav, v němž už nebude možné bolest ani cítit, ani jí působit, protože žádnou krizi nelze prohlubovat do nekonečna. Proto musí agrese, afekty a zoufalství nabýt takové síly, aby se roztržily pod svou vlastní tíhou. Nejisté je jen, co bude po nejhlubší z možných krizí následovat a koho nebo co bude třeba přitom obětovat.

Bergmana zajímá v *Personě* právě ta fáze krize, za níž už nelze jít, ani obsahově, ani formálně. Po dvojím monologu o nenáviděném mateřství ovládne Ullmannová zcela viditelně polovinu tváře Anderssonové. Agrese se ventilují hysterickým bušením pěstí do stolu, torzovitými výkřiky a posledním nemilosrdným fyzickým duelem. Po tomto neodvolatelně posledním výbuchu násilí je – v pravém slova smyslu – „po všem“. Anderssonová vyzývá Ullmannovou, aby po ní opakovala „Nic ... nic“, a Ullmannová skutečně promlouvá; začíná svůj nový život doopravdy od nuly, v nicotě, která všechno minulé pohltila a která je zároveň prvním slovem na cestě ke znovunalezení komunikace. „Nic ... nic,“ říká Ullmannová a Anderssonová jí odpovídá: „Tak je to správné, tak to má být.“ Ullmannová ji ve tmě pohládí.

Bílé na bílém

Forma filmu prochází tak náhlými proměnami jako pocity jeho hrdinek, jež zahrnují rozjitřenou citovost, iluzi všední normality, dusivé napětí před konfliktem, fyzický výbuch vzteku, nepřičetné zoufalství, pád do nicoty a návrat do života. Podobné změny prodělává filmová forma, ale – a to je podstatné – nikoli synchronně s dějem, ale pod jeho vlivem; někdy jako jeho předznamenání (v prologu filmu), někdy jako přímá reakce na události, které v samotném ději vyvrcholí až mnohem později (slavná pasáž roztržení filmu). A tak jako v ději všechny konflikty ústí do zážitku nicoty, z níž se pak zrodí nová existence, tak i filmový obraz v závěru končí u bílé stěny, na níž se na začátku filmu, ve chvíli hledání rovnováhy, objevil a do jejíž běloby uprostřed filmu krátce upadl.

Nechat dojít věci do krajnosti, do nejzazšího extrému, to je krédo Bergmanova velkého krizového filmu, jeho největší přednost, ale také jeho nezřízené potěšení. V úvodu se ptá doktorka Ullmannové: „Myslíte, že nerozumím vaší touze, být s konečnou platností odhalena, zničena, snad i vymazána?“ Obskurní vábnosti této představy se skutečně může vyrovnat jen malokterá slast.

Původně zamýšlený název „totalitního“ filmu, který dnes známe pod titulem *Persona*, prozrazoval neskromné ambice, které však nezůstaly nenaplněny. Film se měl jmenovat: Kinematografie.

Milan Doinel (1965)

Student filmové vědy na FF UK v Praze. Publikuje v časopisech Film a doba, Literární noviny, Kritický sborník, Iluminace, Vokno ad.

Persona

Svensk Filmindustri, 1966

Scénář a režie: Ingmar Bergman. **Kamera:** Sven Nykvist. **Hudba:** Lars Johan Werle. **Architekt:** Bibi Lindströmová. **Střih:** Ulla Ryggeová. **Zvuk:** P. O. Pettersson, Lennart Engholm. **Hrají:** Liv Ullmannová (Elisabet Voglerová), Bibi Anderssonová (Alma), Margaretha Krooková (doktorka), Gunnar Björnstrand (Vogler), Jörgen Lindström (chlapec).

Citované filmy:

Červená pustina (Deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Fanny a Alexander* (Fanny och Alexander; Ingmar Bergman, 1982), *Hodina vlků* (Vargtimmen; Ingmar Bergman, 1968), *Hosté Večere Páně* (Nattvardsgästerna; Ingmar Bergman, 1962), *Jako v zrcadle* (Såsom i en spegel; Ingmar Bergman, 1961), *Kouzelná flétna* (Trollflöjten; Ingmar Bergman, 1974), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Mlčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Osm a půl* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1963), *Po zkoušce* (Efter repetitionen; Ingmar Bergman, 1984), *Pravidla hry* (La règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Sedmá pečeť* (Det sjunde ineglet; Ingmar Bergman, 1956), *Šepoty a výkřiky* (Viskningar och ropp; Ingmar Bergman, 1972), *Tvář* (Ansiktet; Ingmar Bergman, 1958).

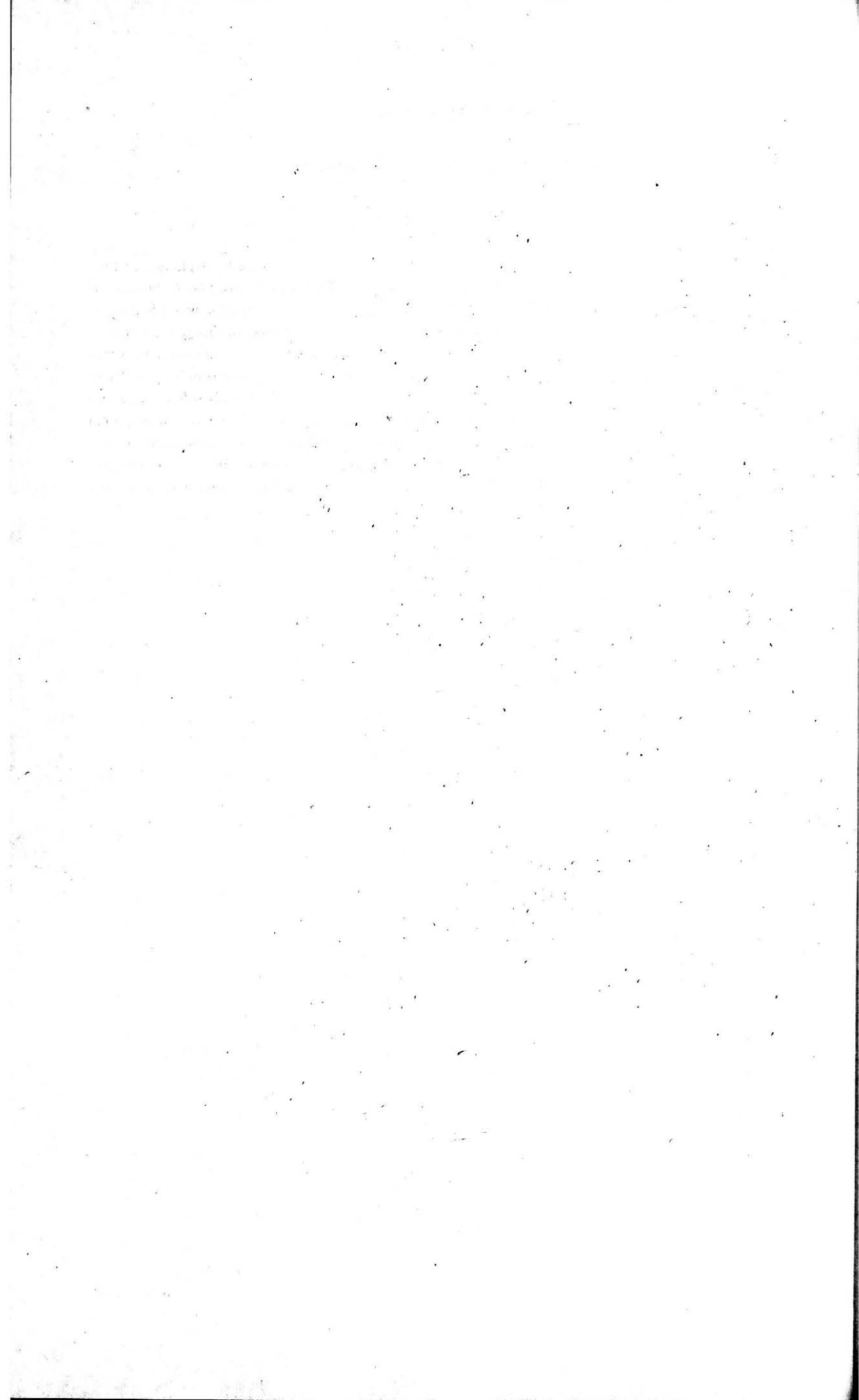
SUMMARY

FRAGMENTS FROM PERSONA

Milan Doinel

The singular nature of *Persona*, not only in the context of Bergman's own work, may be explained against the background of three events that occurred in Bergman's life in 1965: his hospital stay, his „discovery“ of the island of Farö and the meeting with Liv Ullmann. The „wise“ instances of reconciliation with life and the world, as they are known in *Wild Strawberries* or *Fanny and Alexander*, are absent. In this particular case Bergmann aims at exposing the core of the crisis, at finding the point beyond which it is impossible to venture: in the shaped interhuman relationship, in the logic of the narration and in the actual film images. There are many angles of approach to *Persona*; an analysis could be made of psychological motives (split personality), social motives (the mission of art and charity), political (fascism, the war in Vietnam), philosophical (the theme of the mask). This essay focuses on what is „evident“ in the film: images of stones, hands, exploding violence and the colour white. The story of this film which offers inexhaustible possibilities for interpretation is not in the category of intellectual speculation. It is an almost run-of-the-mill, somewhat trite story about great friendship and betrayed trust.

Translated by Naďa Abdallaová



Články

„ČERVENÁ KNIHOVNA“
V ČESKÉM FILMU TŘICÁTÝCH LET

Dagmar Mocná

„Světlo jeho očí je asi nejhoupější český film posledního období. Sama ani nechápu, jak jsem se mohla dát na ten film chytit. Snad jen proto, že v něm hraje Zita Kabátová, která se mi líbí v divadle a na kterou tak ráda se chodím dívat. Podle románu jsem si představovala film úplně jiný. Byla jsem filmem zklamána, lituji těch Kč 4.–, které jsem za lístek dala.“

M. K., Žižkov

„Červená knihovna“ a meziválečný film jsou jevy, které k sobě v obecném povědomí nerozlučně patří. Vždyť téměř v každém „filmu pro pamětníky“ najdeme sentimentální milostný příběh se šťastným koncem. Jenže – výše citovaný výrok zklamané čtenářky populárního románu Maryny Radoměrské, čtenářky, jež na filmovém plátně nenalezla zhmotnění svých čtenářských představ, naznačuje, že spojení literární „červené knihovny“ a komerčního filmu nebylo tak samozřejmé a neprobíhalo vždycky tak harmonicky, jak by se mohlo na první pohled zdát. Naskytá se otázka, jak se tento kontakt dvou klíčových sfér soudobé masové kultury vlastně uskutečňoval a jakých podob nabýval. Zaručovala úspěšnost zvolené literární předlohy automaticky i komerční úspěch filmu podle ní natočeného? Jaká úskalí číhala na filmaře při převodu „červené knihovny“ na stříbrné plátno? Docházelo přitom k nějakým obměnám zažitých literárních schémat a ke vzniku stereotypů nových, specificky filmových? To jsou hlavní problémové okruhy, jimž se věnuje tato stat'.

1. Podoby žánru

Chceme-li sledovat vztah „červené knihovny“ k meziválečnému filmu, je nutné nejdříve vymežit alespoň zhruba její žánrovou podstatu. Začneme od vysvětlení zrodu tohoto označení. Červená knihovna byl původně název zcela konkrétní edice románů pro ženy, vydávané ve dvacátých a třicátých letech akciovou společností Rodina.¹⁾ Primární motiv pro volbu názvu této edice byl zřejmě ryze praktický: knihy byly totiž vázány do plátna

1) Název Červená knihovna užíváme výhradně pro pojmenování zmíněné edice, na rozdíl od označení „červená knihovna“, jímž míníme celou oblast populární četby pro ženy. Edice Červená knihovna vycházela v letech 1928 – 1937, celkem vyšlo 104 svazků.

červené barvy s vytlačeným písmenem R – emblémem vydavatelství. Barvu plátěné vazby ale vydavatel jistě nevolil zcela náhodně – vždyť červená je barvou srdce, tedy i lásky.

Svazky Červené knihovny vtrhly na prvorepublikový knižní trh s dravostí dosud nevídanou a začaly z něho vytlačovat konkurenční produkci, jistě i proto, že užívaly nestandardních distribučních postupů prostřednictvím sítě trafik, jimž se tradiční nakladatelské domy bránily.²⁾

Podnikavá Rodina si ovšem pojišťovala odbyt Červené knihovny ještě jinými způsoby, především provázaností této edice s oblíbenými a hojně čtenými časopisy pro ženy, jež také vydávala. Šlo zejména o List paní a dívek, obrázkový týdeník o rozsahu 24 stran, jehož hlavní náplní byly vedle praktických článků o vedení domácnosti, výchově dětí a péči o zevnějšek právě romány otiskované na pokračování. Uvedený časopis měl i regionální mutace (Pražanku, „zvláštní vydání Listu paní a dívek pro Prahu a nejbližší okolí“, Moravanku a Slovenku)³⁾, čímž jeho šance získat dominantní postavení na trhu časopisů nemálo vzrůstaly. Takto masivně koncipovaný nápor ovšem vyžadoval obrovskou zásobárnu románových textů. Běžnou praxí proto bylo, že téměř každý z nich vyšel nejdříve v uvedených časopisech a poté se stal dalším svazkem Červené knihovny, důkladně ve všech ženských periodikách Rodiny avízovaným a propagovaným.

Vydavatelská strategie Červené knihovny byla jednoznačná a snadno čitelná. Prózy jí šířené byly jakýmsi „milostnými šarádami“, kde nešlo o nic jiného než o splétání a rozplétání milostných zápletek. Hnací silou tu ovšem nebylo rozuzlení samo, neboť happy end byl předpokládán. Zájem čtenářek byl v tomto románovém typu udržován především atraktivitou jednotlivých „zádrhelů“ na cestě k očekávanému šťastnému konci. Důsledná orientace na rozehrávání „milostných šarád“ v tomto románovém typu vylučovala i výraznější výchovnou tendenci, natož pak řešení nějakých společenských či psychologických problémů. Uvedené příběhy prostě nebyly ničím víc než četbou pro ukrácení dlouhé chvíle. Zřetelně to ostatně signalizoval i jejich titul, jenž nikdy nepředstíral „vyšší“ cíle, nýbrž jednoznačně inzeroval zamilovanou četbu.⁴⁾

Vzorovou autorkou takto pojatého zamilovaného románu byla Hedwig Courths-Mahlerová, královna ženské četby v sousedním Německu. Není jistě náhodou, že právě jejím románem Magdin osud zahájila Rodina vydávání Červené knihovny a že její knihy byly po celou dobu páteří této edice. Z českých autorek byly románovému typu, ztělesňova-

2) Zavedený nakladatelský dům J. R. Vilímek, jenž byl od přelomu 19. a 20. století typickým vydavatelstvím zábavné četby, si trpce stěžoval jedné ze svých autorek na podnikatelskou hbitost Rodiny, užívající na rozdíl od renomovaných nakladatelství nestandardních postupů: „Naši ‚Knihovnu paní a dívek‘ a ‚Dívčím srdcím‘ zastavili jsme před časem pro naprostou nemožnost konkurence s různými barevnými knihovnami, zejména s ‚Červenou knihovnou‘, která je prodávána i papírníky, trafikanty atd. Naše stavovská organizace, jak víte, nepřipouští pro nás podobných cest k rozšíření knihy a jsme tedy vzhledem k podobné konkurenci v postavení dvojnásob těžkém.“ (J. R. Vilímek J. Hüttlové 17. 10. 1931, fond J. R. Vilímek, Literární archiv Památníku národního písemnictví.)

3) List paní a dívek a jeho mutaci Pražanku začala Rodina vydávat v roce 1925, Moravanku a Slovenku v roce 1930.

4) Viz např. několik titulů románů středoevropské klasičky tohoto žánru Hedwig Courths-Mahlerové: A nemilovali se, Láskou to nazývají, Čistá láska, Žel a vítězství lásky, či méně okatě Griseldin sen, Román krásné Dory (všechny vyšly v Červené knihovně).

nému Courths-Mahlerovou, nejbližší Marie Kyzlinková (rovněž kmenová autorka Červené knihovny), Maryna Radoměrská, Olga Fajerová a další, méně plodné, a tudíž méně známé. Pro Červenou knihovnu psali ovšem také muži, byť méně často (Hugo Bettauer, Vilém Neubauer, Quido Maria Vyskočil), neboť tak standardizovaná produkce nevyžadovala nezbytně zázemí ženské životní zkušenosti. Podíl domácích a zahraničních autorů byl v Červené knihovně zhruba vyrovnaný, s mírnou převahou překladů (téměř výhradně z němčiny).

Červená knihovna ovšem zdaleka nebyla jediným šířitelem uvedeného románového typu – byla pouze jeho nejpopulárnější představitelkou. Ženská četba se objevovala i jinde, zejména v časopise Hvězda, jímž chtělo vydavatelství Melantrich konkurovat Rodině a jejím listům pro ženy. V oblasti knižních edic byla konkurentem úspěšné Červené knihovny Modrá knihovna⁵⁾, v níž figurovali obdobní autoři a autorky. Profilováni autoři zmíněných knižnic ovšem publikovali i mimo ně (edice v zájmu pestrosti autory střídaly, takže nebyly schopny odčerpávat veškerou jejich produkci), a to jak u nakladatelů, zaměřených na produkci četby (Vladimír Zrubecký, Gustav Voleský, Adolf Neubert, Karel Ninger aj.), tak v renomovaných nakladatelstvích, která si tak vylepšovala obchodní bilanci (např. Melantrich takto vydával populární romány Viléma Neubaiera, včetně proslulé Sextánky, která vyšla předtím časopisecky v melantrišské Hvězdě).

Žánr „červené knihovny“, nechápeme-li jej pouze jako produkci uvedených časopisů a edic, se ovšem rozléval do nepoměrně větší šíře, přičemž hranice tohoto žánru nelze přesně stanovit. Jistě sem patří např. Vlasta Javořická, jež neměla s reálnou Červenou knihovnou nic společného, avšak v obecném povědomí funguje jako typická představitelka žánru po této edici pojmenovaném. Její absence v Pražance či Hvězdě však zřejmě není náhodná. Javořická totiž představuje jiný typ meziválečné „červené knihovny“, literárně košatější a více soustředěné na výchovné poslání. Tento typ ženské četby, navazující na Karolínu Světlou, Sofii Podlipskou a Věnceslavu Lužickou a tvárně čerpající především z realismu sklonku 19. století, se obracel k poněkud jinému adresátu než Červená knihovna – ke čtenáři citlivému a přemýšlivému, který žádal od četby nejenom relaxaci, ale také estetický prožitek, avšak nebyl disponován k tomu, aby četl díla „velké“ literatury.

„Červená knihovna“ měla ovšem ještě jinou větev než obě výše zmíněné. Vedle ryze konzumní produkce „zamilovaných šarád“ a výchovného a poetizujícího typu, představovaného Javořickou (a také staršími autorkami Vlastou Pittnerovou, Annou Mittenhuberovou či Annou Ziegloserovou), se od přelomu 19. a 20. století prosazovala ženská četba, navazující zejména na francouzskou „salónní“ produkci, elegantně spřádající milostné zápletky z atraktivního prostředí vyšších vrstev (např. romány George Ohneta), ale také na četbu přicházející z anglosaské oblasti. Zvlášť populární byly lehce psychologizující romány Elinor Glynové, jež u nás vycházely od počátku 20. století až do konce třicátých let v masových nákladech. Na rozdíl od Podlipské či Javořické tu láska nebyla svatým

5) Časopis Hvězda začal vycházet roku 1926, tedy o rok později než List paní a dívek, jemuž chtěl konkurovat nejenom obsahem, ale i cenou (stál 80 haléřů, zatímco ženské týdeníky vydávané Rodinou se prodávaly za 1 Kč). Edici Modrá knihovna vydávaly Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské v letech 1929 – 1938, celkem vyšlo 89 svazků.

citem, ale spíš nabývala podoby apartního flirtu či temné vášně, byť i tyto romány měly určitý etický rozměr a stranily lidské ušlechtilosti.

Představiteli této „budoárové“ četby byli u nás hlavně dva muži – Bohumil Zahradník-Brodský a Quido Maria Vyskočil, typičtí eklektikové, poučení modernou přelomu století s jejím psychologismem, erotismem a zálibou v temných zákratech lidské psychiky. Ti do české četby pro ženy vnesli nový ráz: s jejich romány do ní vpadají obrazy manželských krizí i sexuálního vábení, postavy svůdných vampů a vnitřně rozpolcených mužských hrdinů, kteří se stávají jejich snadnou obětí. Podobně jako u Javořické tu jde o „vyšší“, literárnější typ „červené knihovny“, byť jinak orientovaný: romány hýří malebnými popisy, podnikají introspekce do nitra svých hrdinů, rozprádají obšírné úvahy.

Všechny tři zmíněné větve „červené knihovny“ byly ovšem četbou dospělých žen. Vedle toho se od počátku 19. století rozvíjel také žánr dívčího románu, jenž byl sice zprvu prost milostných zápletek, ale postupně se začal sbližovat se zamilovanou četbou pro ženy – stával se tedy také „červenou knihovnou“. Přes uvedené sbližování však po celé meziválečné období stále ještě existoval mezi oběma typy „červené knihovny“ – dívčím a ženským – nezanedbatelný rozdíl. V dívčím románu byla milostná zápletka často pouze vedlejší, doplňkovou fabulační větví, přičemž jádro příběhu bylo orientováno jinam – k procesu formování dívčiny osobnosti, především ve střetu s kolektivem vrstevnic (prostředí penzionátu, typické pro dívčí románek přelomu století, bylo v meziválečném období nahrazeno střední školou). Zásadní rozdíl tkvěl také v převažujícím tónu vyprávění. Pro dívčí větev „červené knihovny“ je příznačný lehce humorný nadhled. Příběhy lásky tu mají povytce idylické ladění, překážky, jež se staví do cesty milostnému vztahu, jsou buď ryze vnější, či spočívají v nicotných nedorozuměních. Naproti tomu ženská větev zamilované četby je psána v daleko vážnějším tónu a pracuje se zákruty reálného života: hemží se to v ní nevěrami, rozvody, svobodnými matkami, nechybí ani úmrtí milovaných osob. Je také daleko erotičtější, zatímco dívčí větev zná výhradně citovou rovinu milostného vztahu. O tom, že šlo o reálně fungující žánrovou diferenciaci, nikoli o záležitost autorova osobního přístupu k tématu, svědčí produkce spisovatelů, pohybujících se v obou zmíněných polohách. Typickým příkladem je Jaromíra Hüttlová, jež psala pro Červenou knihovnu či Hvězdu romány potměných barev o těžkých osudech pracujících žen, zrazovaných lehkomyšlnými muži, a pro edice určené dospívajícím dívkám zase laškovně příběhy nadaných středoškolaček, odměněných za svůj aktivní přístup k životu v závěru knihy atraktivním partnerem.

Shrňme nyní podniknutý historický exkurs a pokusme se odpovědět na otázku položenou v úvodu: co je to tedy vlastně ona „červená knihovna“? Lakonická odpověď by zněla asi takto: Jde o jeden z žánrů populární prózy, určený převážně ženám. Je cele soustředěn na čtenářsky atraktivní a sdělné líčení peripetií milostného vztahu, jež jsou korunovány šťastným či alespoň smírným koncem. Nejde mu přitom o komplexní „obraz života“. Psychologické a společenské aspekty vyprávěného příběhu, jsou-li tu vůbec přítomny, hrají pouze okrajovou úlohu a jsou podány všeobecně přístupným způsobem. Postavy i prostředí tu mají (tak jako v populární literatuře obecně) modelový charakter a rovněž dějové obrysy příběhů jsou značně ustáleny.

Na druhou stranu je však třeba mít na paměti, že jde o literární oblast typově velmi rozrůzněnou, jež má sice své jádro, vytvářející žánrové povědomí, jež se však zároveň

rozbíhá do mnoha stran, navazujíc přitom kontakty s jinými žánry populární četby, ale také s výtvary umělecké literatury. Žánrové hranice „červené knihovny“ jsou proto, stejně jako u žánrů jiných, neostré a proměňují se v čase i prostoru.

2. Proměny v čase

Český film se v počátečních desetiletích své existence napájel především ze zdrojů populární kultury. Podíváme-li se, podle jakých předloh vznikla většina filmů do roku 1939, setkáme se zejména s nenáročnými veseloherními kusy, oblíbenými v repertoáru lidových divadelních scén, dále s operetami či s populárními romány autorů typu Ignáta Herrmanna a Popelky Biliánové. Není tedy divu, že se film této doby obracel pro náměty také k „červené knihovně“, zejména když příslušnice něžného pohlaví tvořily značnou část návštěvníků kin. Spíše překvapí, že tak činil méně často, než bychom snad (také s ohledem na výše zmíněnou skladbu filmových diváků) předpokládali. Omezíme-li se na filmy, které byly natočeny vysloveně podle literárních předloh, spadajících do oblasti „červené knihovny“, zjistíme, že za celá třicátá léta šlo zhruba o dvacet titulů (tj. asi o 7 % celkové produkce), což vzhledem k všeobecně panující představě o prosycenosti meziválečného filmu sentimentálními milostnými příběhy je číslo dost nízké.

Hustota výskytu těchto filmů je přitom velmi nerovnoměrná a opisuje výraznou vývojovou křivku. Zatímco po celá dvacátá léta a také během první poloviny třicátých let šlo spíše o jednotlivé tituly, oživující a doplňující žánrové spektrum celkové nabídky lidových filmů, od poloviny třicátých let se tyto občasné výlety do oblasti „červené knihovny“ proměňují v masivní nástup uvedeného žánru na plátna kin: jestliže v letech 1930 – 1935 nalezneme v soudobé filmografii pouhé tři čtyři tituly, jež bychom mohli ke sledovanému žánru přiřadit – a to ještě s jistou licencí – pak v letech 1936 – 1939 je to kolem patnácti titulů.

Souvisí to jistě i s vývojem v literární oblasti. V průběhu dvacátých let se „červená knihovna“ jako vyhraněný žánr teprve za pomoci cizích vzorů konstituovala – časopisy a edice pro ni klíčové vznikají většinou kolem roku 1925. Kolem roku 1930 se pak ustalují její žánrová schémata a začíná být ve své standardizované podobě produkována masověji – tehdy také začínají publikovat nejtypičtější autorky české „červené knihovny“ (Blažková, Radoměrská, Fajerová). Skutečný boom však nastává až v polovině třicátých let (např. klasický titul *Světlo jeho očí* Maryny Radoměrské je z roku 1935). Trh je „červenou knihovnou“ zaplaven, stává se žánrem, jehož pravidla vstupují do obecného povědomí. Film citlivě reaguje na vzniklou situaci a v podstatě kopíruje vývoj v oblasti populární četby.

V souvislosti s naznačeným vývojem dochází také k postupné, leč výrazné proměně filmem preferovaných typů a autorů „červené knihovny“. Ve dvacátých letech se realizátoři lidových filmů obraceli především k dívčí, studentské variantě „červené knihovny“, jistě i z toho prostého důvodu, že ta tehdy v domácí produkci, prezentované na stránkách ženských časopisů, stále ještě převažovala. Šlo zejména o dva dobově velmi populární autory: Viléma Neubauera (*Sextánka*, 1927; *Filosofka Mája*, 1928; *Hanka a Jindra*, 1929) a Josefa Rodena (*Irčin románek*, 1921; *Irča v hnízdečku*, 1926), přičemž zfilmová-

ní následovalo většinou bezprostředně po otištění literární předlohy (s výjimkou Irčina románku, který je již z roku 1917). Film se obrátil i k zakladatelskému titulu českého dívčího románu – k *Svéhlavičce* Elišky Krásnohorské (1926). K dívčí větvi „červené knihovny“ by bylo možno volně přiřadit také *Jindru* z pera Ivana Klicpery (byla ve dvacátých letech zfilmována dokonce dvakrát – 1919 a 1924). Uvedený román ovšem není „červenou knihovnou“ v pravém slova smyslu: je totiž daleko starší než všechny ostatní zmíněné literární předlohy, přičemž v době jeho vzniku (první vydání 1876) ještě nebylo území umělecké literatury a konzumní četby přesně rozhraničeno. Nicméně v procesu reálného čtenářského fungování se uvedený rozdíl stíral, takže v době, kdy si jí povšiml český film, byla Jindra vnímána a konzumována jako standardní dívčí román, přestože její původní určení bylo poněkud jiné.⁶⁾ Dvojí návrat k Jindře tedy jen potvrzuje dobovou oblibu dívčí varianty „červené knihovny“.

Ženská větev „červené knihovny“ byla ve filmu dvacátých let zastoupena zejména tituly podle románů Bohumila Zahradníka-Brodského (*Čarovné oči*, 1923; *Děvče z hor*, 1924; *Dům ztraceného štěstí*, 1927; *Životem vedla je láska*, 1928) a Quida Marii Vyskočilové (*Kozlonoh*, 1918; *Karnevalový pastel*, 1921; *Vyznavači slunce*, 1925). Šlo tedy o výše zmíněný „salónní“ typ „červené knihovny“, byť Vyskočilovy práce k ní můžeme přičlenit jen zčásti – spíše jsou produktem autorova eklektického okouzlení přebujelým secesním stylem. Konzumní větev „červené knihovny“ byla v českém prostředí v té době ještě v plenkách, není proto divu, že je ve filmu dvacátých let zastoupena pouze jediným titulem – románem Marie Kyzlinkové (film *Z lásky*, 1928), jedné z prvních českých autorek, jejíž práce mohli pořadatelé Červené knihovny postavit po bok německým vzorům tohoto typu ženské četby.

S nástupem zvukového filmu titulů inspirovaných „červenou knihovnou“ zřetelně ubylo. Za celou první polovinu třicátých let se setkáme jen se dvěma případy přímé návaznosti na tento literární žánr – a v obou z nich jde podle všeho o doznívání preferencí, příznačných pro léta dvacátá. Zvukový film se jednak znovu vrací ke Klicperově Jindře (pod názvem *Jindra, hraběnka Ostrovínová*, 1933), jednak završuje sérii filmů podle románků Viléma Neubauera, tentokrát ovšem nikoli ze studentského, nýbrž z dobově oblíbeného trampského prostředí (*Osada mladých snů*, 1931).⁷⁾ K těmto dvěma případům návaznosti na zamilovanou četbu bychom snad mohli volně přiřadit také film *Šenkýřka „U divoké krásy“* (1932) podle literární předlohy Josefa Skružného, autora, jehož si meziválečný film obzvlášť oblíbil.⁸⁾ Šlo ovšem o divadelní hru a je tedy sporné, do jaké míry je tu možné hovořit o „červené knihovně“, jež je žánrem povýtce prozaic-

6) Bylo to dáno jistě i tím, že v sobě obsahovala (byť poněkud zastřené) základní kompoziční model dívčího románu – obraz hrdinčina pozvolného zrání, stejně jako další momenty, pro pozdější podobu žánru typické: jde zejména o motiv lásky k učiteli, jenž je dívka zároveň duchovním vůdcem, ale i o hrdinčinu svěhlavost, nepoddajnost – v tomto smyslu je Jindra rodnou sestrou Svěhlavičky (jen těžko však lze z toho faktu vyvodit přímý vliv Klicperův na Krásnohorskou, neboť autorka Svěhlavičky se v charakteristice hlavní postavy striktně přidržela německé předlohy – jde tedy spíše o shodný středoevropský model typické postavy dívčí četby).

7) Ve stejné době byl např. uváděn také německý film z produkce Ufy *Ráj trampů*.

8) Blíže o tom: Luboš Bartošek, *Stázičky a ty druhé (Okrajová literatura v českém meziválečném filmu)*. In: *Film a literatura*. Filmový sborník historický 1, Praha 1988, s. 9 – 32.

kým. Nicméně typologie postav a charakter zápletek mají s prózami „červené knihovny“ mnoho společného, byť jsou tu uzpůsobeny potřebám konverzační veselohry. Specifickým případem je pak film *Kantor Ideál* (1932), jehož literární předloha z pera Adély Červené (pseudonym Ferdinanda Tomka) rozhodně „červenou knihovnou“ nebyla, nicméně scénář, jenž se volně přidržel několika motivů Tomkova humoristického románu, byl vypracován zcela v intencích „červené knihovny“. Jde přitom opět o její dívčí, studentskou variantu, což svědčí o její přetrvávající oblibě i v první polovině třicátých let.

V letech 1934 a 1935 ustaly dosavadní nevýrazné kontakty filmu s literární „červenou knihovnou“ nadobro: nevznikl jediný titul, jež bychom mohli do sledované kategorie zařadit. V roce 1936 však nastal prudký obrat: do kin bylo uvedeno hned pět filmů podle typických předloh „červené knihovny“. Následující tři léta trval uvedený nápor s nezměněnou intenzitou: rok 1937 přináší čtyři tituly, rok 1938 dokonce šest titulů, rok 1939 tři tituly.

Podívejme se na nyní na tento vpád „červené knihovny“ do filmu z hlediska typologie žánru. I nadále se těšila stabilní oblibě filmových producentů dívčí větve „červené knihovny“. Jde o jev pozoruhodný, uvážíme-li, že v publiku kin tehdy ještě převažovaly dospělé ženy nad dívkami v pubertě, jimž byl tento žánr četby určen především. Příčina preferencí tohoto typu „červené knihovny“ tkvěla zřejmě jinde než v sociologických důvodech a vyplývala podle všeho z charakteru meziválečného filmu, jemuž dívčí, zejména studentská varianta „červené knihovny“ vyhovovala lépe než její verze „dospělá“ (blíže k tomu v dalším výkladu). Na filmovém plátně se opět ocitly dva klíčové hity studentského románu: Neubauerova *Sextánka* (1936) a *Irčin román* Josefa Rodena (1936). Záliba filmařů v uvedených titulech nebyla asi nijak náhodná. Zřejmě pouze kopírovala nebývalou oblibu obou próz, jež opakovaně vycházely v reedicích (jev pro populární literaturu, pídící se neustále po nových příbězích – byť vyprávěných ustáleným způsobem – poněkud atypický).⁹⁾ Kupodivu jen jednou se film obrátil k další klíčové autorce studentského románu třicátých let – Jaromíře Hüttlové (*Ideál septimy*, 1938), a to možná hlavně kvůli dobově aktuálnímu motivu civilní obrany, jenž byl do příběhu vpleten.

Vedle studentské verze dívčího románu, jež už měla v českém filmu své zažité místo,

9) Obliba obou románů byla opravdu mimořádná. První vydání Irčina románu (jenž byl v podstatě autorovým literárním debutem) bylo za dva měsíce rozebráno a pohotový nakladatel okamžitě přispěchal s vydáním dalším. Ale nedosti na tom. Ještě v témže roce musel být trh nasycen vydáním třetím, v dalších dvou letech se objevilo vydání čtvrté a páté, a poté byla zhruba ve dvouletých odstupech realizována další tři vydání (poslední z nich z roku 1927 bylo reakcí na existenci filmu, jenž nepochybně znamenal i oživení popularity jeho literární předlohy – v knize bylo také místo ilustrací užito fotografií z filmu, a to včetně přebalu, na němž portrét Susanne Marville nahradil tradiční barvotiskový obrázek). Obdobného ohlasu se dostalo i dalším dvěma pokračováním cyklu. Irča v penzionátě vyšla během devíti let pětkrát (naposledy v roce 1927 rovněž s fotografiemi z filmu) a Irča a Lexa se ve stejné době dočkal rovněž pěti vydání (poslední z nich z roku 1927 bylo také opatřeno filmovými fotografiemi). Poslední dva díly však už srovnatelné popularity nedocílily. Irča v hnízdečku vyšla pouze jednou a Irčino tajemství dvakrát. Důvodem tohoto prudkého poklesu zájmu byla zřejmě nejenom momentální nasycenost trhu Rodenovými knihami (kterou si autor ani nakladatel zřejmě dostatečně neuvědomili), ale také vzrůstající konkurence. Neubauerova *Sextánka* rovněž docílila rekordního počtu reedic – do roku 1940 byla vydána sedmkrát, a to u různých nakladatelů. Žádný jiný Neubauerův román se této popularity nedočkal.

ovšem došlo k poněkud překvapující aktualizaci jiného, geneticky daleko staršího modelu dívčí větve „červené knihovny“. Mám na mysli rozsáhlý třídílný román Růženy Utěšilové *Lízin let do nebe*, vyprávějící o chudém osiřelém děvčátku, které vlastní pílí a souhrou šťastných okolností nakonec dojde štěstí (filmy *Líza Irovská*, 1937; *Lízino štěstí*, 1938 – 1939). Utěšilová tu aktualizovala sociálně laděný fabulační model dívčího románu, typický pro dívčí četbu 19. století (prototypem tu byl Sirotek lowoodský Charlotty Brontëové, jenž se stal východiskem řady obdobně laděných knih)¹⁰⁾ a v soudobé produkci se vyskytující už jen výjimečně. Namísto moderního středoškolského ústavu se tu také setkáme s poněkud anachronickým prostředím klášterního penzionátu pro dívky z lepších rodin. Přes svou typovou archaičnost měly oba filmy o Líze u publika i kritiky dost výrazný úspěch – zřejmě i proto, že byly vnímány jako příjemné vybočení ze stereotypu studentských románek o rozverných středoškolačkách škádlících své přitažlivé profesory. O únavě z tohoto neustále omílaného schématu svědčí ostatně i kritikův povzdech na okraj recenze německého filmu *Román oktávánky*: „Zamilovaných příběhů sextánek až oktávánek, které vzplanou láskou k profesorovi, již bylo až moc.“¹¹⁾ Divácký úspěch podnítil realizační tým k tomu, aby se stejným hereckým obsazením natočil ještě jeden obdobný film – tentokrát o sirotku Madle se zlatem v hrdle (*Madla zpívá Evropě*, 1940). Literární předloha filmu – stejnojmenný dívčí román Jana Weniga – měla ovšem s prózou Utěšilové málo společného, snad jen shodný motiv osiřelého děvčete. Vzdor tomu ovšem Wenigova próza nerozvíjí model „sirotka lowoodského“, nýbrž přiklání se k dobově velmi oblíbenému příběhu o profesionálním vzestupu nadané dívčí hrdinky – sleduje tedy jiný typ dívčího románu než Utěšilová.

Zmíněných šest filmů, patřících k dívčí variantě „červené knihovny“, ovšem netvořilo podstatu vpádu tohoto žánru do českého filmu, uskutečněného v druhé polovině třicátých let. Ten byl dán něčím jiným – masivním nástupem příběhů převzatých ze ženských týdeníků a edic, čili oné nefalšované, žánrově vyhraněné Červené knihovny. Během tří let bylo do kin uvedeno jedenáct titulů tohoto charakteru. Výběr autorek byl zřejmě do jisté míry náhodný (neboť mít přehled o všech prózách, jež prošly Hvězdou či Pražankou, bylo časově náročné) a vstupovaly do něho nepochybně i různé praktické zřetele. Nicméně podivuhodně koresponduje s tehdejšími (a vlastně i dnešními) preferencemi čtenářek „červené knihovny“. Nejvíce filmů vzniklo podle románů české klasičky tohoto žánru Maryny Radoměrské (*Světlo jeho očí*, 1936; *Srdce v soumraku*, 1936; *Krb bez ohně*, 1937; *Žena pod křížem*, 1937; *Bláhové děvče*, 1938). Po jednom titulu si na své filmové konto připsaly další oblíbené a žánrově vyhraněné autorky Červené knihovny: Marie Blažková (*Manželství na úvěr*, 1936), Olga Fajerová (*Žena na rozcestí*, 1937), Lída Merlíková (*Zlatý člověk*, 1939) a Růžena Utěšilová, jež vedle

10) Mimoto se tu obtiskl také vliv populární ruské autorky Lýdie A. Čarské, jejíž příběhy plné divoké romantiky a exaltované citovosti patřily od přelomu století až do roku 1945 k nejvydávanějším titulům dívčí četby. O inspiraci Čarskou svědčí ruská podoba hrdinčina jména (připomínající oblíbené postavy Lídu Vlasovskou či Lydii Voronskou). Rovněž prostředí klášterního penzionátu je tu zobrazeno po způsobu této autorky.

11) O. K.: *Román oktávánky*. „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, 2. pol., s. 59.

příběhů o Líze psala také romány pro ženy (*Druhé mládí*, 1938). K nim je pak možno přiřadit další dva filmy podle literárních předloh méně známých autorek: Marie Doležalové (*Osmnáctiletá*, 1939) a Marie Křížové (*V pokušení*, 1938).

Všechny tyto filmy (a pochopitelně i jejich literární předlohy) se zabývají problémy zralých žen, vesměs manželek a matek, sužovaných buď mužovou nevěrou, nebo existenčními problémy, či komplikovanými vztahy s dětmi, anebo vším tím dohromady. Láska, která většinou náhle a bez ohlášení vstoupí do jejich nelehkého života, jim jejich problémy většinou ještě prohloubí, nakonec se však všechno šťastně vyřeší: odměnou za houževnatost, s níž čelily osudu, se hrdinkám stává náruč jejich vyvoleného. Z nastíněného okruhu nejfrekventovanějších námětů vyplývá, že se tyto tituly často blížily žánru psychologického filmu, tvořice vlastně jeho zjednodušenou, konzumní variantu (tak tomu ostatně bylo také v rovině literární).

Vpád „červené knihovny“ do českého filmu trval ovšem pouhé tři roky. Takřka zároveň s počátkem okupace dochází k prudkému odklonu od žánru preferovaného tak výrazně v předcházejících letech. Labutí písni filmové expanze „červené knihovny“ se stal již zmíněný film *Madla zpívá Evropě* (1940), u něhož ovšem oproti literární předloze došlo k výraznému žánrovému posunu od dívčího románku k hudební veselohře.¹²⁾ I to svědčí o tom, že éra filmů inspirovaných „červenou knihovnou“, byla s příchodem nacistických vojsk ukončena. Souviselo to bezpochyby se zvýrazněnou péčí o kvalitu českého filmu, jejíž projevy sice postupně narůstaly po celá třicátá léta, ve změněné historické situaci však nabyly závažného vlasteneckého a protiokupačního smyslu. Zjevná návaznost na ryze oddechový žánr populární četby byla pochopitelně se snahami o demonstraci úspěšnosti české filmové kultury v příkrém rozporu. Filmy, jež se přece jen octly v námětovém teritoriu tradičně obhospodařovaném „červenou knihovnou“ (a tomu se jen těžko dalo zcela vyhnout s ohledem na přetrvávající orientaci většiny filmové produkce na masového diváka), proto zřetelně dávaly najevo odstup od zažitých konvencí tohoto žánru. Typickým příkladem je film *Prstýnek* (1944), jenž se v tomto směru mohl inspirovat už svou literární předlohou z pera Ivana Olbrachta, vědomě si pohrávajícího v povídce, určené původně pro čtenáře sociálně demokratického tisku, se schématy kalendářové četby. O tom, jak intenzivní byla dobová potřeba demonstrovat odstup od konvenčních příběhových modelů, svědčí informativní stať o natáčení *Prstýnku*, otiště-

12) K žánrovému posunu došlo především v důsledku vypuštění některých epizod Wenigova románku. Šlo zejména o scénu Madlina čekání na Klána v zaparkovaném autě, z něhož vyleze oknem, protože neví, jak se otevírají dveře, dále bylo vypuštěno líčení její první okouzlené návštěvy Národního divadla a konečně její pouť po pražských módních salónech, během níž se z okrojované copaté dívčiny stane mladá dáma v drahém kostýmu a s naondulovanými vlasy (tato epizoda se sice ve filmu ocitla, ale ve velmi zredukované podobě). Důsledek je zřejmý: ve filmu byla podstatně okleštěna tematická linie Madlina seznamování s životem v moderním velkoměstě.

Na druhé straně došlo ve filmu ke zbytnění hudebních vystoupení Klánova souboru, o nichž se sice v knize na mnoha místech mluví, jež tu však pochopitelně nezabírají tolik prostoru jako ve filmu. V souvislosti s tím vzrostla ve filmu také úloha dětského kolektivu, jenž tu už není jen zajímavým komparesem jako u Weniga, nýbrž důležitým spoluhráčem. Připočteme-li k tomu výše zmíněnou redukci epizod přímo spjatých s Madlou, dojdeme k závěru, že film je spíše líčením života v atypické Klánově komunitě než příběhem Madliny cesty za štěstím – z dívčího románku se stal hudební film.

ná v časopise Kinorevue. Svou charakteristiku chystaného díla totiž začíná právě zdůrazněním uvedeného odstupu.¹³⁾

Tento manifestovaný odstup od schémat „červené knihovny“ vyvrcholil v pouhoročném období filmem *Pytlákova schovanka* (1949). Dobromyslný úsměv nad žánrovými konvencemi tu ovšem v závěru přerůstá v ostrý výsměch, jehož motivace už má, vedle obecně kulturních zřetelů, zřetelné ideologizující zabarvení. V závěrečné promluvě hereckého protagonisty filmu o právě zparodovaném žánru jako nástroji „ohlupování“ lidového diváka se hlásí ke slovu zjednodušená představa o „umění pro všechny“, stejně hodnotným jako sdělném, představa, jež v té době cele ovládla kulturní teorii i praxi. Je pochopitelné, že v takovémto konceptu kultury nebylo pro konzumně pojaté žánry místo. Dvojnásob to pak platilo právě pro „červenou knihovnu“, chápanou v novém společenském klimatu jako typický relikv buržoazní společnosti, a proto z nově vznikající literatury a filmu takřka bezezbytku vymýcenou.

Zrekapitulujme nyní naznačený vývojový proces: Meziválečný film zdaleka neobsáhl celou šíři žánru zamilovaného románu, jak jsme se ji pokusili nastínit v úvodní kapitole. Ve dvacátých letech preferoval typ dívčího románku, a to zejména ze středoškolského prostředí, v druhé polovině třicátých let pak romány z okruhu Červené knihovny a časopisů vízících se k ní. Stranou jeho pozornosti zůstaly zejména ony košatější, „literárnější“ varianty zamilovaných příběhů, ať už salónního, psychologizujícího, či vesnického typu. Výjimku tvoří pouze práce Bohumila Zahradníka-Brodského, k nimž se však už zvukový film nevrátil. Ještě překvapivější je fakt, že zcela stranou pozornosti filmařů zůstala Vlasta Javořická, jež v dobovém povědomí fungovala jako nejtypičtější představitelka sentimentálního „braku“. Bylo to dáno zřejmě tím, že filmaři čerpali náměty především z časopisů jako byla Pražanka či Hvězda a knižně vydávanou produkci asi příliš nesledovali. Tak se stalo, že autoři, kteří v těchto časopisech nefigurovali (což byl i případ Javořické, jež publikovala výhradně v katolických vydavatelstvích), ušli jejich pozornosti, byť byli mnohdy ještě populárnější. O klíčové úloze, jakou v tomto směru hrály zmíněné časopisy, svědčí skutečnost, že filmoví recenzenti při charakteristice literárních předloh posuzovaných titulů vůbec nehovoří o Červené knihovně (jejíž existenci možná ani nezaregistrovali), nýbrž označují tyto romány vesměs jako „literaturu z ženských týdeníků“. Svědčí to o zásadním vlivu zmíněných časopisů na produkci v oblasti

13) „Dnes se již naštěstí nefilmují náměty, které končily zasnoubením několika mileneckých párů, které se v závěru filmu líbaly, schovávajíce se třeba cudně za rozloženou nedělní Národní politiku. Takzvaný šťastný konec, který je obvykle vyjadřován závěrečným polibkem, není již u režisérů ani diváků v oblibě.

Takovým filmem bez běžného ‚happyendu‘ je i nový Nationalfilm ‚Prstýnek‘. Vážíme si Martina Friče a jeho scenáristů Neuberga a Hlaváče, že z námětu K. Zemana vytěžili vkusný filmový příběh, prostý, milý a zábavný. Ačkoliv se jeho děj odehrává asi v letech 1850 – 1870 a je v něm veseloherní formou konfrontován aristokratický svět se zdravým člověkem venkovským, nekončí film banální mesaliancí hraběte s chudou venkovskou pannou nebo kdysi oblíbeným svedením důvěřivého děvčete zámeckým pánem, které pak, jsouc mnohdy v jiném stavu, skáče podle svého temperamentu a možnosti buď do rybníka, ze skály, nebo pod vlak.“ Milan N o h á č, *Natáčíte se nový český film: Prstýnek*. „Kinorevue“ 10, 1943 – 1944, s. 306.

„zamilovaného“ filmu (a také o tom, že označení „červená knihovna“, dnes pociťované jako naprosto samozřejmé, je zřejmě daleko pozdějšího data).

Tyto časopisy také aktivitu filmařů bedlivě sledovaly a své čtenářky o ní neprodleně informovaly. Nezřídka zřejmě padlo rozhodnutí o zfilmování určitého titulu již v průběhu jeho časopiseckého otiskování. Např. časopis *Hvězda*, v němž v roce 1936 vycházel román Marie Blažkové *Spodní tóny*, oznamoval již od jeho jedenáctého pokračování, že dílo bude zfilmováno pod názvem *Manželství na úvěr*.¹⁴⁾ Podobně obrovský čtenářský zájem, jenž provázel časopisecké otiskování románu *Maryny Radoměrské Světlo jeho očí*, vedl (alespoň podle slov redakce *Hvězdy*) k tomu, že se o něj okamžitě začali zajímat filmoví producenti.¹⁵⁾

O vzájemné provázanosti komerčního filmu a populární četby svědčí i soutěže, které ženské týdeníky vymýšlely pro své čtenářky ve spolupráci s producenty vznikajících filmů. Jedna z nich se týkala již zmíněného filmu *Manželství na úvěr*. V časopise *Hvězda* bylo postupně publikováno deset siluet herců a hereček, jimž byly ve filmu svěřeny hlavní role, a čtenářky měly poznat, o koho se jedná. Vyhlašovatelé soutěže přitom nenápadně upozorňovali, že „nahlédnutí do seznamu herců filmu *Manželství na úvěr* v místních biografech je dovoleno“.¹⁶⁾ Smysl soutěže, dotované poměrně hodnotnými cenami, byl jasný: měla probudit zvědavost čtenářek *Hvězdy* a přivést je do hledišť kin. O rok dříve pak *Hvězda* dokonce uspořádala mezi svými čtenářkami konkurs na obsazení jedné z hlavních rolí ve filmu *Světlo jeho očí*.¹⁷⁾ Ze soutěže vyšla vítězně Lola Janečková, jež

14) Film byl uveden v témže roce, knižní vydání románu bylo realizováno až v roce 1939. Ovšem bez ohledu na to již v roce 1936 vyšla tiskem divadelní dramatizace tohoto románu. To byla praxe u titulů, jež u čtenářek týdeníků „zabraly“, celkem běžná. Vznik této konkrétní divadelní adaptace však nebyl pouze reakcí na úspěch románu mezi čtenářkami *Hvězdy*, nýbrž nesl se zjevně také na vlně popularity vzniknuvšího filmu. Dramatizace totiž nevyšla s původním titulem *Spodní tóny*, ale pod filmovým názvem *Manželství na úvěr*. Jak vidno, mezi beletrií v obrázkových týdenících, nabídkou soudobého filmu a repertoárem lidových (zejména ochotnických) divadelních scén, existoval skutečně vysoký stupeň vzájemného propojení. Všechna tato média pak společným působením utvářela fenomén soudobé masové kultury a utvrzovala její výrazové stereotypy.

15) „Psáti statisícům našich odběratelek o románu *Světlo jeho očí* je jako nositi dříví do lesa. Je to zbytečné. Všichni dobře víte, že je to jeden z našich nejúspěšnějších románů, který je týden od týdne očekáván s takovým napětím a s takovou nedočkavostí, že nám lidé o něm i píší a prosí o prozrazení konce, prosí o potvrzení svých dohadů ‚kde je Světla‘ a dokonce nám nabízejí ‚dary‘, pošleme-li jim rukopis románu k nahlédnutí, jen aby už věděli ‚jak to dopadne‘. Tento zájem o román se přirozeně přenesl i do širší veřejnosti a tu si jej povšimly i filmové kruhy. Několik dnů vyjednávání s autorkou, pak podepsána smlouva a prostřednictvím denního tisku vzlétla první raketa. Filmová společnost Dafa-film natočí film *Světlo jeho očí*, podle stejnojmenného románu z *Hvězdy*.“ „*Hvězda*“ 10, 1935, č. 8, s. 15.

16) „*Hvězda*“ 11, 1936, č. 36, s. 6.

17) Na obálce 8. čísla *Hvězdy* pod obrázkem mladé krasavice stálo: „Co bych za to dala, kdybych se dostala k filmu! Tento povzdech známe skoro u všech mladých dívenek. Chceme jim dnes nabídnout tuto možnost filmovou soutěží, kterou najdete uvnitř listu. Co kdyby právě na Vás, slečno, čekalo štěstí? Vyjděte mu vstříc –“ („*Hvězda*“ 10, 1935, č. 8, s. 1.) Uvnitř časopisu pak byly vypsány podmínky soutěže: stačilo poslat do redakce kupón otištěný v tomto čísle, fotografii a dotazník, týkající se zejména věku, váhy a výšky. Ohlas byl obrovský: do redakce přišlo 5 000 přihlášek. Z nich bylo vybráno dvacet finalistek, které absolvovaly v barrandovských ateliérech filmové zkoušky. Z nich porota (složená z Radoměrské, režiséra Špeliny, zástupce filmové kritiky a redakce *Hvězdy*) vybrala tři dívky, které pak skutečně ve filmu hrály. Redakce *Hvězdy* průběh soutěže bedlivě sledovala a podrobně o něm své čtenářky informovala.

byla obsazena do role sokyně hlavní hrdinky, přičemž další dvě dívky se ve filmu objevily ve vedlejších úlohách. Z filmařského hlediska byl výsledek pochopitelně víc než problematický. Kritika jízlivě poznamenala, že Janečková sice projevila ve filmu „značný vkus a dostatečnou zámožnost ve svém odívání“, avšak že „její obsazení do druhé dívčí role je výsměchem a urážkou diváka“.¹⁸⁾ Není ovšem pochyb o tom, že uvedená soutěž pomohla naplnit kinosály a přispěla ke komerčnímu úspěchu tohoto filmového titulu.

Ženské týdeníky tedy výrazně napomáhaly utvářet diváckou obec budoucího filmu, jehož šance se zvyšovaly tehdy, pakliže jeho uvedení následovalo téměř bezprostředně po ukončeném časopiseckém otiskování románu (jistě i proto producenti tak spěchali s rozhodováním). Zkrátka přitom ovšem nepřišli ani výrobci populární četby. Zfilmování konkrétní prózy znamenalo výrazně lepší odbyt pro její knižní vydání (jev, který ostatně platí dodnes). Film dodal své literární předloze patřičný lesk a nakladatelé toho hojně využívali, včetně toho, že místo obligátních ilustrací doprovodili text fotografiemi z filmu.

3. Kritické hlasy

Je nepochybné, že film se k „červené knihovně“ obracel především z komerčních důvodů: návaznost na oblíbenou literární předlohu měla přivést do kina čtenářky ženských týdeníků, které představovaly, díky masovému rozšíření těchto periodik, obrovskou potenciální diváckou základnu. Mimoto následování jistých příběhových konvencí, s úspěchem vyzkoušených v literární oblasti, slibovalo zaručený divácký ohlas.

Filmová kritika nebyla pochopitelně těmito kalkulacemi filmových producentů nijak nadšena, její výhrady však vesměs v ostrou zásadní kritiku nepřerůstaly. Rozhodně byla vůči vznikající konzumní produkci daleko smířlivější než soudobá kritika literární, jež spolu s knihovníky, pedagogy a osvětovými pracovníky po celé meziválečné období neúnavně (a pochopitelně neúspěšně) pranýřovala masovou produkci populární četby i její oblibu v nejširších čtenářských vrstvách. Bylo to dáno jistě hlavně tím, že film vznikl původně jako lidová zábava a k povědomí o možných uměleckých účincích se teprve složitě propracovával. Literatura jako plně rozvinutý umělecký druh se nalézala ve zcela jiné vývojové situaci. Hodnotná a konzumní produkce tu byly co do kvantity zhruba v rovnováze, sice křehké, nicméně neustále obnovované, zatímco ve filmu zjevně převládaly komerční zřetele, jistě i proto, že výrobní náklady tu byly na rozdíl od nakladatelského podnikání nesrovnatelně vyšší. Dále – v soudobé literatuře, která za sebou měla mnohaletý vývoj, byl pól tvůrčího experimentu striktně odlišen od pólu relaxační četby. Byla sice mezi nimi řada mezistupňů, jež obušovaly ostrí této polarity, ale nemohlo dojít, zjednodušeně řečeno, k záměně Vančury za autora rodokapsů, a to ani čtenářem zcela nepoučeným. U meziválečného filmu však nebyl uvedený rozestup mezi uměním a komercí zdaleka tak zřetelný, rozdíl mezi konvencí a experimentem se tu teprve začínal vyhraňovat.

18) B. R. [Bedřich Rádl], *Světlo jeho očí*. „Kinorevue“ 2, 1935 – 1936, 2. pol., s. 76.



Příklad běžné nakladatelské praxe: vydávané tituly bývaly často vyzdobeny fotografiemi z filmových verzí.

Filmová kritika proto přistupovala ke komerčnímu zaměření většiny vznikajících filmů jako ke statu quo, jež není s to změnit, a proto jí nezbyvá, než jej akceptovat. Tato smířenost s existujícím stavem je patrná i ze způsobu, jakým recenzenti filmů vzniknuvších podle „červené knihovny“, komentovali volbu literární předlohy. Byli si pochopitelně vědomi, že se jedná o autory a díla z oblasti populární četby, a nijak tento fakt nezastírali. Většinou však uvedené konstatování nedoprovázeli invektivami na adresu této četby, nekritizovali realizátory filmu za to, že si nezvolili předlohy hodnotnější. Výstižně vyjádřil převládající postoj soudobé filmové kritiky recenzent filmu *Manželství na úvěr*: „Režisér O. Kmínek vybral si k zfilmování román z ‚Hvězdy‘ jako jiní před ním (jak vidíme i po něm), neboť je to u nás v Evropě jako v Americe nepsaný zákon, že romány v týdenících mají velký počet čtenářů a případně i pak diváků v kinu. Tento fakt je již něco, co nesouvisí s technickou formou filmu a jeho realizací. Je to kulturní záležitost značně ožehavá, která dráždí sensibilitu diváka, pokud sám tyto romány a povídky rád nečte. Film jich využívá spíše proto, aby nezahálela sedadla v kinech než pro umělecké satisfakce, a jsou na omylu výrobce i režisér a všichni zúčastnění na něm, očekávají-li mimo zisku vavřínový věnec a všeobecné potěšení z této události.“¹⁹⁾ Recenzent dále připomíná režisérův výrok („Já se nezabýval uměleckými aspiracemi, chtěl jsem to ale udělat technicky dobře.“) a v souvislosti s tím apeluje na výrobce konzumních filmů: „Tedy, prosíme, dělejte to dobře.“ Věren zvolenému zornému úhlu posuzuje recenzent zmíněný film takřka výhradně z hlediska zvládnutí filmařského řemesla (všímá si zejména podílu interiérů a exteriérů, úrovně kamery a způsobu vedení herců).

Uvedené volání po profesionálně zdatném komerčním filmu bez větších uměleckých ambicí nebylo rozhodně výjimkou. Obdobný názor vyjádřil na okraj recenze filmu *V pokušení* i Bedřich Rádl. Ten dokonce v roce 1938 vidí již jisté výsledky tohoto procesu: „Stalo se u nás už zvykem, že bývá vnější stránka filmu ve velikém rozporu s jeho hodnotami vnitřními: bezcenným filmovým námětům dostává se zpravidla zpracování, jakého by si zasloužily filmy hodnotné, ideové a obsahové náplně. [...] Díky této technické úrovni lze často přihlížeti s velikým zájmem i filmům, jež si toho pro svůj mělký obsah nezasluhují. Je to potěšitelné, i když to je snad z estetické stránky pochybené: význační filmoví teoretici nás učili tomu, že technická stránka filmu musí odpovídati jeho stránce obsahové a že tuctový námět musí mít i tuctové provedení.“²⁰⁾ Recenzent pak bez ohledu na zmíněnou „estetickou pochybenost“ svého stanoviska vyjadřuje potěšení nad vysokým filmařským standardem posuzovaného filmu. Úroveň literární předlohy, vybavené podle něho „všemi znaky laciné literatury“ přitom ve svém hodnocení ponechává zcela stranou, neboť ji evidentně nepovažuje za problém, jež by měla filmová kritika řešit.

Uvedená tolerantnost filmové kritiky vůči „pokleslosti“ literárních předloh měla ovšem své meze. Čas od času se ozval z řad filmových kritiků, většinou jako reakce na některý konkrétní film, ostrý protest proti inspiraci literaturou z ženských týdeníků a nesmlouvavý požadavek námětového zkvalitnění českého filmu: „Když se mezi našimi výrobci rozneslo, že společnost Dafafilm vydělala na filmu ‚Světlo jeho očí‘ několik set tisíc Kč, nastala jedinečná honička za magacinovými romány, která se hodně podobala vpádu

19) Z. M., *Manželství na úvěr*. „Filmová politika“ 3, 1936, č. 26, s. 3.

20) B. R. [Bedřich Rádl], *Nové filmy*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 414.

zlatokopů do Aljašky,“ psal na okraj premiéry filmu *Krb bez ohně* Quido Kujal v článku příznačně nazvaném *Úroveň českého filmu v roce 1937* a s ironickým zadostiučiněním pokračoval: „A nyní přichází rozčarování. Naštěstí velmi brzy! Nemilým překvapením pro zlatokopy je film *Krb bez ohně*. Byl-li magacinový film *„Světlo jeho očí“* se svou „jedinečnou“ hereckou a režisérskou úrovní považován jen za jakési extempore a ušel-li jaksi pozornosti širší veřejnosti, stal se film *„Krb bez ohně“* již středem pozornosti. Ne však ve smyslu návštěvy, nýbrž kritiky. Pokladna není obležena a návštěvnictvo tvoří jen jistá třída. Honička za magacinovým zlatem asi velmi rychle opadne.“²¹⁾

Kritik pak přechází do bojovného až výhrůžného tónu vůči pragmatickým filmovým producentům: „Všemi přáteli českého filmu by bylo jistě přijato s velikým povděkem a zadostiučiněním, kdyby firma, která nás takovými filmy oblažuje, raději nic nenatáčela. O takovou výrobu nestojíme. Chtějí-li pánové vydělávati na českém filmu touto úrovní peníze, mohou být ujištěni, že to lehce nepůjde a že narazí na tuhý odpor těch, kterým leží budoucnost českého filmu na srdci. Nenecháme chátrat český film jen proto, aby se „obchodně“ vyplácel.“

Míra shovívavosti vůči uváděným „magazinovým“ filmům ovšem nijak nesouvisela s úrovní zvolené literární předlohy. Nebylo výjimkou, že jeden film natočený podle jisté autorky byl kritikou přijat vlídně (pochopitelně s vědomím, že jde o titul komerčního charakteru), přičemž další film vycházející z jiné práce téže autorky se setkal s prudkým odmítnutím, a to nezřídka z pera stejného kritika. Svědčí to o tom, že postoj kritiků nevyplýval z úrovně literární předlohy, ale především z technické kvality posuzovaného filmu. Z kritik lze vyčíst, že recenzenty nejvíce iritoval ne sám fakt „magazinovosti“ námětu, ale zásadní prohřešky proti filmařskému řemeslu. Např. Bedřich Rádl ve svém posudku, týkajícím se filmu *Světlo jeho očí*, shovívavě mávl rukou nad charakterem literární předlohy („Rozebíráti literární hodnotu „populárního“ románu Maryny Radoměrské, uveřejňovaného před krátkým časem v ženské „Hvězdě“, bylo by opravdu mařením místa a času“), avšak rozhorleně se rozepsal o diletantismu režiséra Václava Kubásky: „Postavil toto scenario na nohy způsobem, který připomíná filmové začátky svou primitivní neumělostí, opakuje do omrzení stále týž záběr schodiště, opomíjeje nebo neznaje možností kamery a sestřihu a nejevě ani nejmenšího zájmu ani o dostatečné osvětlení obrazu.“²²⁾ V pozadí uvedených výtek se tedy zřetelně rýsuje představa „technicky dokonalého kýče“, vyjádřená explicitně tímž kritikem při posouzení amerického filmu *Královna ledu* se Sonjou Henie: „Je to jen obvyklý revuální kýč, ve kterém však budete znovu a znovu zaujati dobrou úrovní mnoha artistických vložek a vtipným americkým humorem a dobrou úrovní všech hereckých výkonů. Tedy kýč pro nás dosud nedosažitelný.“²³⁾

Filmoví kritici ostatně často ani příslušnou literární předlohu neznali a usuzovali tedy o jejím charakteru podle řemeslné úrovně zhlédnutého filmu: „Někteří zastánci románů Maryny Radoměrské je obhajují jako dobrou lidovou četbu. Nečetli jsme jich a můžeme proto posuzovati jejich úroveň jen z jejich filmových adaptací,“ doznal bez sebemenších

21) –jal. [Quido E. Kujal], *Úroveň českého filmu v r. 1937*. „Český filmový zpravodaj“ 17, 1937, č. 10, s. 2.

22) B. R. [Bedřich Rádl], *Nové filmy*. „Kinorevue“ 2, 1935 – 1936, 2. pol., s. 76.

23) b. r. [Bedřich Rádl], *Královna ledu*. „Kinorevue“ 3, 1936 – 1937, 2. pol., s. 140.

rozpaků Bedřich Rádl²⁴⁾ a uvedeného pravidla – posuzovat literární předlohu podle zdařilosti filmu – se také striktně přidržel. Proto v kritice diletantsky natočeného *Světla jeho očí* (Rádlův posudek režisérovy práce jsme citovali výše) nazývá romány Radoměrské „nejhorším kalendářním brakem“, avšak v recenzi Binovcova filmu *Bláhové děvče*, natočeného daleko profesionálněji, přiznává Radoměrské jisté fabulační kvality: „Děj tu neochabuje a není nastavován. [...] Radoměrská v tom prostě už umí chodit a její scenáristé rovněž.“²⁵⁾

Zdá se však, že přímočará rovnice zdatný režisér = dobrý film zdaleka neplatila absolutně. O tom, zda z „magazínové“ literární předlohy vznikne titul neurážející vkus vyspělejších diváků, nerozhodovala podle všeho jen dovednost realizátorů filmu. Na výsledku se do značné míry podílel také charakter zvolené literární předlohy. Nemáme přitom vůbec na mysli literární úroveň těchto próz (ta byla zhruba stejná ve všech případech), nýbrž jejich příslušnost k jistým prozaickým typům. Zdařilost filmu totiž patrně záležela také na takových rysech zvolených literárních předloh, jako byla míra jejich dějovosti, podíl postupů příznačných pro psychologickou prózu, vztah mezi sentimentalitou a komikou. Ze zpětného pohledu se ukazuje, že naděje producentů, vkládané v populární románky, jež měly jejich filmům garantovat zaručený úspěch, nebyly zcela opodstatněné. Opomíjely totiž důležitý fakt, že vyjadřovací prostředky literatury a filmu se zdaleka nekryjí a že toto pravidlo platí i pro oblast populární kultury. A ještě jedna skutečnost tu nebyla brána v potaz: totiž to, že vývoj populární četby a komerčního filmu se často ubíral po odlišných cestách a že tudíž v každé oblasti platily poněkud jiné normy a konzumentská očekávání. Že tedy např. tam, kde čtenář očekával sentimentalitu a pochmurné ladění (dané tradičním chápáním literatury – a to jakékoli úrovně – jako „vysokého“ druhu umění), filmový divák, věren převládajícímu pohledu na film jako zdroj zábavy, vyžadoval humor. Následování úspěšných „magazínových“ titulů tedy rozhodně neznamenal zaručený recept na výrobu kasovního trháku. Naopak, svým mechanickým kopírováním soudobých čtenářských preferencí si realizátoři filmů nejednou zkomplikovali život, paradoxně daleko více, než kdyby se odhodlali k sepsání původního filmového scénáře.

4. Úskalí převodu

Výše naznačené problémy je nejlépe možno ukázat na filmech, vzniklých podle próz Maryny Radoměrské. Zdálo by se, že obliba románů této autorky, stejně jako řemeslná zručnost, s níž byly napsány (a jež byla v našich krajích v tomto žánru spíš výjimkou), je přímo předurčuje k bezproblémovému převedení do filmové podoby. Nicméně se zdá, že pravdou byl pravý opak: snad žádná z literárních předloh z okruhu dívčí a ženské četby nečinila filmařům větší potíže než prózy této české Courths-Mahlerové. Svědčí o tom i fakt, že filmy natočené podle Radoměrské měly zdaleka nejhorší recenze a pravidelně vyvolávaly požadavky kritiků na zkvalitnění konzumní produkce.

24) Bedřich Rádl, *Krb bez ohně*. „Kinorevue“ 3, 1936 – 1937, 2. pol., s. 140.

25) b. r. [Bedřich Rádl], *Bláhové děvče*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 298.

Zásadním problémem byla především bohatá rozvitost dějů typická pro většinu jejích titulů. Ze všech autorek meziválečné „červené knihovny“ to byla právě ona, kdo si nejbravurněji poradil se základním požadavkem tohoto žánru – udivovat čtenářky překvapivým vývojem zápletek. Nespokojovala se přitom s jednou dějovou linií, nýbrž na ústřední dějovou zápletku nabalovala osudy dalších postav, jež s průběhem hlavní dvojice měly často spojitost pouze zprostředkovanou (např. stejným bydlištěm či pracovištěm). Většina z těchto zápletek pak navíc probíhala velmi bouřlivě, nechyběly tu náhlé dějové zvraty a mezní situace – těžká onemocnění, sebevraždy, vydírání. Zručná Radoměrská si s kumulací a protínáním těchto fabulí poradila kupodivu vesměs velmi dobře, tak, že próza byla i přesto přehledná a náhlé dějové zvraty nepůsobily nijak zvlášť vykonstruovaně. I „pouhá“ konzumní próza byla totiž ve třicátých letech již dobře technicky vybavena a měla k dispozici řadu vypravěčských fines, načerpaných vesměs z tzv. velké literatury. Film byl oproti ní ve značné nevýhodě: narativní techniky tu ještě zdaleka nebyly tak rozvinuté jako v literatuře. Takovou míru dějové koncentrace, jakou přinášela Radoměrská, pak film zvládal jen s krajními obtížemi.

Nejzřetelněji se potíže s přebujelou dějovostí Radoměrské obrazily ve filmu *Srdce v soumraku* (Elekta 1936, scénář a režie Vladimír Slavínský), natočeném podle autorčina stejnojmenného románu.²⁶⁾ Jeho nasycenost zápletkami tu je na hranici únosnosti, pakliže ji přímo nepřekračuje. V úhrnu působí uvedený film přímo jako kompendium všemožných otřelých fabulí (počínaje oblíbenou záměnou dětí, přes sebevraždu zastřelením v důsledku fatální zadluženosti, až k příběhu padlého děvčete), z nichž by bylo možno vyrobit ne jeden, ale hned několik filmů. Příběhy se přitom vynořují a ztrácejí, aniž je zcela jasné, který z nich je hlavní. Několikrát se zdá, že se už blíží rozuzlení, objeví se však další komplikace a dění se překotně a chaoticky hrne dál.

Filmaři však nedokázali držet krok s Radoměrskou ani u příběhů daleko méně rozvětvených. Tam, kde spisovatelka byla teprve v polovině fabule, měli už téměř naplněn rozměr celovečerního filmu, a byli proto nuceni zápletku předčasně utnout. Takto jim došel epický dech např. ve filmu *Krb bez ohně* (Dafa 1937, scénář Karel Špelina, Jiří Karmín, režie Karel Špelina).²⁷⁾ V okamžiku, kdy se líně plynoucí děj (nesrovnatelný s bystrým tempem fabulace u Radoměrské) začal konečně dramaticky vyostřovat, jako by scenáristovi došla chuť v příběhu pokračovat: přeskočil dějově nejvypjatější pasáže románu (v nichž mezi dvěma muži, soupeřícími o hlavní hrdinku, dojde dokonce ke rvačce a poranění jednoho z nich) a nahradil je poklidným happy endem, odehrávajícím se ve vlakovém kupé, kde (za pomoci tunelu, včasné se na trati objevivším, a jeho tmy) dojde ke srozumění rozvaděných partnerů. Podobně u dalšího titulu podle Radoměrské *Světlo jeho očí* (Dafa 1936, scénář Jarka Mottl, Karel Melíšek, Karel Špelina,

26) Maryna Radoměrská, *Srdce v soumraku. Kalvarie matčina srdce. Román*. Časopisecky ve Hvězdě 1935 – 1936, knižně Praha, V. Zrubecký 1936. O rok později pak vyšla divadelní dramatizace tohoto románu (*Srdce v soumraku*. Hra o předeře a šesti obrazech. Podle románu M. Radoměrské zdramatizoval Václav Vrána. Praha, A. Neubert 1937).

27) Maryna Radoměrská, *Krb bez ohně*. Praha, V. Zrubecký 1938. Také tento román byl zdramatizován (*Krb bez ohně*. Hra o předeře a třech dějstvích. Podle stejnojmenného románu zdramatizoval F. Cimler. Praha, A. Neubert 1937).

režie Václav Kubásek)²⁸⁾ se film soustředil na první polovinu románu, líčící narůstání milostného vztahu mezi náhle oslepnuvším továrníkovým synem a jeho ošetřovatelkou. Na druhou půli příběhu, rozvíjející motiv opětovného shledání milenců a založené na napětí, zda a kdy pozná uzdravený František svou někdejší lásku, jim pak nezbylo dost prostoru (a snad ani realizačních sil), takže zmíněnou komplementární část zápletky pouze zběžně načrtli a opět celý příběh rychle ukončili šťastným shledáním milenců nad postýlkou jejich dítěte. Tím ovšem z filmu zcela vyvanulo ono zvláštní kouzlo románů Radoměrské, založené na umném nastavování zápletek a na metodě „klamných závěrů“.

Dochází tak k zajímavému paradoxu. To, co bylo v očích čtenářek největší předností meziválečné „červené knihovny“ – totiž její fabulační vynalézavost, její nabitost pohnutým a překvapivým děním, stávalo se zásadní překážkou při jejím zfilmování.

Meziválečná „červená knihovna“ však skýtala pro film ještě jiná úskalí než zmíněnou fabulační přehuštěnost, typickou pro Radoměrskou. U jiných autorek totiž docházelo ke zcela opačnému jevu: vnější dějovost se tu minimalizovala a dění se stěhovalo do nitra postav. Souviselo to s celkovým literárním vývojem ve třicátých letech, jenž se odrážel i v oblasti populární četby, zdánlivě k jakýmkoli změnám netečné, avšak ve skutečnosti citlivě reagující na dění ve „velké“ literatuře. Pro třicátá léta, zejména pro jejich druhou polovinu, byla příznačná mohutná renesance psychologické prózy, objevivší se poprvé v období secesního modernismu a později avantgardou zavržené. Nyní už její postupy dávno nepatřily ke tvárným experimentům, a ovládly proto zejména literaturu středního proudu (včetně dobově oblíbeného biografického románu). Z ní se pak rozšířily i do „červené knihovny“, do níž vnesly potřebné oživení. Pro film to však znamenalo další komplikaci.

Jako příklad může posloužit film *Žena na rozcestí* (Elekta 1937, scénář Jarmila Kmínková, režie Oldřich Kmínek). Próza Olgy Fajerové²⁹⁾, podle níž tento film vznikl, je typickým příkladem soudobé psychologizující odrůdy „červené knihovny“. Důraz je tu položen na vnitřní prožitky postav, zejména té ústřední – „ženy na rozcestí“ – opouštěné manželem a ocitající se v těžkých existenčních nesnázích. Celá próza je v podstatě napsána ve vnitřních monologích, dialogů tu najdeme jen minimum. Nadto tu většina událostí není přímo předvedena – čtenář se o jejich průběhu dozvídá ze vzpomínkových rekapitulací jednotlivých postav.

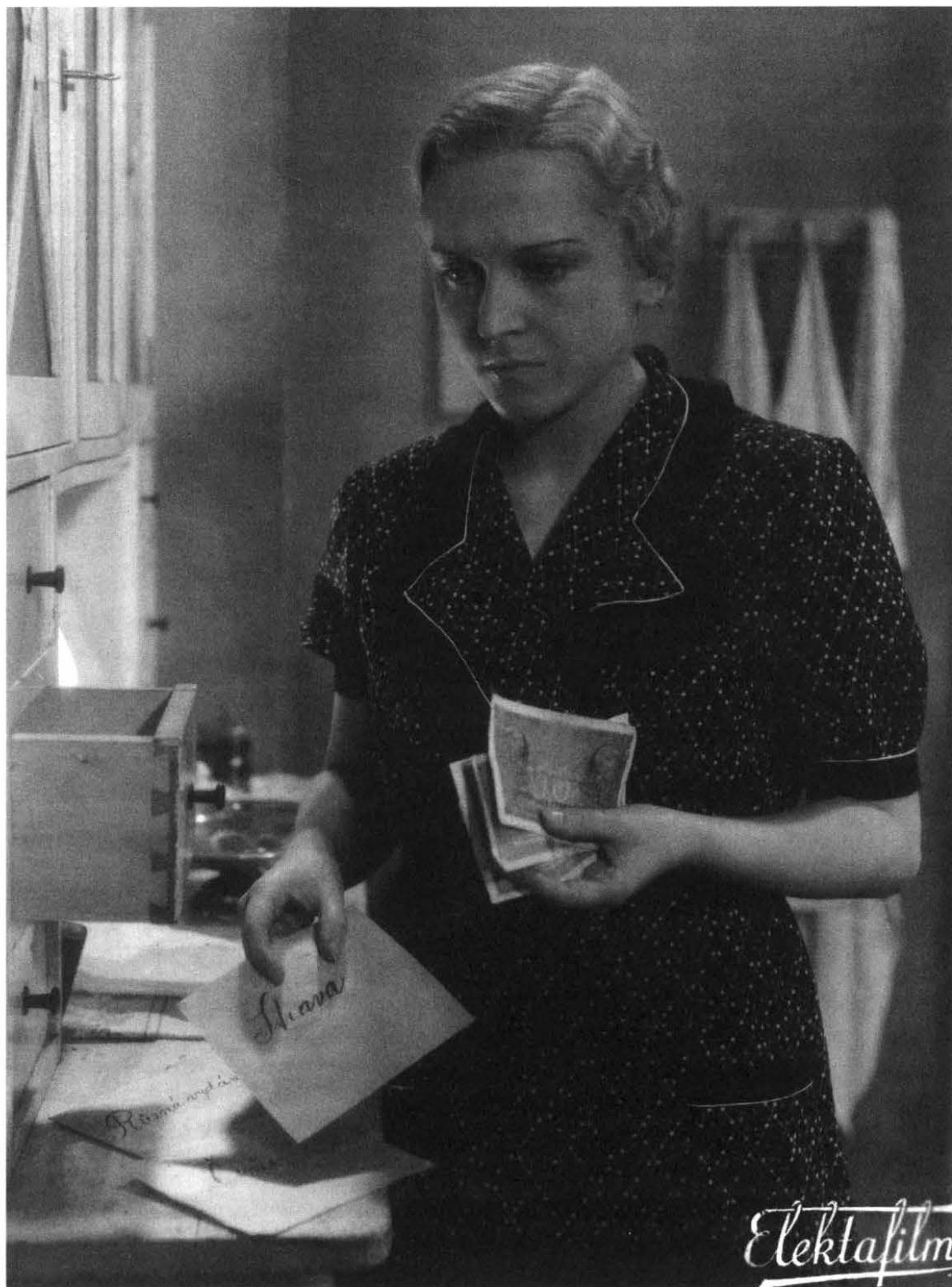
Uvedený typ textu ovšem nebyl nejvhodnějším podkladem pro filmový scénář, jemuž by daleko lépe vyhovovala vnější dějová akce než sondy do nitra postav. Literární metoda introspekce, jen obtížně do filmu převoditelná, by si byla vyžadovala nějakou kompenzaci specificky filmovými vyjadřovacími prostředky, jenže to nebylo možno požadovat

28) Maryna Radoměrská, *Světlo jeho očí*. Román. Časopisecky ve Hvězdě 1934 – 1935, knižně u V. Zrubického 1935. U téhož vydavatele vyšlo v roce 1936 třetí vydání (údaj týkající se druhého vydání se nám nepodařilo zjistit) a v roce 1937 čtvrté vydání. Rovněž se objevila divadelní dramatizace (*Světlo jeho očí*. Hra o osmi obrazech. Praha, A. Neubert 1937).

29) Olga Fajerová, *Žena na rozcestí*. Praha, Rodina 1937, Červená knihovna, sv. 103. Jde o jediný ze všech zfilmovaných titulů, jenž se octl v proslulé edici, nicméně to nic nevypovídá o jeho charakteru: svou žánrovou příslušností a vyjadřovacími prostředky se nijak neliší od většiny literárních předloh „zamilovaných“ filmů. Svědčí to o tom, že žánr „červené knihovny“ nebyl zdaleka omezen na svazky Červené knihovny, jež svou produkcí zhruba deseti titulů ročně zdaleka nemohla nasýtit poptávku.

ILUMINACE

Dagmar Mocná: „Červená knihovna“ v českém filmu 30. let



Na filmovém plátně se objevuje nová hrdinka „červené knihovny“ – obyčejná žena s existenčními problémy. Zita Kabátová ve filmu Žena na rozcestí (1937).

od filmu pojatého ryze konzumně, když s tím obtížně zápasili i tvůrci náročnějších filmů.³⁰⁾

Scenáristka *Ženy na rozcestí* se bez rozpaků vydala cestou nejmenšího odporu a vy-preparovala z literární předlohy pouze rovinu vnějších událostí. Některé vnitřní monology přitom rozepsala do dialogů, jiné do divadelně působící samomluvy postav (Vojnar se např. dívá na svůj obraz v zrcadle a hovoří k němu), obsah většiny z nich se však do scénáře nijak nepromítl. Tím ovšem příběh, založený v literární předloze na psychologii, byť „populárně“ pojaté, ztratil ve filmu jakoukoli logiku a stal se pro diváka nečitelným.

Od vzniklého problému si scenáristka poněkud odpomohla tím, že vysunula do popředí příběh hrdinčina nevěrného manžela, obluzeného povrchní koketou, hrající si na filmovou umělkyni. Jistě i proto, že tato komplementární dějová linie byla v literární předloze pojata daleko schematičtěji než příběh hlavní hrdinky, její aktéři byli psychologicky jednodušší, a co je nejdůležitější – byla bohatší na pohnuté události (v závěru, kdy se proradná Soňa pokusí otrávit svého zchudlého manžela a svěst podezření na hlavní hrdinku, se dění dokonce blíží až ke kriminálnímu žánru). Nadto se dotýkala atraktivního filmového prostředí, pro běžného návštěvníka kin zaručeně přitažlivého.³¹⁾

Příběh hlavní hrdinky, sice manželem opuštěné, ale rozhodující se hned mezi třemi atraktivními nápadníky, pak nutně ustoupil do pozadí, neboť bez alespoň elementárního psychologického komentáře ztrácel jakoukoli logiku. Ve filmu se z něj stalo pouze chaotické defilé hrdinčiných potenciálních partnerů, na něž se ona stejně stereotypně usmívá, aby se nakonec zcela bezdůvodně rozhodla pro jednoho z nich, evidentně jen proto, aby mohlo dojít ke kýženému happy endu. Zatímco literární předloha byla cele vystavěna na napětí, pro kterého z oněch tří mužů se vlastně citlivá Jindra nakonec rozhodne (či zda se dokonce nevrátí ke svému vystřízlivěvšímu manželů), film svou zásadní nepropracovaností této psychologicky pojaté zápletky rozhodně nemohl obdobnou zvědavost diváček vzbuzovat, přestože právě to mohl být klíč k jeho úspěchu. To by ovšem

30) Viz např. nejednoznačné přijetí filmu Otakara Vávry *Pacientka doktora Hegla* z roku 1940 podle románu Marie Pujmanové, jenž vlastně také zpracovává typickou fabuli „červené knihovny“, jenže tak činí (podobně jako jeho literární předloha) s nezanedbatelnými uměleckými ambicemi. Právě tento titul ukázal, jak těžké je převést psychologický román na filmové plátno. Recenzent konstatoval, že Vávřův film „nemá té jemnosti jako knižní předloha“ a příčiny viděl v nedostatečně zvládnutých vyjadřovacích prostředcích, zachycujících psychologii postav: „Pujmanová šla za niternými věcmi, odhaluje ve své knize psychologii postav a tam, kde viděla rozpory, dovedla je psychologickou kresbou postav překonávat a odstraňovat [...] Ačkoliv film mohl býti skutečně komorním dílem, jde jen za vnější dějovou senzací – nemá prohloubení.“ Q. E. Kujal, *Pacientka doktora Hegla*. „Český filmový zpravodaj“ 20, 1940, č. 17, s. 3. Jiní recenzenti sice posuzovali Vávřův pokus o psychologický film příznivěji, nicméně faktem zůstává, že svými vyjadřovacími prostředky se filmová *Pacientka doktora Hegla* liší od psychologizujících „zamilovaných filmů“ typu *Ženy na rozcestí* mnohem méně než zmíněný román Marie Pujmanové od titulů *Červená knihovna*. Svědčí to opět o již zmiňované odlišné situaci v literatuře třicátých let, jež už byla plně rozvinutým a funkčně členitým uměleckým druhem, a soudobém zvukovém filmu, jenž teprve hledal svou uměleckou identitu.

31) Šlo přitom zřejmě o obecnější problém. Citová dramata ze středostavovských domácností, na něž se „červená knihovna“ v průběhu třicátých let začala soustřeďovat, všechny ty příběhy obyčejných žen, zápasících s existenčními problémy, byly pro komerčně pojatý film naprosto neatraktivní (jak vidno, vývoj zamilovaného filmu a zamilované literatury byl nikoli rovnoběžný, nýbrž prudce různoběžný).

scénář musel vzniknout jinou cestou než mechanickým proškrtáváním literární předlohy, z níž byly vypreparovány pouze řídké dějové situace a sporé dialogy.

O tom, že nešlo o ojedinělý případ realizátorské nemohoucnosti, nýbrž o obecnější problém, svědčí zásadní kritické výhrady Bedřicha Rádl, vznesené vůči filmu *Druhé mládí* (Arko 1938, režie Václav Binovec), natočenému podle románu Růženy Utěšilové *Klekání*.³²⁾ Také tato próza, pojednávající o manželském rozvratu ve středostavovské rodině, patřila k psychologizující větvi „červené knihovny“, a také zde se realizátoři potýkali s obdobnými problémy. „Povahy hlavních osob jsou tu chaotické, jejich jednání nesrozumitelná, psychologická kresba ztroskotává,“ zkonstatoval roztrpčený recenzent.³³⁾

Východiskem tu mohla být volba literární předlohy, u níž psychologizující postupy zcela nepřevládaly. Pak mohlo i scenáristovo mechanické následování prozaického textu vést k poměrně příznivému výsledku. To byl případ filmu *Zlatý člověk* (Slavia 1939, scénář a režie Vladimír Slavínský), natočeného podle stejnojmenného románu Lídy Merlíkové³⁴⁾ a přijatý kritikou víceméně pozitivně. Recenzent Filmového kurýru dokonce pln nadšení zdůraznil, že „Lídě Merlíkové měli naši filmaři věnovati již dříve pozornost“.³⁵⁾ Jiní recenzenti byli sice podstatně zdrženlivější, připomínajíce, že nejde o nic jiného než o zfilmovaný „sentimentální román z obrázkových časopisů“³⁶⁾, ale zároveň hodnotili přepis románu Merlíkové jako dosud nejzdařilejší film Vladimíra Slavínského.

Napomohla tomu zřejmě i skutečnost, že román *Zlatý člověk* nebyl zcela standardní „červenou knihovnou“. Jejím zvyklostem se vymyká především absence kladné hrdinky: hlavní ženská postava je vylíčena jako povrchní, sobecká a lehkomyšlná osoba. Pravda je tu na straně mužů, a to obou – toho charakterního i toho trochu lehkomyšlného –, což je pro „červenou knihovnu“, stranící za všech okolností ženám, rovněž netypické. Navíc tu vedle milostných propletenců hraje důležitou roli i motiv nezvykle intenzivního mužského přátelství, jímž kniha vybočuje z teritoria zamilované prózy.

Zlatý člověk patřil, podobně jako výše zmiňovaná *Žena na rozcestí*, k psychologizujícímu typu soudobé ženské četby. Také zde se hlavní dění odehrává v myslích postav prostřednictvím introspekce a obšírných vnitřních monologů, také zde chybí vypjaté scény, jimiž autorky „červené knihovny“ rády oživovaly líčení citových kolizí (nedojde tu např. k žádnému pokusu o sebevraždu, jeden z podvedených mužů se místo toho opíje do němoty). Na rozdíl od výše analyzovaného románu Olgy Fújerové tu však myšlenky a pocity postav nebyly cele „schovány“ do jejich vnitřních monologů, nýbrž byly také zvnějšňovány ve výstižných dialogích, jež bylo možno v takřka nezměněné podobě převést do scénáře. Kritika přitom shledala úroveň dialogů v tomto filmu jako velmi dobrou, byť jeden z recenzentů neopomněl poznamenat, že „tam, kde má být vylíčena pouze nálada filmovou zkratkou, je dlouhé povídání a mentorování o věcech, které jsou diváku samozřejmé“.³⁷⁾ To však už byla výhrada mířící k samotné podstatě filmových výrazových

32) Růžena Utěšilová, *Klekání*. Praha, V. Zrubecký 1937.

33) B. Rádl, *Tři nové české filmy*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 179.

34) Lída Merlíková, *Zlatý člověk. Román o vině a odpuštění*. Praha, Šolc a Šimáček 1940.

35) „Filmový kurýr“ 13, 1939, č. 50, s. 2

36) „Český filmový zpravodaj“ 19, 1939, č. 36, s. 5

37) O. K., *Nové filmy*. „Kinorevue“ 6, 1939 – 1940, 1. pol., s. 354.



Psychologizující varianta „červené knihovny“ vnesla do zamilovaného filmu odstíněnější charakteristiku postav, detailnější prokreslení vztahů mezi nimi, a s tím i civilnější podobu herectví. Zita Kabátová a Otomar Korbelář ve filmu Zlatý člověk (1939).

prostředků, tedy k otázce, na niž i ambiciózní filmaři teprve hledali odpověď a již se komerčně orientovaní režiséři zřejmě vůbec nezabývali.

Příčina příznivého přijetí právě tohoto filmu však zřejmě tkvěla ještě v něčem jiném než ve zdařilých dialozích. Zmíněná atypičnost románu Merlínové vzhledem k žánru „červené knihovny“ totiž způsobila, že i její zfilmování se poněkud lišilo od standardní podoby titulů, těžících z literatury ženských týdeníků. Důrazem na prokreslenou charakteristiku čtyř hlavních postav a na vystižení jemného citového přediva, jež je poutá do složitého čtyřúhelníku, se *Zlatý člověk* přiblížil žánru psychologického filmu a připodobnil se titulům natočeným podle „serióznějších“ předloh.

Zlatý člověk tedy v dobovém kontextu znamenal náznak možného příklonu zamilovaného filmu k psychologickému žánru. To jej činilo únosnějším i pro kritičtějšího diváka („Film se setká s úspěchem u každého obecnstva, i u toho, kterému doposud ‚takové náměty‘ neimponovaly,“ konstatoval s uspokojením recenzent Filmového kurýru³⁸⁾), zároveň však byl ještě dostatečně atraktivní pro čtenářky Hvězdy a Pražanky.

Román Merlínové měl pouze jedno úskalí, s nímž si Slavínský nedokázal poradit. Dějově klíčová postava nevěrné primářovy ženy, na jejímž jednání závisí osudy všech třech ostatních účastníků nastoleného čtyřúhelníku, je totiž jako jediná nazírána v románu

38) „Filmový kurýr“ 20, 1939, č. 50, s. 2.

zvenčí, a to ještě nikoli z perspektivy neutrálního vypravěče, nýbrž očima ostatních postav. Její „pravda“ tudíž v předivu samomluv vůbec nezazní, neboť je to pravda autorkou zavržená jakožto sobecká a morálně pochybená. Čtenář se proto nedozví nic o skutečných pohnutkách jejího, eticky sice problematického, ale psychologicky jistě vysvětlitelného jednání. V románu to ovšem nevadilo, neboť postava primářovy ženy se v něm v dějové akci objevuje minimálně a většinou se o ní pouze mluví. Ve filmu tomu ale bylo jinak. Viděli jsme, že tu panovala (alespoň ve sledované oblasti) tendence zrovnoprávnovat všechny postavy co do jejich postavení v příběhu.³⁹⁾ Postava primářovy ženy stojí proto ve filmu více v popředí, přičemž události s ní spjaté, o nichž se v knize pouze hovoří, tu jsou přímo předvedeny (např. dějově důležitá scéna jejího rozchodu s milencem). Realizátoři filmu však přitom nedoplnili své dílo o její „pravdu“, která v románu chyběla, takže tato postava zůstala vnitřně prázdnou figurínou. Kritika to bystře postřehla, avšak vinu spatřovala jednoznačně v hereckém výkonu Hany Vítové, zatímco prapůvod nevýraznosti této postavy tkvěl v literární předloze. Svědčí to o tom, že scenáristova práce spočívala v této oblasti ve víceméně mechanickém kráčení ve stopách autora literární předlohy, aniž ji přitom adaptoval vzhledem ke specifickým potřebám filmového výraziva.

O lákavosti cesty zamilovaného filmu směrem k psychologicky pojatému příběhu svědčí případ filmu *Sextánka* (Meissner 1936, scénář Bohumil Štěpánek, režie Svatopluk Innemann). Populární román Viléma Neubauera⁴⁰⁾ rozhodně k psychologickému typu „červené knihovny“ nepatřil. Měl naprosto klasický žánrový půdorys studentské varianty dívčího románu, byť tu autor popřál poněkud více místa líčení hrdinčiných vnitřních prožitků, než bylo v tomto žánru zvykem. Scenárista vyšel z tohoto momentu a provedl oproti Neubauerovu románku řadu změn, jimiž se zjevně snažil banální, soudobým filmem omletý příběh lásky studentky k profesorovi psychologicky prohloubit. Především vykreslil zcela jinak hrdinčino domácí zázemí. Zatímco v knize je to typicky středostavovská (a pro žánr dívčího románu modelová) rodina s přísným, leč boдрým otcem, pečlivou a starostlivou matkou a rozverným bráškou, ve filmu pochází hrdinka z rodiny podstatně mondénnější a zdaleka ne tak harmonické: otec, bohatý průmyslník, nemá na dceru čas, matka, operní zpěvačka, nehodlá péči o dospívající dceru obětovat svou uměleckou kariéru, což se stává zdrojem četných konfliktů mezi manžely. Zatímco v dnešním dívčím románku je tento model zcela běžný (a bývá také zdrojem dějového konfliktu), v meziválečném období neměl v tomto žánru co dělat – hrdinky měly sice řadu problémů, ale jejich rodinné zázemí nebylo zásadně zpochybňováno.

Psychologizací prošla také postava profesora: stejně jako v knize je také zde nadaným literátem, avšak zatímco u Neubauera to byla jen nezbytná dobová součást charakteristiky této figury jako idolu dívčích srdcí, ve filmu se s tímto faktem dále pracuje. Profesor

39) Souviselo to jistě s tehdejší těsnou blízkostí filmu dramatickým žánrům (značná část scénářů přece vznikala podle divadelních her), v nichž se tato tendence obecně uplatňuje. Soudobá próza však naopak stále více tíhla k zbytnění hlediska některého z aktérů vyprávěného příběhu, což se odrazilo i v populární četbě (další doklad různosměrného vývoje v literatuře a filmu).

40) Vilém Ne u b a u e r, *Sextánka*. Časopisecky ve Hvězdě 1927, knižně Praha, Melantrich 1927. K frekvenci dalších vydání viz poznámka 9.

se v dialogích s přítelem nakladatelem průběžně zamýšlí nad směrem své literární práce, konfrontuje ji přitom se svými pedagogickými zkušenostmi, aby v závěru dospěl k tomu, že vlastně vůbec neznal život a že do něho pronikl teprve díky své lásce k sextánce, o níž chce také psát svůj příští román.⁴¹⁾ Takovéto rozumování bylo ovšem literárnímu žánru dívčího románu cizí. V něm byl milovník typem ryze bezproblémovým (aby se nezpochybnila jeho role hrdinčina průvodce úskalími života) a bylo mu povoleno pouze milostné trápení.

Psychologizace se dále dotkla výstavby příběhu. Scenárista se především snažil dramaticky zpevnit poněkud nesoudržnou dějovou linii Neubauerova románu (založenou, jak je v tomto žánru běžné, na posloupnosti drobných příhod) a učinit ji psychologicky věrohodnější. Týká se to zejména fabulačního vrcholu – hrdinčina pokusu o sebevraždu –, jímž Neubauerova próza přece jen vybočovala z teritoria dívčího románu a blížila se psychologizující odrůdě „červené knihovny“ – románům pro dospělé ženy. Zatímco Neubauer si s motivací hrdinčina rozhodnutí skoncovat s životem příliš hlavu nelámal (motivem je tu hlavně školní neúspěch a pak také stesk po profesorovi, dlícím na studijním pobytu v Paříži), scénárista se snažil o podstatně pečlivější vypracování. Hrdinka je tu postavena do daleko vyhraněnější situace: milovanému profesoru hrozí kvůli ní disciplinární řízení a zákaz pedagogické činnosti, ona sama je pak ze školy vyloučena. Nadto v této těžké chvíli nenajde porozumění doma: ve stavu krajního rozrušení vyslechne hádku rodičů, během níž matka jasně dává najevo nechuť upřednostnit zájem o dceru před svou kariérou. Hrdinčino rozhodnutí spáchat sebevraždu má tudíž psychologicky daleko prohloubenější motivaci.

Na rozdíl od *Zlatého člověka* si ovšem *Sextánka* za svůj příklon k psychologii uznání filmové kritiky nevysloužila. A nebylo to podle všeho způsobeno ani tak rozdílem v kvalitě provedení (ten nebyl podle našeho soudu nijak zásadní), nýbrž tím, že zafungovalo ustálené žánrové povědomí, prikazující hrdince dívčího románu rozvernost a nikoli duševní muka, byť působivě předvedená. Ta byla vyhrazena pro ženskou větev „červené knihovny“, kde byla naopak vnímána pozitivně, jako důkaz etičnosti dané knihy či filmu. Recenzent Filmové politiky vytkl představitelce titulní role Haně Vítové, že „pojímá konflikt první lásky s trochu bolestínským smutným tónem předválečných, průměrných dívek, u kterých to byla móda a „dobrý mrav“, aspoň podle tehdejších (žel i dnešních) tklivých románek. Snad to také podmiňuje její zpomalený rytmus v pohybech (který na divadle nemá), čímž brzdí tempo celého filmu.“ Naopak pochválil „hezké scény děvčat z gymnaziální třídy“, tvořící žádoucí protiváhu unylosti hlavní představitelky.⁴²⁾ Je tedy zřejmé, co od dívčího románu ze středoškolského prostředí očekávali nejen řadoví diváci, nýbrž také recenzenti: chtěli bujaré skotačení dospívající mládeže, nikoli smrtelně vážně míněné sebevražedné pokusy. Obdobný odklon od žánrových zvyklostí byl o několik let dříve tolerován Vančurovu a Innemannovu filmu *Před maturitou*, rovněž vážně pojatému titulu ze středoškolského prostředí, jenž mohl při práci na *Sextánce*, natáčené stejným režisérem, bezděčně působit jako jistý vzor.

41) Je přitom příznačné, že Neubauerův profesor nebyl prozaik jako profesor filmový, nýbrž lyrický poeta, což lépe odpovídá jeho milovnické roli.

42) Z. M., *Sextánka*. „Filmová politika“ 3, 1936, č. 5, s. 3.



Pavlačové drbny – jedny z nejcharakterističtějších figurek zamilovaného filmu třicátých let. Obestíraly příběh důvěrně známou idylickou atmosférou a vnášely do něho žánrově zabarvený humor. Sbližovaly tím náměty, převzaté z oblasti „červené knihovny“ (v nichž obdobné figurky a s nimi související výrazové polohy většinou nenajdeme) s žánrem populárně pojatých obrazů z všedního života typu Ignáta Herrmanna či Popelky Biliánové. Repertoár těchto figurek byl standardizovaný, stejně jako jejich podoba. Vesměs přecházely z jednoho filmu do druhého spolu se svými hereckými představiteli. Jednou z nejvýraznějších představitelk těchto epizodních lidiček byla ve filmu třicátých let Betty Kysilková (na snímku první zleva) – zde jako kápo zvědavých sousedek ve filmu Bláhové děvče (1938).

Jenže – film *Před maturitou* měl zjevné tvůrčí ambice, žánrové klauzule se na něj tudíž nevztahovaly do té míry jako na *Sextánku*, která se už volbou literární předlohy zařadila mezi tituly oddechového rázu. Jako vidno, požadavek žánrové vyhraněnosti a dodržování zažitých schémat platil ve filmu snad ještě více než v oblasti populární četby, jež díky své kvantitě byla přece jen diferencovanější.

5. Potřeba odlehčení

Vraťme se ještě jednou k románům Radoměrské. Jejich úskalím pro filmaře nebylo jenom přehnutí pohnutým děním. Další potíž vyplývala z celkové atmosféry těchto příběhů. Tón vypravování Radoměrské byl totiž vypjatě dramatický až pochmurný, jak to

ostatně signalizují už názvy jejích románů (např. *Její veliká oběť*, *Žena pod křížem*, *Krb bez ohně*, *Srdce v soumraku*). Nebylo tu ani stopy po humorném nadhledu a idylické žánrovosti, tedy výrazových polohách, jež lidovému filmu třicátých let zvlášť vyhovovaly. Proto není divu, že se realizátoři filmů pokoušeli příběhy Radoměrské odlehčit. Činili tak zejména vnášením komických postav a situací. Příkladem může být již zmíněný film *Srdce v soumraku*. Zatímco ústřední dvojice matky a syna (Helena Friedlová a Rolf Wanka) je pojata ryze vážně, komplementární pár bodrého továrníka a jeho rozmarné dcerušky se prezentuje ryze veseloherním způsobem. Bylo to nepochybně dáno i volbou jejich hereckých představitelů – Theodora Pištěka a Věry Ferbasové. Figura plebejského průmyslníka, tak jak ji pojal Pištěk, se ovšem ze světa Radoměrské podstatně vymykala (její továrníci byli buď zpupní nebo distingovaní). Tím spíš to platí pro dryádnicky komickou naivku, kterou svým tradičním způsobem předvedla ve filmu Ferbasová (u Radoměrské projevovaly mladé dívky svou naivitu ušlechtilé uměřeným způsobem). Scény se záměrným rozbíjením rádia, jež mají přivolat do továrníkova bytu nesmělého nápadníka coby opraváře, pak jednoznačně patří do zcela jiného žánru, než jaký představovala Radoměrská.

Ještě daleko zřetelněji se uvedené odlehčující tendence projeví ve filmu *Bláhové děvče*. Signalizuje to ostatně už proměna názvu: literární předloha Radoměrské se jmenovala *Kroky v mlze*, zcela v duchu poetiky titulů této autorky. Tento název, vzbuzující anglicky pochmurnou atmosféru, se zjevně realizátorům nelíbil, a zvolili proto titul filmovější – tj. idylicktější. Odlehčující zásahy jsou tu několikerého rázu. Předně se tu opět pracuje s ryze komickými figurkami a situacemi (fraškovitá dvojice nabubřelého divadelního ředitele a jeho patolízalského tajemníka, procházející celým filmem). Podstatné odlehčení příběhu znamenalo také jeho proložení šlágry a revuálními výstupy. Realizátoři filmu využili toho, že se osudy protagonistů točí kolem hudebního divadla, aniž brali ohled na to, že operetně revuální čísla ostře kontrastují s pohnutými scénami, jež ve filmu zbyly z původního románu Radoměrské.⁴³⁾

Uvedené odlehčující tendence totiž neznamenaly, že se ze srdceryvných dramát Radoměrské staly filmovým přepisem laškovně příběhy. Nešlo o celkový žánrový posun, nýbrž pouze o dílčí zásahy. Výsledkem byl jakýsi žánrový hybrid, v němž se bez sebemenších rozpaků prudce střídaly scény humorné, až fraškovité, s citově vypjatými mezními situacemi, v nichž šlo hrdinům nezřídko o život. Místy to až vyvolává v dnešním divákovi pocit, že se tu nějakým nedopatřením prolínají filmy dva (někdy i tři, připočteme-li k tomu ještě polohu žánrově idylickou, v níž je líčen např. život na venkovském statku ve filmu

43) Odlehčení pohnutého příběhu se ve filmu *Bláhové děvče* dociluje také poukazem na jeho možnou fiktivnost. Celým filmem se totiž prolíná konfrontace skutečného životního příběhu protagonistů a jeho zpracování ve vznikající operetě. Ve finále filmu je pak divákovi předvedena na prknech revuálního divadla milostná scéna, jakou už ve filmu jednou zhlédl, tehdy ovšem v rovině „skutečného života“ původců operety. Uvedené prolínání reality a fikce je tu samozřejmě ještě na hony vzdáleno rafinovanosti, s jakou se uvedeného tématu zmocňuje dnešní film, nicméně odlehčující účinek této hry je nesporný. Uvedený postup ovšem protřečlil podstatě literární „červené knihovny“, jež s oblibou zdůrazňovala že v ní nejde o „vylhané“, „literární“ příběhy, nýbrž že zachycuje „život sám“ (poněkud paradoxně přitom jako příklady této neživotné literárnosti uváděla proslulé tituly „červené knihovny“, snažíc se tak navodit klamný dojem, že v případě právě tohoto titulu jde o něco jiného).

Bláhové děvče). Soudobý divák to ovšem s největší pravděpodobností takto nevnímal, jsa v kině připraven k okamžitému střídání smíchu a pláče. A nevadilo to kupodivu nijak ani kritice, která dokonce přijala *Bláhové děvče* ze všech filmů, vzniklých podle Radoměrské, nejpriznivěji, zdůrazňujíc přitom jeho „živost a zábavnost“.⁴⁴⁾ Recenzenti se zjevně raději smířili se zmíněnou hybridností, jen když se z filmu alespoň zčásti setřela nadnesená vážnost podání, jež kritiku iritovala a diváky údajně nudila.⁴⁵⁾

Pouze jediný film podle Radoměrské byl natočen v převažujícím vážném duchu – již výše zmiňovaný *Krb bez ohně*. Žánrové výstupy komických figurek sice nechybí ani zde (zejména hrdinčin bodrý otec – předměstský holič v podání Theodora Pištěka), avšak jsou tu stlačeny na minimum. Rovněž hudebních vložek je tu poměrně málo a na rozdíl od revuálních výstupů v *Bláhovém děvčeti* nebo ve *Světle jeho očí* jsou tentokrát vysloveně komorního rázu (nejdříve hlavní hrdinka – Hana Vítová, a posléze její vyvolený – R. A. Dvorský zpívají sladkobolný šlágr děťátku v kolébce). Potlačení odlehčujících tendencí a lpění na duchu literární předlohy se ovšem realizátorům filmu vymstilo. Divácká návštěvnost byla tentokrát velmi slabá (můžeme-li ovšem věřit tvrzení recenzentů) a mezi filmaři se pro tento titul prý vžilo posměšné označení „studený gril“ (viz výše citovaná recenze Bedřicha Rádl). Kritika tentokrát odhodila svou obvyklou tolerantnost vůči konzumní produkci a, jak jsme už konstatovali v jedné z předcházejících kapitol, byla filmem rozrušena až k nepřičetnosti. Uvedený titul se rovněž stal zdrojem sporu na půdě Filmového poradního sboru, jehož se účastnil také Vladislav Vančura.⁴⁶⁾ Je nepochybné, že nebyvale silný odpor, který film *Krb bez ohně* vzbudil, byl způsoben především do očí bijícím diletantismem jeho výrobců a jejich naprostou neinvenčností. Nicméně zdá se, že své tu vykonalo i nerespektování výše zmíněných odlehčujících konvencí. Jak vidno, cesty konzumní četby a komerčního filmu se tu opět příkře rozcházejí. To, co snesl papír, neuneslo filmové plátno.

44) „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s. 298.

45) Pochmurná atmosféra a krvavá vážnost vadila recenzentům zřejmě hlavně proto, že v jejich důsledku nedokázali rozpoznat relaxační charakter této četby a podezírali autorku z uměleckých ambic – rozdíl mezi předpokládaným záměrem a skutečným výsledkem byl pak alarmující. U odlehčeněji pojatých románků toto nebezpečí nehrozilo, neboť těm zjevně nešlo o nic víc než o ukrácení čtenářovy dlouhé chvíle. Kritiku popuzovala také pseudofilosofičnost tohoto prozaického typu, jež ji utvrzovala v podezření o jeho literárních aspiracích. „Rozvíjejí se tu výstupy, plné otřepaných frází a lidových pořekadel,“ psal Bedřich Rádl na okraj premiéry filmu *Krb bez ohně*. „Bylo by to směšné, kdyby to nebylo tolik trapné. ‚Dítě patří k matce,‘ filosofuje tu lékař, prostý člověk tu mluví o ‚zaslepení sebepýchou a područí miliónů‘ a podobnými humoristickými větičkami se film jen hemží.“ (B. Rádl, *Krb bez ohně*. „Kinorevue“ 3, 1936 – 1937, 2. pol., s. 140.) Kritika nepostřehla, že uvedená nadnesenost výrazu a sklon k přemoudrým sentencím nemusí nezbytně být projevem uměleckých aspirací, nýbrž že je přirozenou součástí žánru, jenž byl sice orientován k relaxaci, ale „ušlechtilé“ pojímané a „povznášející“ své čtenářky nad rovinu všednodennosti. A nepovšimla si, že pseudoliterárnost, jež ji tak iritovala u Radoměrské a jiných „vážných“ autorek, se zrovna tak vyskytovala i u románků zjevněji zábavných, kde však byla překryta odlehčeným způsobem podání.

46) Šlo o to, že Dafafilm, producent tohoto filmu, žádal, aby byla jeho výrobku udělena státní podpora. Vančura jako předseda Československé filmové společnosti byl zásadně proti a dokonce navrhol, aby byla podobná produkce zatížena „zvláštní daní ze záměrného nevkusů“. Přes jeho protest však Filmový poradní sbor rozhodl vyplatit producentům filmu *Krb bez ohně* státní podporu ve výši 70 000 Kč. Srov.: Luboš Bartošek, *Desátá múza Vladislava Vančury*. Praha, Čs. filmový ústav 1973, s. 139 – 141.

Zmíněné odlehčování se ovšem netýkalo pouze filmů natočených podle románů Rado-měské. Zde je sice tento jev nejmarkantnější, neboť nejvíce kontrastuje s charakterem literární předlohy, ale setkáme se s ním v podstatě u všech titulů natočených podle „červené knihovny“.

Nejjednodušší to bylo při realizaci literárních předloh patřících k dívčí větvi „červené knihovny“, neboť ta obecně pracovala s lehce humorným nadhledem nad vyprávěným příběhem, na rozdíl od vážně, až tragicky pojímaných románů pro „zralé“ ženy. Zde možná také tkví hlavní příčina nebyvale silné rezonance dívčích románek v českém meziválečném filmu, o níž jsme se zmiňovali výše.

Film tuto latentní humornost pouze rozvedl a umocnil. Např. ve filmu *Madla zpívá Evropě* (Europa 1940, scénář Frank Ivan Kubišta, režie Václav Binovec), natočeném podle prózy Jana Weniga⁴⁷⁾, přibyla oproti knize scéna, v níž Klán s Urbanem dělají na chodbě dřepy podle Madliných pokynů adresovaných dětem, a jsou přitom přistiženi hospodyní. Komických rysů tu ostatně nabývá i hlavní hrdina svou neschopností vyznat se ve vlastních citech, demonstrovanou tu tvrdošíjným oslovováním Madly jako „kamaráda“ (v próze ji takto nazve pouze jednou, přičemž tu toto oslovení celkem přirozeně plyne z konkrétní situace). Filmový Klán se tak stává typem „nechápatého“ milovníka, příznačným pro veseloherní žánr, zatímco Klán literární byl vykreslen jako zralý muž, jenž si sice zprvu v návalu práce neuvědomuje pravou povahu svého vztahu k Madle, avšak záhy se mu začíná rozběskovat.

Humoristické scénky byly ovšem vkládány i do filmů, jež vznikly podle dívčích románek zcela vážného ladění. Příkladem může být *Líza Irovská* (Europa 1937, scénář Václav Wasserman, režie Václav Binovec), jejíž literární předloha nijak úsměvná nebyla (neboť navazovala na jiný, daleko starší typ dívčí četby, jak jsme už konstatovali).⁴⁸⁾ Ve filmu se ovšem bez ohledu na to octly vysloveně komické situace. Šlo zejména o scénky se školníkem, přerůstající až ve fraškovité výstupy (např. při návštěvě okresního inspektora zvoní školník konec hodiny tak horlivě, že se zvonec utrhne a spadne mu na nohu). Humornou scénkou je zpestřen i ústřední milostný příběh, pojednaný Utěšilovou rovněž v ryze seriózním duchu jako vzájemně obohacující setkání dvou ušlechtilých lidí: ve filmu jsou učitelka a tajemník navzájem tak okouzlení, že si z rozpaků vymění talíře s obědem a očarování snědí jídlo, které si neobjednali.

Ve druhém filmu *Lízino štěstí* (Europa 1938 – 1939, scénář Václav Wasserman, režie Václav Binovec) je komických situací ještě daleko více, jistě i proto, že se odehrává na půdě dívčího penzionátu (byť klášterního), jež si v dobovém úzu přímo žádalo humor a vtip. Realizátoři dokonce nechali bez jakýchkoli rozpaků zaznít v klášterních zdech i lehce frivolní šlágr o lásce, zpívaný swingující Lízou, které rozverně sekunduje sbor chovanek. Další dvě prostředí, která do filmu vstupují, jsou pak pojata ryze karikaturně, ať už jde o sbor ptačických radních, jenž oproti předchozímu filmu nabyl vysloveně ko-

47) Jan Wenig, *Madla zpívá Evropě*. Praha, V. Zrubecký 1938 (Radostné mládí, sbírka dívčích románů, sv. 10).

48) Růžena Utěšilová, *Lízín let do nebe. Dívčí román. Díl I. Obecní Líza. Díl II. – III. Lízina učitelka – Lízino štěstí*. Praha, V. Zrubecký 1937 (Radostné mládí, sbírka dívčích románů, sv. 1, 2; druhé vydání románu bylo realizováno u Zrubeckého v roce 1938, třetí vydání tamtéž v roce 1948).

courkovských obrysů, či o zkostnatěle konvenční patricijskou rodinu Lízina snoubence, oživenou figurkou šibalského komorníka (Theodor Pištěk), jehož výstupy s komornou jsou ryze komediálního rázu. Není jistě náhodou, že kritika tento druhý, odlehčeněji pojatý film o Líze přijala příznivěji než ten první, v němž přece jenom utkvělo něco z dickensovské pochmurnosti literární předlohy. Oba filmy tak vlastně Lízín příběh „zmodernizovaly“: vzdálily jej jeho sociálně kritickým vzorům, typickým pro dívčí četbu 19. století, a dodaly do něho humorný nadhled, příznačný pro soudobý dívčí román.

Obdobnou modernizaci podstoupil také Klicperův příběh o Jindře.⁴⁹⁾ V Lamačově filmovém zpracování, nazvaném *Jindra, hraběnka Ostrovínová*⁵⁰⁾ (Lloyd 1933, scénář Václav Wasserman, režie Karel Lamač) byla pečlivá kresba prostředí, soustředěná na zachycení dobové atmosféry⁵¹⁾, oživena humornými scénkami ze zámeckého života, natočenými ještě ve stylu němé grotesky: komorná v naškrobené zástěrce pumpuje vodu a přitom laškuje se zahradníkem, který se zapomene věnovat své práci a je nakonec postříkán vodou z kropicí hadice (uvedený případ je zajímavý také tím, že jde v podstatě o doslov-

49) Ivan Klicpera: *Jindra*. Praha, Mourek 1876. Počet reedic tohoto populárního románu byl skutečně obrovský (podařilo se nám zachytit jich 23, ale zjevně nejde o všechna vydání), jejich frekvence však byla nerovnoměrná. Až do roku 1915 byl Klicperův román vydán pouze čtyřikrát, což na tak dlouhé období není příliš mnoho (kromě zmíněného prvního vydání vyšel třikrát u pražského vydavatele B. Stýbla v zhruba desetiletém odstupu – 1889, 1903 a 1911). Pravý boom nastal pro Jindru až v letech první světové války, což je vzhledem k její vlastenecké tendenci zcela pochopitelné: v letech 1915 – 1919 vyšla celkem šestkrát u různých pražských i mimopražských vydavatelů. Vlna její popularity však kupodivu po skončení války neopadla a udržovala se po celé meziválečné období na stejnoměrné úrovni. Klicperův román se přitom jednoznačně zařadil do oblasti lidové četby: stal se např. v roce 1924 zahajovacím svazkem Kočího nejlacinější české knihovny, opakovaně byl vydáván v Zemědělském knihkupectví A. Neubert, jež se programově soustřeďovalo na produkci knih pro lidové, zejména venkovské vrstvy. Na popularitu Jindry reagovalo také lidové divadlo operetní mutací příběhu: *Jindra. Operetní románek lásky a štěstí o 3 jednáních. S použitím populárního románu Ivana Klicpery napsal a zpěvními texty opatřil Václav Vrána. Hudbu složil R. Piskáček*. Praha 1934. Půda pro film tu byla tedy více než dobře připravena.

50) Název Klicperovy prózy se realizátorům filmu zdál zřejmě příliš krátký a nicneříkající. Jímí zvolený titul se na plakátech vyjímal jistě lépe a byl také daleko přitažlivější, neboť sliboval divákům atraktivní aristokratické prostředí. Nicméně šlo vlastně o název klamný – vždyť Jindra se stává hraběnkou Ostrovínovou až v okamžiku, kdy příběh končí. Ryze vnější, propagační důvody tu tedy opět převládly nad logikou věci.

51) V Klicperově próze nebyla obrazu prostředí věnována zvláštní pozornost, neboť žánr salónní prózy byl směřován jinam – k zachycení ideového proudění doby – a obraz prostředí tu proto plnil pouze funkci nezbytného časoprostorového rámce. Nadto tu šlo o autorovu současnost, zatímco pro filmového diváka byla tatáž realita už poměrně vzdálenou historií, bylo mu proto třeba ji přiblížit. Lamačův film se však přitom nesoustředil na rovinu reálných historických procesů (opomíjí např. v románě přítomné líčení předvolebního boje konkurenčních politických stran), nýbrž klade důraz na zachycení dobové atmosféry. Činí tak zejména prostřednictvím poetických scénérií ze zámeckého parku a pohledů do otevřené prosluněné krajiny (oceněných dobovou filmovou kritikou) a také četných retro detailů. Příkladem může být přidaná vstupní scéna s postiliónem rozvážejícím po kraji dopisy, která měla v divákovi evokovat staré zašlé časy, v nichž jediným spojením se světem byl dostavník. Na tuto scénu se pak bezprostředně váží momentky ze zámeckého života (Lípa s chlapci loví ryby) stylizované tak, aby navodily atmosféru biedermeierovské idylly. V důsledku značného časového intervalu mezi literární předlohou a filmem tak došlo k nezanedbatelnému žánrovému posunu: zatímco Klicperova *Jindra* nesla podtitul „Obraz z našeho života“, Lamačova *Jindra* může být považována za jeden z našich prvních retro filmů.



*Scény školního řádění bujarých studentek byly jedním z nejoblíbenějších odlehčujících prostředků zamilovaného filmu. Jejich stylizace byla přitom velmi obdobná a nešetřila burleskní komikou, jež se nijak nesrovnávala s „ušlechtilostí“ literární „červené knihovny“, mířící naopak k vysokému stylu. Tento záběr je z filmu *Lízino štěstí* (1938 – 1939): rozpustilé chovanky penzionátu se zcela bezostyšně rvou bez ohledu na to, že se nacházejí v klášterních zdech. Pouze vzorná Líza Irovská (Zdenka Sulanová) se neúčastní všeobecného veselí.*

ný citát z klasického němého filmu bratří Lumièrů *Pokropený kropic*). Obdobné žertovné situace byly sice duchu Klicperovy salónní novely cizí, ale kritice se líbily. Bedřich Rádl ve své recenzi vyzdvihl, že se režisér nenechal „ovlivnit starozitností námětu“ a že „vymyslel si pro film celou řadu drobných žertovných výstupků a nápadů, kterými dodal filmu na živosti a zábavnosti a přiblížil neaktuální téma zálibám dnešního obecnstva.“⁵²⁾

Nositeli humorných situací byly tedy nejenom hlavní postavy, u nichž herecké obsazení posilovalo veseloherní ráz, nýbrž také svérázné lidové figurky, dějově zcela nepodstatné, jež se ve filmu octly oproti literární předloze jaksí navíc, dodávající příběhu zdůvěrnující tón. Namátkou jmenujme např. rázovitého domovníka, zapáleného fotbalového fanouška (*Manželství na úvěr*), či zvědavé sousedky, probírající hrdinčinu životní situaci při věšení prádla na půdě (*Žena na rozcestí*). Vesměs šlo o ustálené typy, jež přecházely

52) B. R. [Bedřich Rádl], *Jindra, hraběnka Ostrovínová*. „Kino“ 4, 1934, č. 1, s. 4.

z jednoho filmu do druhého i se svými hereckými představiteli. Frekventované byly zejména bodré ženy z lidu (vedle *Ženy na rozcestí* se objevily např. v *Bláhovém děvčeti*, *Jindře*), komicky důležití školníci (*Kantor Ideál*, *Líza Irovská*) či rozverní komorníci (*Lízino štěstí*, *Andula vyhrála*, *Světlo jeho očí*). Obdobně typizované byly ostatně i výše zmíněné humorné situace (oblíbené byly zejména scény řádění školního žactva či bujarých středoškolských studentek – viz filmy *Líza Irovská*, *Manželství na úvěr*, *Sextánka*, *Irčin románěk*, *Kantor Ideál*).

Takto pojatá kresba plebejského prostředí a lidových typů ovšem byla duchu „červené knihovny“ vzdálena. Na pěstování žánrové idyly byly orientovány jiné typy populární četby, jež kráčely ve šlépějích Hermannova Kondelíka či humoresek Františka Sokola-Tůmy (nejvýraznějšími představiteli této větve lidové prózy byli např. Josef Skružný a Popelka Biliánová – a zřejmě ne náhodou se k těmto dvěma autorům soudobý film obracel častěji než k jiným). Zamilovaným příběhům sousedsky poklidná všednodennost příliš nesvědčila, jejich typickou polohou byla melodramatičnost a sklon k „vysokému“ stylu. Film však ani zde neváhal mísit vysoké a nízké, podobně jako střídal sentimentality s komikou, přerůstající často až ve fraškovitost. To vše opět bez ohledu na charakter literární předlohy.

Preferování žánrové idyly ovšem vylučovalo sociálně kritický tón, jenž sice nebyl příznačný pro „červenou knihovnu“ jako celek, ale v některých prózách tohoto žánru se objevoval. Posun od kritičnosti k idyličnosti je výrazně patrný zejména u již zmíněného filmu *Líza Irovská*. Autorka literární předlohy Růžena Utěšilová zamýšlela svým vypjatě potměným líčením osudů chudého dítěte vypěstovat v dospívajících čtenářkách odpor vůči lidskému sobectví a necitelnosti. Film však chtěl lidového diváka především bavit, proto má film daleko smířlivější tón. Drobné příhody z každodenního života venkovských dětí tu nejsou tolik vybudovány na střetech Lízy s negativisticky naladěným dětským kolektivem, nýbrž jsou vesměs pojaty jako malebné žánrové obrázky (dětí tu jsou zachyceny v typických situacích tradičního venkovského života jako je pečení brambor u ohničku či chození s řehtačkami po vsi). Nicméně i tak se nečetné scény, jež ve filmu zbyly ze sociálně kritického zaměření literární předlohy (zejména výjevy z obecního chudobince), zdály kritice „přitažené za vlasy“ a vytkla režisérovi, že se „nezhostil sentimentality Utěšilové“.⁵³⁾ Skutečnost, že obyvatelé Ptačic jsou ve filmu vykresleni spíše jako rázovité figurky než jako typy odvozené z kritického realismu, pak zmíněný recenzent kvitoval jediné s povděkem: „Obecní tatíci v Ptačicích, i když jsou to prospěcháři, přece jen nevypadají na takové otrlce, zvláště když je mezi nimi příjemný pan farář, který má na ně nesporný vliv.“ Jak vidno, na sociální kritičnost si lidový film rozhodně nepotrpěl.

Všechny zmíněné odlehčující tendence však měly, podobně jako u filmů podle Rado-měrské, charakter pouhých dílčích změn, jež se snažily přiblížit literární předlohu duchu soudobé kinematografie. Jen výjimečně došlo při zfilmování k celkovému žánrovému posunu směrem ke veselohře. Důsledně se to stalo vlastně pouze ve filmu *Andula vyhrála*, natočeného podle stejnojmenného románu Olgy Scheinpflugové (Moldavia 1938, scénář Josef Neuberg a Jaroslav Mottl, režie Miroslav Cikán).

53) –jal. [Quido E. Kujal], *Novinky trhu*. „Český filmový zpravodaj“ 18, 1938, č. 7, s. 4.

Literární předloha⁵⁴⁾ byla dívčím románkem, byť poněkud netypickým: autorka si tu totiž vědomě a přiznávane pohrává s konvencemi zvoleného žánru, balancujíc na ostří mezi jejich dodržováním a porušováním. Fabule románu ožívuje jeden z nejtypičtějších příběhových modelů: chudá Andula se vsadí se slečnami z nejlepších rodin, že se jí podaří získat srdce a ruku zapřísáhlého nepřítele žen – mladého a bohatého továrníka –, a svou sázku vyhraje.

Film však pojal Andulin příběh nikoli jako odlehčeně vyprávěný zamilovaný román, nýbrž jako konverzační veselohru. Základ této proměny byl dán scénářem, založeným víceméně na komických situacích, jež se v próze často vůbec nevyskytovaly. Patří sem především slovní přestřelky mezi mladým továrníkem a jeho sluhou, pro něž nebyla v textu Scheinpflugové žádná opora⁵⁵⁾, avšak ve filmu tvoří souvislou tematickou linii a zabírají v něm poměrně hodně prostoru. Zejména výstupy s fingovanými telefonáty, umožňující hrdinovi prechat z osidel vdavekchtivých dcerušek, jsou vysloveně komediálního rázu.

Veseloherní ráz filmu byl dále podstatně posílen jeho hereckým obsazením (Haas, Ferbasová, Rašilov, Neumann). Zejména výkon Hugo Haase vtiskl filmu osobitou pečeť a utvrdil jeho komediálnost. Haasovo suverénní herectví tu přitom natolik dominuje, že se oproti původnímu předpokladu stává hlavní postavou filmu (Andula v standardním podání Věry Ferbasové tu ustupuje do pozadí). Tím se ovšem oslabila souvislost příběhu s žánrem „červené knihovny“, neboť z příběhu Olgy Scheinpflugové o chytré a samostatné dívce z lidu se stal film o milostných trampotách samotářského a v lásce nezkušeného muže.

K oslabení spojitosti s dívčím románkem přispěla také podoba Haasova milovníka. Zatímco Scheinpflugová vylíčila misogynického továrníka zcela programově (v rámci své hry s žánrovými konvencemi) jako stoprocentně ideální objekt ženských tužeb, filmový Pavel Haken je Haasem ztvárněn jako trochu komický a nijak zvlášť přitažlivý podivín. Ryze modelový milovník Scheinpflugové pochopitelně asocioval žánr dívčího románu daleko zřetelněji než atypický hrdina Haasův. Ten na jedné straně stvrzuje veseloherní charakter příběhu, na druhé straně vnáší svým prohloubeným herectvím do postavy skutečnou lidskost, přesahující jakákoli žánrová schémata.

Ve filmu byl rovněž podstatně oslaben sociálně kritický aspekt, příznačný pro prózu Scheinpflugové. Bylo to způsobeno hlavně jeho veseloherním charakterem, nicméně podle všeho se tu odráží i obecnější nechuť soudobého filmu k vyostřování sociální problematiky. A tak zatímco literární Andula byla zobrazena jako zakřiknuté dítě chudoby, jež se s naprostou samozřejmostí chová poníženě k bohatým slečnám, Andula filmová je sebevědomou a energickou dívkou, která dceruškám z dobrých rodin s chutí vypálí rybník. Také její rodinné zázemí je tu vylíčeno podstatně odlehčeněji. Zatímco u Scheinpflugové je tvoří nezaměstnaný otec, udřená matka a nepřehledný houf sourozenců, ve filmu se omezilo na svérázného tatíka – celkem prosperujícího taxíkáře (Saša Rašilov) a dějově nezbytného bratra Tondy, u něhož byl díky hereckému obsazení (Stanislav Neumann) zvýrazněn nikoli sociální, nýbrž karikaturní moment.

54) Olga Scheinpflugová, *Andula vyhrála. Filmový román pro mladé dívky*. Praha, Borový 1937.

55) Sluha tu byl vysloveně okrajovou, nijak neindividualizovanou figurkou, přičemž autorka výslovně uvádí, že „Václav je už dávno odnaučen mluvit“. (Tamtéž, s. 126.)

Obdobným směrem od dívčího románu ke komedii se vydali také realizátoři filmu *Ideál septimy* (National 1938, scénář Karel Melíšek, Karel Feix, režie Václav Kubásek), natočeného podle Jaromíry Hüttlové⁵⁶⁾ (v titulcích byl přímo označen jako „studentská veselohra“, odvolávaje se nepochybně na dobový úspěch tohoto žánru). Také zde byly posíleny ryze komické situace, vízící se zejména k potřeštěné rodině hrdinčina strýce. Ten se také (v podání Jindřicha Plachty) stal jednou z dominantních postav filmu. Nicméně na rozdíl od filmu *Andula* vyhrála a vzdor komerčně motivovanému označení v titulcích nelze tento film označit za žánrově čistou veselohru. Jednak proto, že hrdinčin nápadník (Gustav Nezval) je tu tentokrát pojat ryze vážně a jako modelový milovník, včetně atraktivního vzhledu, jednak proto, že se sem mísí dobově aktuální motivy příprav na válečný konflikt, jež jsou sice vesměs pojaty odlehčeně (viz scénky v obchodě s plynovými maskami či výuka protiletectvé obrany na dívčím gymnáziu), nicméně vnášejí sem přece jen depresivní atmosféru. Filmové kritice, jinak velmi tolerantní vůči míšení žánrových principů, tentokrát poněkud došla trpělivost a napadla zejména obraz cvičného leteckého útoku na Prahu (převzatý ze soudobých týdeníků), jenž zasažen do kontextu karikurně burleskních scének působí skutečně jako prostříh z jiného filmu: „Snímky náletu na město a poplachu ve městě jsou vypůjčeny z žurnálu, mají špatnou fotografii, kterou lze snést u rychlé reportáže, ne však při hraném filmu, a hodí se nadto do filmové veselohry stejně, jako pěst na oko.“⁵⁷⁾ Žánrová hybridnost se tentokrát stala nápadnou jistě i proto, že humor tohoto filmu, natáčeného v napjatém očekávání válečného konfliktu, nabývá často podoby nuceného šklebu, který má zahnat divákovu hrůzu z nejbližší budoucnosti.

Tendence k žánrové pestrosti a motivické zajímavosti ovšem někdy přerostla až do neúnosných rozměrů. Charakteristickým příkladem snahy vyhovět nejrozmanitějším diváckým očekáváním je film *Irčin román* (Meissner 1936, scénář a režie Karel Hašler). Přísně vzato nemá tento film (na rozdíl od stejnojmenné němé verze) téměř nic společného s Rodenovými romány o Irče a Lexovi, z nichž tu zbyla snad jen jména obou protagonistů.⁵⁸⁾ Scenárista a režisér Karel Hašler se pouze zaštitil nehynoucí popularitou těchto románků, avšak z nějakého důvodu nedůvěřoval jejich filmové atraktivitě, a vymyslel proto vlastní podobu příběhu. Vadila mu zejména fabulační prostota Rodenových próz, založených na banálních epizodách milostného vztahu a nicotných nedorozuměních mezi milenci. U Rodena byla ovšem tato dějová chudoba kompenzována něčím jiným – zvláštním oparem Irčiny neskonale naivity, obestírajícím prostinký příběh lásky, a dráždivým napětím mezi Irčinou nezralostí a její ryze ženskou koketérií, kvůli němuž se autor musel dokonce bránit nařčení z lasciv-

56) Literární předlohu se nám bohužel nepodařilo identifikovat. Usuzujeme proto na její charakter na základě znalosti jiných obdobných autorčiných románků ze středoškolského prostředí.

57) B. R., *Nové filmy*. „Kinorevue“ 5, 1938 – 1939, 1. pol., s.196

58) Josef Roden (vlastním jménem Josef Rebec) vydal celkem pět dílů tohoto cyklu: *Irčin román* (Praha, František Rebec 1917), *Irča v penzionátě* (první vydání se nám nepodařilo zjistit, 2. vydání Praha, A. Neubert 1918), *Irča a Lexa* (Praha, A. Neubert 1919), *Irča v hnízdečku* (Praha, A. Neubert 1926), *Irčino tajemství* (Praha, A. Neubert 1929). *Irčin román* byl rovněž zdramatizován (*Irčin román*. Veselohra o třech dějstvích. Dle stejnojmenného románu J. Rodena napsala Karla Lužanská. Praha 1925), další díly už nikoli. K frekvenci dalších vydání blíže v poznámce 9.

nosti.⁵⁹⁾ Osobitost Rodenových próz tkvěla také v tom, že se tu neutrální vypravěč oproti dosavadní praxi stáhl do pozadí a přenechal slovo roztomile upovídáné Irče, jež do textu vnesla hovorovou řeč soudobých středoškolaček.

Uvedená stylizace postavy byla ovšem pro tehdejší komerční film příliš tvrdým oříškem. Hašler proto rezignoval na jakýkoli pokus převést osobitost Rodenova románu na filmové plátno a spolehl se plně na vnějškovou atraktivitu děje a jeho kulis. Zajímavé je, že přitom nevyužil možnost, nabízenou mu literární předlohou, zasadit film do dobově tak oblíbeného středoškolského prostředí, obáváje se zřejmě jeho obehnanosti. Zato z Irči učinil dceru generálního ředitele továrny na výrobu automobilů. Irčin milý Lexa pak není prozaickým bankovním úředníkem, nýbrž automechanikem, pracujícím v podniku řízeném Irčiny otcem. Tím Hašler vnesl do filmu atraktivní prostředí vyšších vrstev a zajímavého továrního provozu, avšak vzdálil se tím zvyklostem soudobého dívčího románu, pro nějž bylo příznačné středostavovské rodinné zázemí, nikoli sféra horních deseti tisíc.

Ve filmu tím ovšem přibyl rovněž motiv sociální nerovnosti mezi milenci, jež bychom v Rodenově románu nenašli. Tam je překážkou vztahu nikoli odlišný společenský původ (naopak, Lexa jako bankovní úředník je pro Irču ze středostavovské rodiny dobrou partií), nýbrž hrdinčina nedospělost, vzbuzující obavy rodičů z předčasného sňatku (proto ji také posílají do penzionátu, aby slibně se rozvíjející vztah alespoň trochu přibrzdili).⁶⁰⁾

59) „Odvážil jsem se také experimentu. Je jím scéna se známíkem. Neměla by se snad speciálně uvádět. Mnozí ji pokládali za něco jiného, než v ní vsutku jest./.../ Odpovídám klidně: pro čistého i poctivého není v ní dráždila, pochopí, že chtěl jsem vyzvednouti důvěřivou, dětskou naivitu Irčiny, osůbky, popletené tím, co četla, ale čemu nerozuměla, i Lexův smysl pro cit a šetrnost.“ (J. Roden v předmluvě ke 3. vydání Irčina románu, Praha 1917, s.10)

60) Vzдор obecně rozšířeným představám nebyl fabulační model sličný továrník – chudá dívka (či naopak továrníkova dcera – chudý dělník) rozšířen v meziválečné „červené knihovně“ tak, jak bychom očekávali. Šlo o jev příznačný spíše pro starší zamilovanou četbu, zakotvenou v hloubi 19. století, zatímco pro meziválečnou „červenou knihovnu“ (zejména pak ve třicátých letech) jsou charakteristické zjevné „demokratizační“ tendence: odlišný sociální původ milenců je tu stále řidším jevem, a pakliže se přece jen objeví, není tou hlavní překážkou v lásce (tou jsou důvody jiné, zejména psychologické a etické). Film však, jak se zdá, vyhledával právě příběhy společensky asymetrických milostných vztahů (viz *Krb bez ohně*, *Světlo jeho očí*, *Srdce v soumraku*, *Andula vyhrála*, *Jindra*, *hraběnka Ostrovínová*, *Lízino štěstí*, *Madla zpívá Evropě*), popřípadě tento rys vnášel i tam, kde jej v literární předloze nenalezl, jak o tom svědčí případ *Irčina románu*. Tento pozoruhodný jev je na první pohled v rozporu s výše konstatovanou tendencí k oslabování sociálních kontur příběhů. Nicméně tato rozpornost je pouze zdánlivá, neboť ve skutečnosti jde o různé projevy téhož: fakt, že se v lásce sejdou příslušníci z odlišných sociálních vrstev a že je jejich vztahu nakonec požehnáno, harmonuje s úsilím o obrušování sociálního ostří literárních předloh. Jedinou výjimku představuje film *Žena pod křížem* natočený podle románu Maryny Radoměrské. Tam se sice továrníkova dcera zamiluje do sazeče z tiskařského podniku svého otce, nicméně přinese jí to, jak napovídá exaltovaný název románu, pouze nezměrné utrpení. Její mravně zpustlý proletářský partner v ní totiž vidí pouze bohatou dědičku a ožení se s ní bez lásky. Když je však hrdinka otcem vyděná, připraví jí její nehodný manžel spolu se svou chamtivou matkou peklo na zemi. Teprve neúspěšný pokus o sebevraždu vrátí hrdinku do lůna její patricijské rodiny a podle hesla „svůj k svému“ jí přivede do cesty sociálně přiměřeného partnera – mladého lékaře, který jí zachránil život. Naprostá atypičnost řešení tu plyne z autorčiny záliby v líčení plebejského prostředí jako „dna“ společnosti, projevující se i v jiných jejích románech. Film její řešení pouze akceptoval, zpronevěřiv se protentokrát své snaze o rušení společenských přehrad.

Atraktivitu filmu mělo pojistit nejenom prostředí zajímavého továrního provozu, nýbrž také další, s literární předlohou opět nijak nesouvisející momenty: Irčin dobrodružný útek z penzionátu za milovaným Lexou, rovněž se vymykající z tradice žánru (literární Irča pochopitelně pokorně akceptovala vůli rodičů a pobyla ve vybraném zařízení celou určenou dobu), motiv parodicky pojatého detektivního pátrání Irčina komického bratrance po zmizelých milencích a zejména pak exotické prostředí Dubrovníku, v jehož exteriérech se odehrává celá závěrečná třetina filmu. Zde už snaha zaujmout diváka za každou cenu narůstá do rozměrů přímo neuvěřitelných: humorně pojímané líčení netradiční podnikatelské aktivity zamilované dvojice (provozování autobusové dopravy s pomocí vysloužilého, šikovného Lexou opraveného nákladního automobilu) se střídá s výjevy z přístavní krčmy plné drsných mořských vlků (tyto scény jako by vypadly z pozdější Fričovy *Pytlákovy schovanky*), nechybí ani motiv Irčina přestrojení za výrostka (viz filmy typu *Holka nebo kluk*), umožňující milencům nerušeně spolu pracovat a sdílet jeden pokoj (pochopitelně že ve vsí počestnosti). Už z výčtu uvedených motivů vyplývá, že vzniknuvší žánrový hybrid má jen velmi málo společného s konvencemi literární „červené knihovny“, ale i většiny soudobých zamilovaných filmů (s nimi jej spojuje pouze snaha o humornost za každou cenu). A nic na tom nemění skutečnost, že film končí záběrem na Irču v klasických svatebních šatech s dlouhým vlajícím závojem a Lexu v cylindru a fraku za volantem jejich amatérsky vyrobeného autobusu.

Tento nesourodý celek, jemuž nelze ze zpětného pohledu upřít jisté kouzlo nechtěného, výmluvně svědčí o tom, že soudobému komerčnímu filmu rozhodně nešlo o žánrovou čistotu. Jeho strategie byla naopak založena na co nejrozmanitější nabídce, jež by uspokojila diváka bažícího po sentimentálních příbězích, ale i toho, jenž se přišel do kina zasmát, diváka milujícího žánrovou idylu, stejně jako zájemce o exotiku a vzrušující příběhy. Všechna tato rozmanitá a leckdy i protichůdná divácká očekávání měla být splněna prostřednictvím jednoho každého titulu s puncem jakési univerzální přitažlivosti a zábavnosti. Strategie komerčního filmu se tedy příkře odlišovala od praxe populární četby, stavějící naopak odjakživa na maximální vyhraněnosti jednotlivých žánrů. Bylo to jistě i proto, že filmů vznikalo daleko méně, a musely proto uspokojit mnohem rozmanitější diváckou obec, jež by se v literární oblasti rozštěpila v čtenáře různých žánrů.

6. Síla konvencí

Ve filmu *Manželství na úvěr* (National 1936, scénář Josef Neuberger, Jaroslav Svára, režie Oldřich Kmínek) se dívčí hrdinka chystá do kina na film s přitažlivým titulem *Pohádka lásky*. Starší sestra s nelehkým životem sráží její naivní těšení na „zaručeně zamilovaný“ příběh poukazem na to, že v životě je všechno poněkud jinak než na stříbrném plátně. Následuje stříh a záběr na filmový plakát, znázorňující objímající se dvojici, jehož přehnaná barvotiskovost jako by potvrzovala sestřina skeptická slova. Podobně ve filmu *Žena pod křížem* (Slavia 1937, scénář Karel Melíšek, Vladimír Slavínský, režie Vladimír Slavínský) je naivní dívčí hrdinka (v podání Věry Ferbasové) vyrušena z četby zamilovaného románu a s komickým povzdechem si divákům stěžuje, že „se zase nedozví, zda se vezmou“. Své problematické počínání v pozdějším manželství se starším mužem,

do jehož dospívajícího syna se zamiluje, pak tato hrdinka komentuje replikami evidentně vyčtenými z „pokleslé“ literatury (např. „já jsem žena démon“ či „jsem žena bestie“) a svou nadneseností naprosto nepřiměřenými jejím krotkým pokusům o nevěru.

Ve filmu *Bláhové děvče* je zase zesměšněna laciná líbivost nasládlých operet, jež v úvodu filmu produkuje objekt milostných tužeb hlavní hrdinky – neúspěšný skladatel. Jak vidno, zamilovaný film se rád vysmíval jistým schématům a konvencím. Jenže – ona „vkusná“ opereta, ke které se časem propracuje zneuznaný komponista, se od té původní, filmem vysmívané, nijak zvlášť neliší. Svědčí to o tom, že soudobý konzumní film se prostě nedokázal oprostít od jistých výrazových kliše, a to i tehdy, když o to programově usiloval. Chtěl-li, jako v tomto případě zvýraznit rozdíl mezi konvenčností a nekonvenčností, nahradil pouze konvenci zastaralou (zde operetní), konvencí modernější, tudíž ne tak zprofanovanou.

O síle konvencí v soudobém zamilovaném filmu vypovídá jeho zřetelná tendence posilovat oproti literárním předlohám modelovost zachycovaných příběhů. I ten nejschematictější „magazínový“ román totiž vesměs nebyl standardní ve všech parametrech. Vzhledem k obrovskému množství této produkce to ostatně ani nebylo možné. Už jen z konkurenčních důvodů musel být každý titul něčím osobitý, čímž vznikala čtenářsky atraktivní polarita důvěrně známého a překvapivého. Literární „červená knihovna“ se ovšem od zamilovaného filmu lišila ještě něčím jiným než podstatně větším objemem titulů. Na rozdíl od filmu totiž disponovala daleko vyspělejším technickým zázemím, jež jí (díky čerpání z rozvinuté literární kultury) umožňovalo obměňovat žánrové konvence na mnoho způsobů. I ryze spotřební četba byla ve třicátých letech na takové řemeslné úrovni, aby dokázala vyjádřit jistý odstup od schémat zároveň s jejich naplněním, zatímco český film takto rozvinutými možnostmi ještě nedisponoval.

Jako konkrétní příklad může posloužit závěr filmu *Madla zpívá Evropě*. Ve Wenigově románku, psaném dovedně a s nadhledem, se Klán rozjede za Madlou do daleké ciziny hnán nikoli nezvladatelnou přemírou lásky ve svém srdci, nýbrž obavou o její zdraví (dostal totiž telegram, že na cestě domů v Paříži onemocněla). Jeho úprk za Madlou je tedy motivován civilněji. Nadto se s ní setkává v neosobním hotelovém pokoji, zatímco ve filmu je shledání podbarveno podmanivou atmosférou žhavého Španělska (jež ve filmu z politických důvodů vystřídalo Anglii, kde našla svého pohřešovaného otce literární Madla). V knize je pak závěrečné nezbytné objetí milenců pouze lehce naznačeno, a to se zjevným vypravěčovým odstupem:

„Najednou Madla otevírá oči a vidí Klána.

A Klán nevidí již docela nikoho jiného než Madlu.

A klečí u její postele.

Pan Smith tiše zavírá dveře, odchází. Protože Angličani jsou vždy diskrétní, i když jsou náhodou přítom i otcové.“⁶¹⁾

Na takovéto pohrávání si s konvencemi žánru ovšem domácí film na rozdíl od literatury ještě neměl. Proto se plně přidržel tradiční podoby happy endu: rty protagonistů splynou

61) Jan Wenig, *Madla zpívá Evropě*. 2. vyd., Praha, V. Zrubecký 1940, s. 240.

v dlouhém polibku a jejich nyvý výraz (jenž byl zřejmě v obdobné situaci nepsaným předpisem) harmonuje s melodií ústředního slágru, jež celý výjev podbarvuje.⁶²⁾

Zdá se, že právě v závěru, bezpochyby nejcitlivějším místě každého filmu, byla závaznost platných konvencí pociťována zvlášť intenzivně. V zájmu jejich dodržení neváhali realizátoři filmu *Zlatý člověk* dokonce pozměnit vyústění příběhu. Autorka literární předlohy Lída Merlínová se totiž vyhnula klasickému happy endu „červené knihovny“. Její konec je poněkud nahořklý, ale má svůj etický patos, o nějž jí šlo především: „zlatý člověk“ osvědčí svou morální velikost, když se rozhodne nejenom přijmout zpět nevěrnou ženu, ale je odhodlán pečovat i o dítě, které není jeho. Realizátoři filmu však zcela pragmaticky dali před vyzdvižením charakterových kvalit hlavního hrdiny přednost šťastnému rozuzlení, byť působí násilně: ve filmu se totiž nakonec ukáže, že se primářova žena zmýlila ve výpočtech a že očekávané dítě patří vlastně jejímu ušlechtilému manželů. Modelovost zakončení je stvrzena podobou závěrečné scény, jíž je nezbytné objetí a polibek. Merlínová nebyla uvedeným řešením nijak nadšena: „Scénář se odchýlil od románové předlohy (konec je úplně jiný), ale režisér tvrdil, že je to tak filmovější a že se bez kompromisu ve filmu nedá pracovat,“ vyslovila se v rozhovoru před premiérou filmu.⁶³⁾ Zřejmě cítila, že změněný závěr odbourává z jejího příběhu psychologickou a etickou „nadstavbu“, o níž jí šlo, a že jej připodobňuje oněm naprosto klasickým milostným šarádám „červené knihovny“, jimž se chtěla vyhnout.

Nejen rozuzlení příběhů, také jejich průběh byl scenáristy a režiséry upravován do přísně konvenční podoby. Náznorný příklad skýtá film *Jindra, hraběnka Ostrovínová*, jehož předloha tak úplně do oblasti „červené knihovny“ nepatří, tudíž v ní odchylek od norem tohoto žánru najdeme poměrně hodně. Filmový přepis je však vesměs zrušil. Už tím, že tu byla z pochopitelných důvodů potlačena silná vlastenecky výchovná intence Klicperovy prózy, došlo k obnažení milostné fabule, a tudíž k připodobnění Jindřina příběhu standardní „červené knihovně“.⁶⁴⁾

62) To, že závěrečný polibek byl v té době producenty i majiteli kin pociťován jako závazná norma, kterou není v zájmu úspěšnosti filmového podnikání radno porušovat, zajímavě dokládají vzpomínky jednoho z někdejších provozovatelů cestovního kina, jež žilo především z vesnického publika. Autor těchto vzpomínek, dozrává: „Mnohdy jsem si film upravil. Venkovskému obecnstvu záleželo vždy na tom, aby film skončil polibkem. Bylo mu vyhověno tím, že scéna polibku v kterékoli části filmu byla zkrácena a dána na konci filmu ještě jednou.“ Oldřich Bašus, *Paměti provozovatele cestovního kina a jeho rodiny z let 1931 – 1946*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 2, s. 67.

63) Autorka „Zlatého člověka“ odpovídá. „Filmový kurýr“ 13, 1939, č. 49, s. 6.

64) Obnažení fabule ovšem neznamenalo její pečlivější propracování. Naopak oproti Klicperovu románu je tu příběh načrtnut daleko zběžněji, jednotlivým událostem chybí logická provázanost, jednání postav nebývá dostatečně psychologicky zdůvodněné. Tak např. jedna z klíčových dramatických scén Klicperovy prózy – požár Jarýnovy továrny, při níž Lípa osvědčí příkladnou obětavost – je ve filmu přesunuta příliš dopředu, a tím ztrácí svůj původní psychologický význam. V knize totiž fungovala nejen jako činitel dějového vzruchu, nýbrž také jako katalyzátor Jindřina proměňujícího se vztahu k Lípovi – v momentě, kdy je učitel ohrožen na životě, si Jindra uvědomuje, že ho vlastně miluje. Ve filmu ovšem požár propukne ve fázi, kdy je hrdinčin vztah k Lípovi ještě cele poznamenán vzdorem vůči jeho opovázlivosti. Zcela mimo jakoukoli psychologickou pravděpodobnost pak je závěrečná scéna, v níž hrabě Ostrovín sám přivádí ke svému sokovi malého synka na vychování, plně tak Jindřinu poslední vůli (v knize je tímto posláním pověřen statkář Jarýn, přičemž Ostrovín s tím sice souhlasí, avšak pochopitelně se nesníží k osobní návštěvě svého úspěšnějšího soupeře v lásce).



Nezbytná součást každého „zamilovaného“ filmu – scéna s polibkem. V obou případech nejde ovšem o polibek závěrečný, nýbrž o polibek, který je součástí dějové akce. Jeho aktéry jsou proto vedlejší postavy (rty hlavní zamilované dvojice splynou v polibku až v závěrečné scéně), je snímán jako celek (nikoli v polocelku či detailu, jenž byl vyhrazen pro scénu závěrečnou), a přihlízejí mu další postavy (jež ve scéně závěrečné většinou chybí).

Konvencionalizace však šla ještě hloub. V knize Jindra podporuje Amálčinu náklonnost k Lípovi a sama učitele přemlouvá (ve fázi, kdy je její vztah k němu už přátelský, ale ještě ne milostný), aby se s její sestřenicí oženil. Na tyto psychologické finesy, oživující v knize Jindřin portrét a činící z ní víc než jen schematickou dívčí hrdinku, ovšem neměli realizátoři filmu ani pomyslení – v něm proto Jindra zcela banálně na Amálku žárlí a nepokrytě jásá, když se dozví, že cit její sestřenice není Lípou opětován. Podobně byla dána přednost vnějšímu efektu před psychologičností ve scéně nebezpečného škádlení obou zamilovaných, podnikaného s nabitou puškou v Jindřiných rukou, z níž náhodou vyjde výstřel. V románu Lípa pouze předstírá, že byl Jindrou poraněn, a vymámí z ní tak kýžené vyznání lásky, ve filmu je však zraněn doopravdy a je tu svou vyvolenou kajícně ošetřován. Příklon ke konvenci je i zde zřejmý.

Podobnou tendenci můžeme zaznamenat u filmu *Líza Irovská*. Román Utěšilové patřil do teritoria „červené knihovny“ jen zčásti. Jak jsme už konstatovali, byl také prózou o světě dětí a kriticky zaostřeným obrazem venkovského života. Film jeho vazbu k oblasti „červené knihovny“ podstatně posílil tím, že postavil do popředí milostný román Líziny učitelky, rozvíjející se podle klasických schémat žánru (včetně toho, že hrdinka zapírá svou skutečnou totožnost milionářské dcery). Líčení Lízina neradostného údělu obecního dítěte tu pak na rozdíl od románu tvoří pouhé pozadí tohoto pří-



Fotografie dokládají, že postoj objímající se dvojice byl přísně stereotypní a jeho podoba byla odvozena z jevištní praxe. Vlevo, na předchozí stránce, Jiří Dohnal, Lola Janečková a Růžena Šlemrová ve filmu Světlo jeho očí (1936), zde Fanča Foltová, Jiří Dohnal a Rolf Wanka ve filmu Srdce v soumraku (1936).

běhu. Bylo to pochopitelné, neboť komerčně pojatý film pro dospělé mohl jen těžko upírat cele pozornost ke světu dětí. Nadto tu byl tento svět zachycen prostřednictvím drobných, navzájem nesouvisejících příhod, zatímco příběh učitelčiny lásky měl výhodu souvislé dějové linie. Nicméně hlavním důvodem zmíněného přesunu zájmu byl zřejmě fakt, že milostná fabule tu byla zpracována důvěrně známým způsobem, spoléhajícím na vnějškovou atraktivitu. Kritika přitom upřednostnění konvenčního milostného příběhu jednoznačně uvítala: „V pozadí obecního úřadování a školních scén rozvíjí se románek lásky mezi obecním tajemníkem a učitelkou, která, ač to tají, je dcerou prezidenta banky. Jsou tu velmi živé a upoutávající scény, dobře filmově viděné i zpracované, takže druhá část zcela vkusně a úspěšně vyvrcholuje až k samotnému zakončení, které končí sňatkem.“⁶⁵⁾ Recenzent, který nejednou brojil proti „magazínovosti“ českého filmu, tedy poněkud překvapivě pochválil ryze konvenční zamilovaný příběh, jistě hlavně proto, že tu byl pojednán odlehčeně, bez psychologizujících tendencí a technicky zdařile.

O bezchybném fungování zažitých konvencí svědčí případ další zajímavé adaptace lido-

65) –jal. [Quido E. Kujal], *Novinky trhu*. „Český filmový zpravodaj“ 18, 1938, č. 7, s. 4.



Zázračná proměna roztržitého staromódního profesora v ideál dívčích srdcí s bezvadným moderním zevnějškem a sebevědomým vystupováním. V přímé závislosti na této proměně se vyvíjejí reakce jeho partnerky.

vého románku pro potřeby filmu. Jde o titul *Kantor Ideál* (Vladimír Kabelík 1932, scénář Václav Wasserman, režie Martin Frič), jednu z nejúspěšnějších českých veseloher první poloviny třicátých let.

Film má ovšem jen velmi málo společného se stejnojmennou literární předlohou.⁶⁶⁾ Scenárista se nechal touto prózou pouze volně inspirovat. Vypůjčil si od Tomka především atraktivní a filmově dobře působící název *Kantor Ideál* (jejž ovšem literární předloha na rozdíl od scénáře vůbec nerozpracovala) a pak základní podobu figurky roztržitého a staromódního profesora, včetně jeho jazykové charakteristiky. Kromě toho převzal z literární předlohy několik komických situací z úvodní kapitoly, líčící profesorův příchod na nové působiště (profesor zapomene jméno stanice, kde má vystoupit, splete si školníka s ředitelem). Vše ostatní je dílem scénáristovy fantazie.

Došlo přitom k zásadnímu žánrovému posunu. Literární předloha byla nenáročným humoristickým románkem, přeplněným situační i slovní komikou, často velmi hrubozrn-

66) Adéla Červená [Ferdinad Tomek], *Kantor Ideál. Všechní příhody nevšedního člověka*. Praha, P. Körber 1917.



Zatímco na fotografii vlevo je to zjevně ona, kdo je pánem situace, na fotografii vpravo je zcela podmaněna novým profesorovým zjevem a zaujímá typický postoj hrdinky dívčího románu – zbožně vzhlíží ke svému idolu.

Karel Lamač a Anny Ondráková ve filmu Kantor Ideál (1932).

nou. Tomkův románek také postrádal nosný příběh, jehož by se mohl film zachytit. Scenárista si jej proto musel vymyslet. Literární předloha mu poskytla motiv kuriózní profesorovy ženitby, jež ovšem rozpracoval zcela jinak: Tomek totiž oženil Suchého nejprve s jeho vášnivou padesátiletou bytnou, pochopitelně kvůli komickému efektu, jež měl tento bizarní motiv vyvolávat, a teprve když jej plně využítkoval, nechal profesorovu bytnou zemřít a dopřál mu manželství s její půvabnou dcerou. Uvedený krkolomný vývoj situace byl ovšem možný v humoristické próze, pracující s nadsázkou (jež právě v době vzniku Tomkovy prózy běžně ústila až do grotesknosti a absurdity – viz Hašek), avšak nikoli ve filmu, vyžadujícím pravděpodobný příběh. Wasserman proto učinil z roztoužené bytné počestnou chudou vdovu, pro niž je Suchý pouze váženým podnájemníkem, a z vdavekchtivé dcery neter – rozpustilou středoškolskou studentku, která nijak nebaží po sňatku s bizarním profesorem, ale tak dlouho jej škádlí, až s překvapením upadne do osidel lásky. S ní pak do filmu vtáhl gymnaziální prostředí, které v Tomkově románu nehrálo prakticky žádnou roli (autor se totiž soustředil spíše na satirický obraz maloměstské honorace). Navíc v něm šlo o gymnázium chlapecké, jak to odpovídalo předpřevratové době vzniku této prózy.

Přenesením dějiště na půdu dívčího gymnázia a vnesením motivu milostného vztahu mezi profesorem a jeho žákyní se ovšem scénář dostal do námětového teritoria, jež v soudobé próze „obhospodařoval“ žánr dívčího románu ze studentského prostředí. Bylo zřejmě zákonité, že v tomto okamžiku zapadl scenárista do vyjetých žánrových kolejí a rozpracoval příběh přesně podle ustálených modelů, byť se ve filmu projevuje i určitý nadhled nad nimi či dokonce vědomá hra s nimi (např. po Suchého námitce, že milovník přece vypadá jinak, následuje střih a detailní záběr na elegantního Junka, vymodelovaného do podoby amerických filmových herců). Nezbedná septimánka Věra jako by z oka vypadla Irče či Neubauerově sextánce Stáně. Profesor Suchý sice zůstal postavou víceméně komickou, nicméně jeho umístění do zažitého příběhového modelu (učitel, do něhož se zamiluje dívčí hrdinka), jej oproti původnímu humoristickému románu staví do jiné pozice a přibližuje jej jeho žánrovým předobrazům (např. žádoucímu profesoru Sychravovi ze *Sextánky*). Toto jeho postavení se potvrzuje v závěru, kde se jako mávnutím kouzelného proutku změní v elegantního a přitažlivého muže, suverénně si podmanivšího vzpurnou Věru – tedy ve skutečný ideál dívčích srdcí. Tato zázračná proměna je zcela v intencích zvoleného žánru. Vždyť za staromódního popletu se mohla provdat figurka z humoristické prózy, ale v žádném případě hrdinka dívčího románu, k níž podle žánrových zvyklostí přináleží přiměřeně atraktivní partner.

Postava milovníka byla obecně zvlášť citlivá na dodržování příslušných konvencí, zejména pak těch, jež se týkaly jeho vzhledu. Realizátoři filmu *Sextánka* se např. neodhodlali zohydat klasicky krásnou tvář Rolfa Wanky černou páskou přes pravé oko, jak jim to přikazovala literární předloha. Je pravda, že uvedený motiv sloužil Neubauerovi víceméně jako vnějškové zpestření hrdinovy charakteristiky a že s ním v románu nijak dál nepracuje⁶⁷⁾, nicméně pro svou výraznost se vryl do povědomí čtenářek a odlišil tuto knihu od řady jiných (profesorův defekt je např. zdůrazněn i na obálce melantrišského vydání románu). Tvůrci filmu se podle všeho obávali negativní reakce divaček, které měly nárok na dokonale vyhlížejícího milovníka.

Zbývá otázka, zda zamilovaný film pouze přebíral a utvrzoval stereotypy literární, či zda vytvářel také konvence vlastní. Obraťme se opět ke konkrétnímu příkladu.

Próza Olgy Scheinpflugové *Andula vyhrála* měla podtitul „Filmový román pro mladé dívky“. Svědčí to o tom, že film tu je autorkou vnímán jako médium, schopné vytvářet určité příběhové stereotypy. Na záložce se k tomu dočteme: „Protože však filmový román vyžaduje šťastného happy endu, dává autorka své hrdince ještě jednou, tentokrát prostřednictvím mateřství, podstoupiti nový konečný vítězný boj.“⁶⁸⁾ Scheinpflugová, která

67) Autor naopak mnohokrát zdůrazňuje profesorovu sličnost, pouze v samotném závěru hrdina poněkud užasle konstatuje: „Tedy jej má Stáňa ráda, ač mu jedno oko chybí.“ (Vilém Neubauer: *Sextánka*. Praha, Melantrich 1927, s.186) Je to však příliš pozdě na to, aby mohla být jeho pochybnost nějak psychologicky rozpracována, tak jak to učinila např. Elinor Glynová v románu *Muž a dívka*, kde se obdobný motiv – hrdinovo trauma z válečného zmrzačení – stalo základem celé milostné zápletky.

68) Olga Scheinpflugová, *Andula vyhrála*. Praha, Borový 1937, vnitřní strana obálky.



Na obálce melantrišského vydání Neubauerovy Sextánky měl profesor černou pásku přes oko, ve filmu však okouzluje dokonalým vzhledem, jež nehyzdí žádná anomálie (Rolf Wanka).

dává ve svém románku mnohokrát najevo, že se její příběh ubírá po proslapaných cestách⁶⁹⁾, uvádí jako inspiraci pro hrdinčino konvenční chování vedle četby také film:

„Vezmi mě kolem pasu,“ nařizuje energicky, „a pojď pomalu a jako zasněně pěšinou!“ „Safra, Andulo, ty máš zkušenosti!“ uřehtává se bratr Antonín. Nemá, ale umí si to představit, od toho je na světě a od toho je ženská. Konečně, četla přece „Pohádku máje“ a na lásku chodí do biografu, když sežene dohromady dvě kačky.⁷⁰⁾

Také filmový kritik Bedřich Rádl vnímal v recenzi filmu *Madla zpívá Evropě* požadavek happy endu jako jev typicky filmový: „Že pak najde kdesi ve Španělsku svého bohatého strýčka a že si až tam pro ni musí dojet její zamilovaný a milovaný šéf, je už zbytečnou koncesí zálibám průměrného filmového diváka.“⁷¹⁾

69) „Dobrý den!“ řekne Pavel pronikavě a ostře jako vrah v Tondových detektivkách.“ Tamtéž, s. 164.
„Proboha, děťátko, co myslíte, že vám může holič v životě poskytnout?“ „Domov a děti,“ řekne malá podvodnice, jak prohlašují skromné ženy v románech.“ Tamtéž, s. 133.

70) Tamtéž, s. 111.

71) B. R. [Bedřich Rádl], *Tři nové české filmy*. „Kinorevue“ 6, 1939 – 1940, 2. pol., s. 152.

A ještě jeden příklad do třetice: Lída Merlínová v románu *Zlatý člověk* charakterizuje jednu z mužských postav prostřednictvím jeho „vizáže filmového milovníka“, jež ho typově předurčuje. I zde je tedy film vnímán jako výrobce jistých stereotypů, byť je tu autorka zpochybňuje (ukazuje totiž, že filmový vzhled nutně nemusí být předností – její hrdina si stěžuje, že jím přitahuje pouze povrchní ženy, zatímco ty skutečně hodnotné jeho milovnický zevnějšek odrazuje). Svým zpochybňováním vlastně Merlínová mimoděk potvrzuje intenzitu, s níž byly tyto stereotypy vnímány.

Jenže – když si povšimneme, o jakých stereotypech to vlastně všichni tři hovoří, zjistíme, že nejsou specificky filmové. Vždyť happy end, stejně jako přitažlivý vzhled hlavního hrdiny, byl závazný i pro literární „červenou knihovnu“. Film pouze tyto stereotypy více zviditelněl (čtenářky „červené knihovny“ si mohly hrdinčina atraktivního nápadníka pouze mlhavě představovat, na filmovém plátně jej však skutečně uviděly), a budil proto dojem, že je jejich producentem.

Nicméně zdá se, že jisté specifické konvence „zamilovaný“ film třicátých let přece jenom vytvořil. Patřilo by sem zřejmě hlavně ono důsledné míšení sentimentality a humoru, melodramatického patosu a idylické žánrovosti. Tento jev sice nebyl jako konvence vůbec pocítován a reflektován, nicméně fungoval stejně bezvýminečně jako výše zmíněný zákon happy endu. Praxe filmových producentů, kteří se neodvážili vyrobit jediný zamilovaný film bez komických scének a humorných figurek, výmluvně hovoří o síle tohoto odlehčujícího principu.

Naše stať byla věnována pouze jedné části „zamilovaného“ filmu třicátých let – té, která vznikala v nejtěsnější souvislosti se soudobou „červenou knihovnou“, využívající již hotových literárních předloh. Film se ovšem začal postupně od literatury a divadla odpoutávat a vytvářet si vlastní příběhy. Ty však ještě dlouhou dobu prozrazovaly svou literární odvozenost, mj. i od žánru „červené knihovny“. Kdybychom po této stránce rozebrali zápletky, postavy a situace zamilovaných filmů třicátých a čtyřicátých let natočených podle původních scénářů⁷²⁾, objevili bychom, že ve většině případů vydatně čerpají z žánrových a tvarových schémat literární „červené knihovny“.

Svědčí to o tom, že „červená knihovna“ sehrála v meziválečném českém filmu daleko větší úlohu, než by se mohlo zdát podle poměrně nevelkého počtu zfilmovaných titulů. Stala se pro něj, podobně jako jiné žánry populární četby, zásobárnou osvědčených postupů, garantujících příznivé divácké přijetí (samozřejmě vedle klíčové inspirace zahraničním filmem, jenž i pro komerčně orientovanou produkci fungoval jako nedostižný vzor). Viděli jsme, že ona „zaručená“ schémata často v praxi nefungovala tak bezchybně, jak se od nich očekávalo, neboť průměrný filmový divák měl poněkud jiné potřeby a očekávání než masový čtenář. Nicméně i tak si „červená knihovna“ zachovala ve filmu roli autoritativního modelu, a to přinejmenším po celá třicátá léta, ale skrytěji i v čase okupačním.

72) Mám na mysli např. tyto filmy: *Okouzlená* (Lucerna 1942, námět František Götz, scénář a režie Otakar Vávra), *Co se šeptá* (LLoyd 1938, námět, scénář i režie Hugo Haas), *Jarčín profesor* (National 1937, námět Vojtěch Ambrož, scénář Čeněk Šlégl, Karel Feix, režie Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček).

Teprve éra poválečného filmu, postavená na zcela nových dramaturgických principech, v nichž zábavnost a divácká atraktivita přestaly hrát klíčovou úlohu, vykazala „červenou knihovnu“ za hranice českého filmu. Nicméně zdá se, že tu po ní zůstala jistá nostalgie. Možná, že právě stopy tohoto proskribovaného žánru, nalézající se koneckonců ve větší- ně „filmů pro pamětníky“, byly jedním z důvodů jejich masové obliby v minulých desetiletích. Vyplňovaly totiž vzniklou mezeru podobně jako románky děděné po babičkách a tetách, jež kolovaly mezi čtenářkami lačnicími po zamilovaných historiích. Opovrhovaná „červená knihovna“ začala být vnímána jako součást „starých zlatých“ časů našich prarodičů, milá svou naivitou, přehledná svou přímočarostí a příjemná svým dobro- srdečně krotkým humorem. Uvedené rysy nebyly ovšem výhradním produktem literární „červené knihovny“. Vznikly až z jejího kontaktu se soudobým filmem, jenž oslabil její sladkobolný tón, zpestřil ji komikou a dodal jí žánrový půvab. Teprve v tomto balení působí ony archaické zamilované příběhy na dnešního milovníka „filmů pro pamětníky“ tak, jak působí – tj. jako příjemně uklidňující zpráva o zašlých prvorepublikových dobách. Z kontaktu konzumní četby a komerčního filmu, v mnoha směrech problematic- kého a poznamenaného nízkou profesionální úrovní tehdejší domácí filmové produkce, tak poněkud paradoxně vzešlo něco, co z časového odstupu může být vnímáno jako jistá hodnota (citová, ale v některých případech dokonce i estetická). Tedy opět jeden důkaz překvapující životaschopnosti populární kultury, nesporně lahodící dnešnímu postmo- dernímu cítění.

PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (1958)

Vystudovala filozofickou fakultu UK v Praze (obory český jazyk a literatura – hudební výchova). Po absoluto- riu (1982) pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV, od roku 1993 působí na katedře české literatury PF UK v Praze. Zabývá se dějinami české populární četby a jejích vztahů k literatuře umělecké.

(Adresa: Pedagogická fakulta UK, katedra české literatury, M. D. Rettigové 4, 110 00 Praha 1)

Citované filmy:

Bláhové děvče (Václav Binovec, 1938), *Co se šeptá* (Hugo Haas, 1938), *Čarovné oči* (Václav Kubásek, 1923), *Děvče z hor* (Václav Kubásek, 1924), *Druhé mládí* (Václav Binovec, 1938), *Filosofka Mája* (Oldřich Kmínek, 1928), *Hanka a Jindra* (Oldřich Kmínek, 1929), *Holka nebo kluk* (Vladimír Slavínský, 1938), *Ideál septimy* (Václav Kubásek, 1938), *Irča v hnízdečku* (Václav Binovec, 1926), *Irčin románek* (Václav Binovec, 1921), *Irčin románek* (Karel Hašler, 1936), *Jindra* (Oldřich Kmínek, 1919), *Jarčin profesor* (Čeněk Šlégl, Jiří Slaví- ček, 1937), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Václav Kubásek, 1924), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Karel La- mač, 1933), *Karnevalový pastel* (Vladimír Pospíšil-Born, 1921), *Kantor Ideál* (Martin Frič, 1932), *Kozlonoh* (Olga Rautenkranzová, 1918), *Královna ledu* (One in a Million; Sidney Lanfield, 1936), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Líza Irovská* (Václav Binovec, 1937), *Lízino štěstí* (Václav Binovec, 1938 – 1939), *Madla zpí- vá Evropě* (Václav Binovec, 1940), *Manželství na úvěr* (Oldřich Kmínek, 1936), *Okouzlená* (Otakar Vávra, 1942), *Osada mladých snů* (Oldřich Kmínek, 1931), *Osmnáctiletá* (Miroslav Cikán, 1939), *Osmnáctiletá* (Miroslav Cikán, 1939), *Pacientka dr. Hegla* (Otakar Vávra, 1940), *Pokropený kropič* (L'Arroseur arrosé; Louis Lumière, 1895), *Prstýnek* (Martin Frič, 1944), *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Inne- mann, 1932), *Pytláková schovanka* (Martin Frič, 1949), *Román oktavánky* (Liebe kann lügen; Heinz Helbig, 1937), *Sextánka* (Josef Medeotti Boháč, 1927), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Srdce v soumraku*

ILUMINACE

Dagmar Mocná: „Červená knihovna“ v českém filmu 30. let

(Vladimír Slavínský, 1936), *Svéhlavička* (Rudolf Měšťák, 1926), *Světlo jeho očí* (Václav Kubásek, 1936), *Šenkýřka „U divoké krásy“* (Svatopluk Innemann, 1932), *V pokušení* (Miroslav Cikán, 1938), *Vyznavači slunce* (Václav Binovec, 1926), *Z lásky* (Vladimír Slavínský, 1928), *Zlatý člověk* (Vladimír Slavínský, 1939), *Žena na rozcestí* (Oldřich Kmínek, 1937), *Žena pod křížem* (Vladimír Slavínský, 1937), *Životem vedla je láska* (Josef Rovenský, 1928).

SUMMARY

ROMANCE IN THE CZECH FILM OF THE THIRTIES

Dagmar Mocná

The essay discusses that part of Czech film production in the thirties which was modelled on the Czech variant of literary romances – the so-called Red Edition Series of love-stories for women. The opening chapter outlines the frame of this genre. It is pointed out that the topic involves not only works which in the twenties and thirties appeared in the edition of the same name, but also the fact that the scope of these books was much broader and more differentiated, and that the limits of the genre in question are hazy and changing with time.

The second chapter deals with the development of the relation between Czech film in the inter-war period and the literary „Red Series“. It notes the frequency of mutual contacts and shifts in preference: whereas in the twenties and first half of the thirties film leaned towards romances for girls (especially to stories from a student milieu), in the second half of the thirties interest switched to life stories of mature women in difficult life situations. Of essential importance for the points of contact between the literary „Red Series“ and film were not the book editions of the Red Series type but contemporary women's magazines specializing in serialized novels. Two of them: *Hvězda* published by Melantrich and *Pražanka* (published by the Rodina shareholding company) became the main source of literary models for film-makers, and it often happened that the decision to shoot a certain title was made while the story was still being serialized by the magazine. A typical feature of the contemporary mass culture scene was the mutual interlinking of the world of film and popular reading matter: the magazines informed their readers about the films being produced, thus helping to nurture potential viewers. Together with publishers of popular book editions they then profited from the popularity rendered to the selected titles by the film versions. The era of inspiration by the „Red Series“ ended quite abruptly, almost at the instance of the start of Nazi occupation, undoubtedly due to the enhanced concern for the quality of Czech films and orientation to more demanding topics. The „Red Series“ never managed to reconquer lost positions.

The third chapter discusses views of contemporary critiques on the meeting points between film production and the literary „Red Series“. Film critique was aware of the commercial bias of the majority of films made and therefore considered the choice of literary models from the sphere of popular reading as a given fact that would be very difficult to change. Nevertheless, critics did demand at least elementary standards of film craft. The occasional vehement onslaughts against the undesirable „magazine-like nature“ of Czech films, provoked mostly by a certain specific title, were therefore not usually related to the standard of the literary model (which would often be no lower than in the case of films accepted by critique) but were provoked by basic offences committed by authors against film art. Film reviewers did not feel the need to comment on the literary qualities of the material of appraised films, usually also due to the fact that information about these was frequently mediated and, moreover, reviewers were usually not particularly familiar with consumer literature.

The fourth chapter speaks about the stumbling blocks of the translation of literary models into film form. The first difficulty was due to the proclivity of the „Red Series“ to overinflation of the story, a process which may be tolerable in a large novel but difficult to treat in a film of standard length. This is a typical feature of the branched-out plots of novels by M. Radoměřská which proved to be beyond the scope of film. The result is the chance emergence and fading out of individual lines of the story, creating an impression of a chaotic tangle of plots. The second main difficulty is due to the frequent inclination of contemporary „Red Series“ to psychologization of romances, leading to suppression of the external plot, turning into the characters of the protagonists, and resulting in the preponderance of inner monologues over dialogues between characters and to retrospective summing up of events over direct performance of the same. Standard-approach scriptwriters used to mechanical copying of dialogues from the literary text were not able to cope with this obstacle of psychologization since that would have demanded compensation of literary procedures relating to introspection by specifically film means of expression. However, with the removal of psychology and focus on the plane of

the external plot, on screen, the given type of romances were rid of any kind of logic, became unintelligible and therefore also uninteresting for the viewer.

The fifth chapter discusses shifts in genre occurring during the transfer of the „Red Series“ to film screen. The most marked trend is the inclination toward making the love plots lighter, sprucing them up with funny scenes and comic characters having nothing in common with the core of the story. Contemporary film thus tried to weaken the melodrama of the „Red Series“, its inclination to elevated style and tragic pathos which did not tune with the predominantly commercial film production of that time. Love stories about young people from a student milieu were best suited to such plans since the lighter vein was to a smaller or greater degree already built into the literary model. Film-makers, however, grafted comical scenes and characters even on quite serious stories. The result were hybrid genres in which funny, or actually farce scenes alternate with emotionally stressed, extreme situations where heroes are often fighting for their lives. Only very rarely does a total shift in genre – from „Red Series“ to comedy – occur during the film transcription of a literary model (the film *Andula vyhrála* [Andula Won]) based on the novel by Olga Scheinpflugová is such an example). It is more common for the tendency to lighten the story by a touch of comedy to get stuck half way, or even stop at the stage of partial attempts, resulting in the already mentioned hybridity of the whole.

The last chapter focuses on the effect of genre conventions on the romances of the thirties. The finding is that contemporary commercial film observed these conventions more strictly than the literary model inclining rather to variations of inveterate models (or actually to play with them) than to slavish compliance. Not all genre conventions were however felt to be equally binding: film clung to the classical happy-end denouement of the story, including the inevitable final embrace and lovers' kiss as well as the perfect leading-man physique of the main protagonist. The guaranteed impact of „Red Series“ schemes is documented on the example of *Kantor Ideál* whose script, inspired only very loosely by a humorist novel of the same name, was developed in total compliance with the genre conventions of romances from a student milieu for girls. Besides these embedded genre conventions taken from the literary „Red Series“ and merely stamped by film, new conventions developed in this part of contemporary cinematographic production – specific film conventions. It is namely the earlier-mentioned mixing of sentimentality and humour, genre idyll and tragic pathos. These were not claimed as conventions, nevertheless they really functioned as such with a not insignificant standard-setting force.

The intersection of two fields of contemporary mass culture – popular novels for women and commercial film – resulted in the emergence of a new form of romance which, after the passage of many years, has a chance of becoming perceived as a statement about the taste of those times, as well as a certain value – emotional, and maybe also aesthetic – for the specifically tuned viewer.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

FOTOGRAFIE

Siegfried Kracauer

*Za časů Lenoráje jsem cestou spatřil,
jak na tenké hedvábné niti visí Řím a Laterán,
a beznohý člověk předběhl rychlého koně,
a břitké ostří meče přesešlo most ve dví.
Grimmovy pohádky pro děti a dům*

I

Tak vypadá *filmová diva*. Je jí 24 let, je zobrazena na titulní stránce ilustrovaného listu před hotelem Excelsior na Lidu. Píše se září. Kdo by se podíval lupou, rozpoznal by rastr, miliony puntíků, z nichž se diva, vlny a hotel skládají. Avšak obrázek nechce znázornit síť bodů, nýbrž živoucí divu na Lidu. Doba: přítomnost. Doprovodný text ji nazývá démonickou; naše démonická diva. Přesto jí nechybí jistý výraz. Účes s ofinou, svůdné gesto hlavy a dvanáct řas vpravo i vlevo – všechny detaily svědomitě zachycené kamerou jsou správně umístěny v prostoru, naprosto bezchybný zjev. Každý ji okouzlen poznává, neboť každý již originál spatřil na plátně. Je vystižena tak dobře, že ji nemůžete s nikým zaměnit, byť snad byla pouhou dvanáctinou z tuctu tanečnic tillergirls. Zasněně stojí před hotelem Excelsior, jenž se sluní v její slávě, bytost z masa a krve, naše démonická diva, 24 let, na Lidu. Píše se září.

Takhle že vypadala *babička*? Fotografie, stará přes šedesát let, a přesto již fotografie v moderním smyslu slova, ji ukazuje jako čtyřicetiletou dívku. Protože fotografie zachycují podobu, musí být i tato podobná. Byla zhotovena s rozvahou v ateliéru dvorního fotografa. Kdyby však chybělo ústní podání, z obrázku by se *babička* rekonstruovat nedala. Vnuci vědí, že v pozdějším věku bydlela v těsném pokojíku s výhledem na staré město, že dětem předváděla na skleněné desce tancující vojáčky, znají z jejího života jednu temnou historii a dva zaručeně pravé výroky, jež se z generace na generaci poněkud mění. Že fotografie představuje tutéž *babičku*, o níž si toho člověk pamatuje tak málo a i to asi zapomene, se musí věřit rodičům, kteří tvrdí, že se to dověděli od matky samé. Svědecké výpovědi jsou nejisté. Nakonec na fotografii vůbec není zobrazena *babička*, ale její přítelkyně, které byla podobná. Současníci už neexistují, a podobnost? Model už dávno zetlel. S rysy ze vzpomínky má však vybledlý zjev tak málo společného, že se vnuci jen s údivem podvolují tlaku, aby na fotografii vnímali fragmentárně dochovanou předkyni. No dobrá, tak tedy *babička*, avšak ve skutečnosti je to libovolná dívka roku 1864. Dívka se pořád usmívá, stále tímtéž úsměvem, úsměv trvá, aniž by dokázal

přiblížit život, z něhož byl vyňat. Už nepomůže žádná podoba. Tak strnule a bez ustání se usmívají figuríny v kadeřnických výkladech. Ta loutka není dnešní, mohla by stát v muzeu s jinými sobě podobnými ve vitríně, která by nesla nápis „Odívání 1864“. Tam stojí loutky kvůli historickým kostýmům, a také babička na fotografii je archeologická manekýna, jež slouží ke znázornění dobového kostýmu. Takhle se tedy tenkrát chodilo: uzel na šíji, sešněrovaný pás, krinolína a zuávská jupka. Před očima vnuků se babička rozpadá do módně-staromódních jednotlivostí. Vnuci se smějí šatu, který poté, co jeho nositel zmizel, sám hájí bojiště – vnější dekorace, jež se osamostatnila; neznají pietu a dnes se mladé dívky odívají jinak. Smějí se a zároveň je mrazí. Neboť se jim zdá, jako by skrze zdobnost kostýmu, z něhož se babička vytratila, zahlédli okamžik uplynulé doby, času, který mizí bez návratu. Čas sice nebyl vyfotografován stejně jako úsměv nebo uzel, avšak fotografie sama, jak jim připadá, je znázorněním času. Kdyby jim trvání měla propůjčit jen fotografie, nezachovali by se tedy vůbec nad hranici pouhé doby, nebo spíše – čas by si z nich udělal obrázky.

2

„Z raného období přátelství mezi Goethem a Karlem Augustem.“ – „Karl August a erfurtská volba koadjutora roku 1787.“ – „Návštěva bohéma v Jeně a Výmaru“ (1818). – „Vzpomínky výmarského gymnasisty“ (1825 – 1830). – „Zpráva současníka o goethovské slavnosti ve Výmaru dne 7. listopadu 1825“. – „Znovunalezená Wielandova busta od Ludwiga Klauera.“ – „Plán na výstavbu Goethova národního památníku ve Výmaru.“ – Herbářem těchto a jiných zkoumání jsou ročenky Goethovy společnosti, jejichž řadu z principu nelze uzavřít. Zesměšňovat goethovskou filologii, jež do nich odkládá své preparáty, by bylo o to nadbytečnější, že sama od sebe posvěcuje časovost, již paběrkuje; zatímco napodobivý lesk četných monumentálních děl o Goethově postavě, bytosti, osobnosti atd. stěží kdo prohlédl. Principem goethovské filologie je princip *historistického* myšlení, jež se prosadilo přibližně ve stejné době jako moderní fotografická technika. Jeho představitelé se bláhově domnívají, že nějaký jev lze vysvětlit čistě z jeho geneze, věří tedy, že v každém případě uchopí historickou skutečnost, podaří-li se jim bez mezer rekonstruovat řadu událostí v jejich časovém sledu. Fotografie poskytuje prostorové kontinuum; historismus by chtěl vyplnit časové kontinuum. Úplné zrcadlení časového průběhu podle něho skrývá i smysl obsahů, jež se udály v čase. Kdyby v Goethově obraze chyběly mezičlánky erfurtské volby koadjutora nebo vzpomínek výmarského gymnasisty, pak by mu scházela část skutečnosti. Historismu jde o fotografii času. Jeho časové fotografii by odpovídal obří film, jenž by děje spjaté v čase zobrazoval ze všech stran.

3

Paměť nezahrnuje ani totální prostorovost, ani totální časový průběh nějakého příběhu. Ve srovnání s fotografií jsou její záznamy mezerovité. Že se babička kdysi zapletla do jakési temné historie, která se vypráví pořád dokola, protože se o ní nerado mluví,

nebude mít z hlediska fotografa velký význam. On ví o prvních vráskách na jejím obličej, zachytil každé datum. Paměť na data nehledí, přeskakuje léta nebo natahuje čas. Výběr rysů sjednocených pamětí se fotografovi musí zdát svévolný. Byl učiněn právě tak a nejinak asi proto, že osobní vlohy a cíle vyžadují, aby určité části předmětu byly potlačeny, zkresleny či zdůrazněny; špatná nekonečnost důvodů pak filtruje zbytky. Je jedno, jaké výjevy si člověk pamatuje: znamenají něco, co se k němu vztahuje, aniž by nutně musel vědět co. Jsou uchovávány se zřetelem k tomu, že znamenají něco ve vztahu k němu. Organizují se tedy podle principu, jenž se ze své podstaty liší od principu fotografie. Fotografie uchopuje danost jako prostorové (nebo časové) kontinuum, obrazy paměti danost ukládají, pokud něco znamená. Protože to, co se nás týká, se v souvislostech pouze prostorových odkrývá právě tak málo jako v souvislostech pouze časových, obrazy paměti se s fotografickým podáním zcela míjejí. Jestliže se fotografickému pohledu jeví tyto obrazy jako fragment – jako fragment ale proto, že fotografie nevnímá smysl, k němuž jsou vztaženy a vzhledem k němuž přestávají fragmentem být –, pak se z jejich pohledu jeví fotografie jako směs, zčásti složená z odpadu.

Význam obrazů paměti závisí na obsahu pravdy. Jsou-li součástí nekontrolovaného pudového života, vyznačují se démonickou dvojznačností; jsou matné jako mléčné sklo, kterým sotva proniká slabý svit. Jejich transparence se zvyšuje v té míře, v níž poznatky prosvětlují vegetaci duše a omezují tlak přírody. Pravdu může nalézt jen uvolněné vědomí, jež odhadne démoničnost pudů. Rysy, které si pamatuje, se vztahují k tomu, co bylo poznáno jako pravdivé a sděluje se jimi, nebo jimi může být vytěšňováno. Obraz, v němž se ony rysy sejdou, je přede všemi jinými obrazy paměti vyznamenán, neboť neuchovává jako ony přemíru neprůsvitných vzpomínek, nýbrž obsahy týkající se toho, co bylo poznáno jako pravdivé. Na tento obraz, který se právem může nazývat posledním, se musejí veškeré paměťové obrazy redukovat, protože jen v něm trvá nezapomenutelné. Poslední obraz člověka je jeho vlastní „*historie*“. Z ní vypadávají všechny znaky a všechna určení, jež se významným způsobem nevztahují k pravdě, o níž jde uvolněnému vědomí. Jak pravdu člověk podává, zdaleka nezávisí jenom na jeho přirozeném ustrojení, ani na zdánlivé souvislosti jeho individuality; takže do jeho historie, tj. příběhu vstupují jen zlomky těchto zásob. Jeho příběh se podobá *monogramu*, soustředujícímu jméno do tahu linie, který má význam jakožto ornament. Monogramem Eckharda je věrnost. Velké historické zjevy přežívají v legendě, která, ať už jakkoli naivní, by chtěla uchovávat jejich vlastní příběh. V pravých pohádkách fantazie instinktivně uložila typické monogramy. Pod fotografií je příběh člověka pohřben jak pod sněhovou přikrývkou.

4

Když chce Eckermann popsat jakousi krajinu od Rubense, kterou mu předložil Goethe, zjišťuje k svému překvapení, že světlo na ní přichází ze dvou protilehlých stran, „což však jest proti veškeré přírodě“. Goethe mu odpovídá: „Právě tím Rubens osvědčuje svou velikost a sděluje nám, že jako svobodný duch stojí *nad* přírodou a traktuje ji dle

svých vyšších účelů. Ovšemže je dvojí světlo násilné, a samozřejmě můžete říci, že je proti přírodě. Jenže je-li proti přírodě, říkám tím zároveň, že je *vyšší* než příroda, říkám tím, že to je smělý tah mistra, který geniálním způsobem sděluje, že umění naprosto není podřízeno přírodní nutnosti, nýbrž má své vlastní zákony.“ – *Portrétista*, který by se veskrze podřídil „přírodní nutnosti“, by v nejlepším případě vytvářel fotografie. V určité epoše, jež počala renesancí a nyní se snad chýlí ke konci, se „umělecké dílo“ zajisté přidržuje přírody, jejíž jinakost se během této epochy stále více odhaluje; avšak skrze přírodu se dílo zaměřuje na „vyšší účely“. V matérii barev a kontur je poznání, a čím je dílo větší, tím více se blíží transparenci posledního paměťového obrazu, v němž se spojují rysy „příběhu“. Muž, jež portrétoval Trübner, poprosil umělce, aby nezapomněl na rýhy a vrásky v jeho obličeji. Trübner kývl směrem k oknu a řekl: „Támhle přes ulici bydlí fotograf. Jestli chcete rýhy a vrásky, musíte si zavolat jeho, ten vám je všechny vyrobí; já maluju historii...“ K předvedení historie je třeba rozbít pouhou povrchní souvislost, již nabízí fotografie. Neboť v uměleckém díle se význam předmětu stává prostorovým zjevem, zatímco ve fotografii je prostorový zjev předmětu významem předmětu. Tyto dva prostorové zjevy, zjev „přirozený“ a zjev poznaného předmětu, se nekryjí. Tím, že umělecké dílo zruší první zjev kvůli druhému, neguje zároveň *podobnost* dosahovanou fotografií. Ta se vztahuje ke vzhledu, který bez dalšího neprozrazuje, jak se předmět ukazuje poznání; avšak umělecké dílo prostředkuje právě jen transparenci předmětu. Podobá se v tom kouzelnému zrcadlu, jež neodráží člověka tak, jak se jeví, ale tak, jaký si přeje být nebo jaký od základu je. I umělecké dílo se v čase rozpadá; avšak z jeho rozdrobených prvků vystupuje to, oč dílu šlo, zatímco fotografie prvky jen hromadí.

Až do druhé půle minulého století se tvorbě světelných obrazů často věnovali bývalí malíři. Technice onoho přechodného, zdaleka ještě neodosobněného období odpovídalo prostorové prostředí, v němž se ještě mohly zachycovat stopy významu. S rostoucím osamostatněním techniky a současným ústupem významu z předmětů ztrácí *umělecká fotografie* své oprávnění; nestává se uměleckým dílem, nýbrž jeho imitací. Obrázky dětí jsou od Zumbusche, krajinářským impresím byl za kmotra Monet. Způsobům aranžování, které tak zručně využívá známých manýr, těsně uniká onen zbytek přírody, jehož vystižení by rozvinutá technika v určitém rozsahu umožnila. Moderní malíři poskládali své obrazy z fotografických fragmentů, aby zdůraznili, jak existují vedle sebe zvěcnělé jevy, které splynou s prostorovými relacemi. Tomuto uměleckému záměru odporuje záměr umělecké fotografie. Fotografie nepracuje na předmětu odpovídajícím fotografické technice, nýbrž by chtěla technickou podstatu stylově převléci. Umělecký fotograf je diletantský umělec, který napodobuje umělecký způsob bez zachování jeho obsahu, místo aby vystihl bezobsažnost. Podobně chce rytmická gymnastika obsáhnout duši, o níž nic neví. Shoduje se s uměleckou fotografií v tom, že si osobuje povznesený život, aby povznesla postup, který se povzneše nejvíce, když pro svou techniku nalezne předmět. Fotografičtí umělci působí ve smyslu oněch sociálních mocností, které jsou zainteresovány na zdání duchovna, protože se skutečného ducha obávají; mohl by vyhodit do vzduchu podloží, jemuž zdání slouží jako ozdoba. Stálo by za to odkrýt těsné vztahy mezi existujícím společenským řádem a uměleckou fotografií.

Fotografie neuchovává transparentní rysy předmětu, nýbrž snímá ho z různých stanovišť jako prostorové kontinuum. Poslední obraz paměti přetrvává pro svou nezapomenutelnost čas; fotografie, které o tento obraz nejde a která jej nepostihuje, musí být nutně poplatná okamžiku svého vzniku. „Podstatou filmu je do určité míry podstata času,“ poznamenává E. A. Dupont ve své filmové knize o průměrném filmu, jehož tématem je normální fotografovateľný svět kolem nás (citováno podle Filosofie filmu od Rudolfa Harmse).¹⁾ Jestliže však je fotografie *funkcí plynoucího času*, pak se její věcný význam bude měnit podle toho, zda spadá do doby přítomné, nebo do některé fáze minulosti.

Aktuální fotografie, která zobrazuje jev důvěrně známý *přítomnému* vědomí, nechává v omezeném rozsahu vstoupit život originálu. Zaznamenává pokaždé určitou vnějškovost, jež je v době svého rozšíření obecně srozumitelným výrazovým prostředkem jako např. jazyk. Současník se domnívá, že na fotografii spatřuje filmovou divu samu; nejenom její ofinu nebo sklon hlavy. Z fotografie samotné by ovšem nebyl s to obsáhnout celou její osobnost. Ale diva naštěstí dlí mezi živými a titulní stránka listu má za úkol připomenout její tělesnou skutečnost. To znamená: současná fotografie koná zprostředkovatelské služby, je optickým zástupným znakem za divu, k jejímuž poznání slouží. Zda je rozhodujícím rysem divy démonično, o tom se dá nakonec pochybovat. I démonično bude spíš než sdělením fotografie dojmem návštěvníků kin, kteří originál zažili na plátně. Uznávají jej jako znázornění démonična, budiž. Obraz udává démonično nikoli pro svou podobnost, nýbrž *navzdory* své podobnosti. Démonično zatím ještě patří ke kolísavému paměťovému obrazu divy, k němuž se fotografická podobnost nevztahuje. Obraz paměti získaný při pohledu na naši oslavovanou divu proniká však hradbou podobnosti do fotografie a propůjčuje jí tak do určité míry transparentnost.

Jestliže fotografie zastará, není už možný bezprostřední vztah k originálu. Tělo zesnulého se jeví menší než jeho živá postava. I *starou* fotografii vnímáme jako zmenšení fotografie současné. Vyprchal z ní život, jehož prostorovost překrývala holou prostorovou konfiguraci. Opačně než fotografie se chovají obrazy paměti, jež se zvětšují v monogram vzpomínaného života. Fotografie je ssedlina z monogramu a rok od roku se snižuje její znaková hodnota. Pravdivostní obsah originálu setrvává v příběhu; fotografie se chápe zbytku, jež příběh vytěsnil.

Když už se s babičkou z fotografie nelze setkat, musí se obraz z rodinného alba rozpadnout na jednotlivé podrobnosti. Od účesu s ofinou může pohled tápat k démoničnosti divy; z babiččiny nicoty je zahrán do uzlu, upoutají jej módní detaily. Časové vázanosti fotografie přesně odpovídá časová vázanost *módy*. Protože nemá jiný smysl, než že tvoří současnou lidskou schránku, je moderní móda průhledná a stará móda opuštěná. Šaty v pase úzce sešněrované trčí na fotografii do našich časů jako správná budova z dávných dob, vystavená zkáze, protože centrum přeložili do jiné městské části. V takových budovách se zpravidla usidlují příslušníci nižších tříd. Krásy, kterou se skví ruina, nabyde

1) Ewald André Dupont, *Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet*. Berlin 1926. Cit. podle: Rudolf Harms, *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metodologischen Grundlagen*. Leipzig 1926.

teprve docela starý kroj, jenž ztratil poslední souvislost se současností. Kostým nošený před nedávnem působí *komicky*. Vnukům babiččina krinolína z roku 1864 vyloudí na rtech úsměv, protože si představí, že by v ní zmizely moderní dívčí nožky. Nedávná minulost, jež si ještě činí nárok na život, je neživotnější než to, co bylo před dávnou dobou a čeho význam se proměnil. Komika krinolíny se vysvětluje bezmocí jejího nároku. Na fotografii je babiččin kostým vnímán jako odhozený zbytek, jenž by se chtěl nadále prosazovat. V souhrnu svých jednotlivostí se rozkládá jak mrtvola a chová se velkopanšsky, jako by v něm byl život. I krajina a každá jiná předmětnost je na staré fotografii kostýmem. Neboť co se v obraze uchovává, nejsou rysy, o které jde uvolněnému vědomí. Fotografické znázornění zachycuje souvislosti, z nichž vědomí odešlo, fixuje obsahy, které se scvrkly, a nechťejí to připustit. Čím více se vědomí vzdaluje přirozeným vazbám, tím více se vytrácí příroda. Na starých rytinách podaných s fotografickou věrností se rýnské kopce jeví jako hory. Technickým vývojem byly mezitím sesazeny na přičaplé svahy, a velikašství oněch vybledlých pohlednic působí poněkud směšně.

Strašidlo je komické a strašlivé zároveň. Odpovědí na zestárlou fotografii není jen smích. Fotografie znázorňuje to, co zcela minulo, avšak tento odpad byl kdysi přítomností. Babička byla člověkem a k tomuto člověku patřil uzel a korzet, vysoká renesanční židle s točenými sloupky. Balast, který netížil, nýbrž byl bezděčným společníkem. Nyní je obraz podobným příznakem jako *bílá paní*. Jen na místech, kde byl spáchán zločin, obcházejí strašidelná zjevení. Fotografie se mění v přízrak, protože kostýmovaná loutka žila. V obrázku je důkaz, že cizí atrapy byly součástí života jako jeho samozřejmé příslušenství. Ony, jejichž nedostatečnou transparentci na staré fotografii zakoušíme, byly dříve nerozlučně spjaty s průhlednými rysy. Zlé spojení, jež ve fotografii přetrvává, vzbuzuje mrazení. Drastickým způsobem je vyvoláváno v pařížském avantgardním kinu Studio des Ursulines při projekci filmových scén z předválečné doby, které nám chtějí namluvit, že rysy dávno minuvší reality uložené v obraze paměti jsou všude kolem nás. I reprodukce starých šlágrů nebo četba kdysi napsaných dopisů, podobně jako fotografický portrét přivolává z přízračných hlubin minulosti rozpadlou jednotu. Tato strašidelná realita zůstává *nevykoupena*. Sestává z částí v prostoru, jejichž souvislost je tak málo nezbytná, že bychom si je mohli představit i v jiném uspořádání. Tak toto na nás kdysi lpělo jako naše kůže a takto na nás lpí naše vlastnictví ještě dnes. Nejsme obsaženi v ničem a fotografie sbírá fragmenty kolem ničeho. Když stála babička před objektivem, byla na vteřinu přítomna v prostorovém kontinuu, jež se naskýtal objektivu. Zvěčnění bylo však místo babičky onen aspekt. Diváka starých fotografií mrazí. Neboť fotografie neprostředkují poznání originálu, nýbrž prostorovou konfiguraci jednoho okamžiku; ze své fotografie nevystupuje člověk, nýbrž souhrn toho, co z něho lze sejmout. Fotografie ho tím, že ho zobrazuje, ničí a kdyby s ní byl identický, pak by vůbec nebyl. Jeden ilustrovaný list před časem shromáždil pod názvem „Tvář slavných lidí. Takoví byli kdysi – a takoví jsou dnes!“ snímky známých osobností z jejich mládí a stáří. Marx jako mladík a Marx jako vůdce centrály. Hindenburg jako poručík a náš Hindenburg. Fotografie leží vedle sebe jako statistické zprávy, z dřívějšího obrázku se nedá vytušit pozdější, právě tak jako se z pozdějšího nedá rekonstruovat dřívější. Že optické inventární seznamy patří dohromady, tomu prostě musíme slepě věřit. Rysy lidí jsou obsaženy pouze v jejich „historii“.

Denní tisk stále častěji doprovází své texty snímky a čím by byl bez obrazového materiálu magazin? Pádny důkaz pro enormní platnost fotografie v současné době poskytuje především vzrůstající počet *ilustrovaných listů*. V nich se shromažďují, počínaje filmovou divou, veškeré jevy, jež jsou dostupné kameře a publiku. Matky se zajímají o kojence, mladé muže poutají soubory krásných dívčích nohou. Krásné dívky rády patří na osobnosti divadla a sportu mávající ze zaoceánských parníků před cestou do dálných zemí. V dálných zemích dochází ke střetu zájmů. Avšak zájem se neobrací k němu, nýbrž na města, přírodní katastrofy, velikány ducha a politiky. V Ženevě zasedá Společnost národů. Její kongres slouží k tomu, aby před vchodem do hotelu byli ukázáni pánové Stresemann a Briand, jak spolu vedou rozhovor. I nová móda se musí šířit, jinak nebudou krásné dívky v létě vědět, kým jsou. Módní krásy se v doprovodu mladých mužů účastní mondénních událostí, v dálných krajích propukají zemětřesení, pan Stresemann sedí na terase zastíněné palmami, pro matky tu máme naše nejmenší.

Záměrem ilustrovaných listů je úplné podání světa, jenž je přístupný fotografickému aparátu; registrují prostorový otisk osob, stavů a událostí ze všech možných perspektiv. Jejich metodě odpovídá metoda filmového týdeníku; týdeník je sumou fotografií, zatímco vlastnímu filmu fotografie slouží jen jako prostředek. Ještě nikdy žádná doba o sobě neměla tak jasno, pokud mít jasno znamená: mít obraz věcí, jenž je jim podoben ve smyslu fotografie. Většina snímků z ilustrovaných listů se jakožto aktuální fotografie vztahuje k předmětům, které jsou dány v originále. Zobrazení jsou tedy v zásadě znaky, jež chtějí připomenout originál, který by měl být poznán. Démonická diva. Ve skutečnosti však týdenní příděl fotografií poukazuje k pravzorům vůbec nezamýšlí. Kdyby se nabízel paměti jako opora, pak by musela jeho výběr určovat paměť. Ale příliv fotografií strhává její přehradu. Záplava obrazových souborů je tak mocná, že hrozí zničit existující vědomí rozhodujících rysů. Umělecká díla tento osud postihuje prostřednictvím reprodukcí. Pro rozmnožený originál platí věta: Když tě dostali, pověsí tě; místo aby se za reprodukcemi originál zjevoval, má tendenci za jejich množstvím mizet a nadále žít jako umělecká fotografie. V ilustrovaných novinách vidí publikum svět, v jehož vnímání mu noviny zabírají. Prostorové kontinuum z perspektivy kamery překrývá prostorovost poznatého předmětu, podobnost s ním stírá obrysy jeho „příběhu“. Ještě nikdy toho žádná doba o sobě nevěděla tak málo. Instituce ilustrovaných listů je v rukou vládnoucí společnosti jedním z nejmocnějších stávkových prostředků proti poznání. Úspěchu stávky slouží v neposlední řadě pestré uspořádání obrázků. Způsob, jak se vyskytují *vedle sebe*, systematicky vylučuje souvislost, jež se otvírá vědomí. „Obrazová myšlenka“ odvanula myšlenku, chumelenice fotografií vyjevuje lhostejnost vůči tomu, oč ve věcech jde. Nemuselo by tomu tak být; avšak americké listy, jež se noviny jiných zemí snaží v mnohém napodobit, v každém případě ztotožňují svět se sumou fotografií. Toto ztotožnění se neděje bezdůvodně. Neboť svět sám si pořídil „fotografickou tvář“; může být fotografován, protože se chce rozplynout v prostorovém kontinuu, jež zachycují momentní snímky. Záleželo občas na pouhém zlomku vteřiny, jenž stačí k expozici předmětu, aby se sportovec stal tak slavným, že jej exponují fotografové na objednávku novin. Kamera se zmocňuje i postav krásných dívek a mladých mužů. Že polyká svět, je známkou *strachu ze smrti*.

Vzpomínku na smrt, která je přítomna v každém obraze paměti, by fotografie svým hromaděním chtěly zahnat. V ilustrovaných listech se svět stal fotografovateľnou přítomností a fotografovaná přítomnost byla zvěčněna. Zdá se, jako by se smrti vymanila; ve skutečnosti jí však propadla.

7

Řada obrazových způsobů znázornění, jejichž posledním historickým stupněm je fotografie, začíná *symbolem*. Ten vychází z „přírodního společenství“, v němž je vědomí lidí ještě zcela v zajetí přírody. „Tak jako historie jednotlivých slov počíná vždy smyslově přírodním významem a teprve v další fázi vývoje nastává přechod k odvozeným, obrazným aplikacím, tak jako v náboženství, ve vývoji jednotlivce a lidstva vůbec je možné zaznamenat tentýž pokrok od látky a matérie k duševním a duchovním věcem: tak mají tedy i symboly, do nichž nejranější lidstvo obvykle ukládalo své názory na povahu světa, jenž je obklopoval, čistě fyzicky materiální základní význam. Příroda vzala pod svá křídla jak jazyk, tak i symboliku.“ – Věta pochází z Bachofenova pojednání o Oknoovi splétajícím lana, v němž se dokazuje, že předení a tkaní znázorněné na obraze původně znamenalo činnost tvořivé přírodní síly.²⁾ Tou měrou, jíž se vědomí zmocňuje sama sebe, a jíž se tudíž vytrácí počáteční „identita přírody a člověka“ (Marx: Německá ideologie), nabývá obraz stále více odvozeného, nemateriálního významu. Ale přechází rovněž, jak se Bachofen vyjadřuje, k označení „duševních a duchovních věcí“? Význam je do obrazu tak vtělen, že by se od něho nedal oddělit. Po dlouhá historická období trvá symboličnost obrazného znázornění. Dokud člověk symboly potřebuje, žije v praktické závislosti na přírodních poměrech, která podmiňuje viditelně-tělesný názor vědomí. Teprve s rostoucím ovládnutím přírody ztrácí obraz svou symbolickou sílu. Vědomí se z přírody vyděluje, staví se proti ní a není už naivně obaleno mytologickou slupkou: myslí v pojmech, které mohou být ovšem použity s veskrze mytologickým záměrem. V určitých epochách obraz není ještě bez moci; symbolické znázornění se stává *alegorií*. „Alegorie znamená pouze obecný pojem nebo ideu, která je od ní samé odlišná, symbol je smyslově znázorněnou, ztělesněnou ideou samou,“ tak definuje Creuzer rozdíl mezi oběma druhy obrazů. Na stupni symbolu je myšlené obsaženo v obraze; na stupni alegorie myšlenka udržuje a používá obraz, jako by se vědomí zdráhalo slupku odhodit. Takový schematismus je hrubý. Stačí však, když předvede proměnu různých druhů znázornění, která zachycuje proces, jímž se vědomí vymaňuje ze své přírodní vázanosti. Čím rozhodněji se z ní vědomí během dějinného procesu vysvobozuje, tím čistěji se mu prezentuje jeho přírodní založení. Neboť to, o co mu jde, se mu už nejeví v obrazech, jeho intence teď směřuje k přírodě a skrze ni. Evropské malířství posledních staletí znázorňovalo stále zřetelněji přírodu zbavenou symbolických a alegorických významů. Proto však ještě lidské rysy v tomto malířství vystižené nepostrádají význam. Ještě za dob starých daguerrotypií je vědomí s přírodou tak zajedno, že tváře zpřítomňují obsahy, jež nelze odtrhnout od přirozeného života. Protože se příroda proměňuje v přesné korespondenci s přísluš-

2) Johann Jakob Bachofen, *Oknos der Seilflechter*. München 1923.

ným stavem vědomí, objevuje se přírodní fundament zbavený významu s příchodem fotografie. Nejinak než dřívější způsoby znázornění patří i tento k určitému vývojovému stupni prakticko-materiálního života. Zrodil jej kapitalistický výrobní proces. Tatáž vyprázdňená příroda, která se zjevuje na fotografii, je žita v realitě společnosti jím vyprodukované. Docela dobře lze myslet společnost, jež propadla němé přírodě a již není nic míněno; ať už mlčí jakkoli abstraktně. Její obrysy se vynořují v ilustrovaných listech. Kdyby byla trvalá, pak by důsledkem emancipace vědomí bylo jeho potlačení; příroda jím neproniknutá by si sedla za stůl, ježž vědomí opustilo. Pokud ale trvalá nebude, pak je uvolněnému vědomí dána jedinečná šance. Ještě nikdy nebylo tak očištěno od přírodních prvků a může vůči nim osvědčit svou moc. Obrat k fotografii je *hazardní hrou* dějin.

8

Jestliže zmizela babička, přece jen zbyla ještě krinolína. Totalitu fotografie je třeba chápat jako *generální inventář* přírody, kterou už nelze dále redukovat, jako souhrnný katalog veškerých jevů, jež se představují v prostoru, pokud nejsou konstruovány z monogramu předmětu, nýbrž ukazují se v přirozené perspektivě, monogramem nepostihované. Prostorovému inventáři odpovídá časový inventář historismu. Místo aby uchovával „historii“, již vědomí vyčítá z časového sledu událostí, zaznamenává časový sled událostí, v jejichž zřetězení není transparent historie obsažen. Strohé vypočítávání vlastních prostorových a časových faktů je typické pro společenský řád, jenž se řídí ekonomickými přírodními zákony.

Vědomí zajaté přírodou nedokáže zahlédnout své podloží. Je úkolem fotografie, aby poukázala na *přírodní fundament* doposud ještě nezkoumaný. Poprvé v dějinách odvrhne celou tu naturální slupku, poprvé se skrze ni zpřítomňuje mrtvý svět ve své nezávislosti na člověku. Ukazuje města z leteckého pohledu, snáší z výšin gotických katedrál ornamenty a figury; všechny prostorové konfigurace se v nezvyklých seskupeních, vzdálených lidské blízkosti, zaznamenávají v hlavním archivu. Až babiččin kostým ztratí vztah k dnešku, nebude už komický, nýbrž zvláštní jako podmořský polyp. Jednoho dne přijde diva o svou démoničnost, a její ofinka bude stejně jako uzel zatlačena do pozadí. Tak se prvky tříští, protože je nedrží nic pohromadě. Fotografický archiv shromažďuje ve svých obrázcích poslední prvky přírody odcizené tomu, o co šlo.

Uložení těchto elementů do skladišť a magazínů podporuje vznik konfrontace vědomí s přírodou. Tak, jak se má vědomí k nablýskané mechanice industrializované společnosti, tak se má, díky fotografické technice, také k odlesku reality, která mu vyklouzla. Vyvolat rozhodující konfrontaci v každé oblasti: přesně k tomu směřuje hazardní hra dějinného procesu. Obrazy celku přírody rozložené na jednotlivé prvky jsou předány vědomí k volnému použití. Jejich původní uspořádání je vniveč, nejsou už součástí prostorové souvislosti, jež je spojovala s určitým originálem, z něhož vykrystaloval obraz paměti. Pokud však zbytky přírody už nemíří k obrazu paměti, pak je jejich uspořádání zprostředkované v obraze nutně provizoriem. Vědomí by tedy mělo prokázat *předběžnost* všech daných konfigurací, ne-li přímo probouzet tušení správného řádu celku přírody.

V dílech Franze Kafky se osvobozené vědomí tohoto závazku zbavuje; rozbíjí přirozenou realitu a úlomky vůči sobě navzájem představuje. Nepořádek odpadu zrcadleného ve fotografii nemůže být odhalen zřetelněji než zrušením každého navyklého vztahu mezi přírodními prvky. Zpřeházet je představuje jednu z možností filmu. Film ji uskutečňuje všude tam, kde části a výřezy spojuje do cizích útvarů. Jestliže směsice v ilustrovaných listech je konfuzí, pak tato hra s roztříštěnou přírodou připomíná *sen*, v němž se mísí fragmenty denního života. Hra sděluje, že není známa platná organizace, jíž by se jednou měly řídit zbytky babičky a filmové divy přijaté do generálního inventáře.

Přeložila Věra Koubová

Esej Siegfrieda Kracauera *Die Fotografie* byl poprvé publikován ve Frankfurter Zeitung 28. 10 1927. Překlad byl pořízen ze souborného vydání autorových esejů a kritik: Siegfried Kracauer, *Der verbotene Blick. Beobachtungen. Analysen. Kritiken*. Leipzig 1992.

Články

**FILM A FOTOGRAFIE
V ČESKOSLOVENSKÉM VOJSKU
V RUSKU 1914 – 1920**

Jitka Zabloudilová

Zajímavou kapitolu v historii prvního československého zahraničního odboje představuje bezpochyby překvapivě široká kulturní a umělecká aktivita legionářů. V tomto směru vynikali zejména ruští legionáři včetně českých zajatců v ruských zajateckých táborech. V porovnání s ostatními částmi československého zahraničního vojska v první světové válce ve Francii a v Itálii je kulturní činnost českých a slovenských vojáků v Rusku mnohem různorodější a plodnější po stránce kvantitativní i kvalitativní. To byl ovšem důsledek souhry mnoha a mnoha okolností. Francouzským legionářům nebyl vůbec dopřán čas k rozvíjení jakékoli umělecké či ochotnické činnosti, neboť mnoho krajanů žijících ve Francii narukovalo v roce 1914 do cizinecké legie, kde v rámci 1. cizineckého pluku vznikla česká jednotka, známá pod názvem rota Nazdar. V jarních bojích roku 1915 byla tato jednotka v počtu asi 250 mužů téměř zničena a ostatní Češi zůstávali roztroušeni po částech cizinecké legie. Teprve na konci roku 1917 dovolila francouzská vláda zformovat samostatnou čs. armádu ve Francii. Vzniklé 21. a 22. čs. pěší pluky byly ihned po výcviku nasazeny v létě 1918 do bojů a pak je již čekal návrat do ČSR. Ze známých uměleckých osobností působili v řadách francouzských legionářů jen výtvarníci František Kupka, Otto Gutfreund (autor vnější výzdoby Legiobanky), Vojtěch Preissig (americký krajan, který se v roce 1917 přihlásil jako dobrovolník do čs. vojska ve Francii) a malíř Václav Špála.

Podobně tomu bylo i v Itálii. Tam navíc neexistovala před válkou žádná česká krajan-ská kolonie, která by udržovala českou kulturní tradici. Hybnou silou se proto v Itálii stali čeští zajatci (soustředění od roku 1917 do tábora Santa Maria Capua Vetere u Neapole), jejichž iniciativou vznikl Československý dobrovolnický sbor. Vydávali si časopis *V boj*, organizovali Sokol, měli knihovnu, pěvecký a hudební kroužek, pořádali jazykové kursy a do jejich uměleckých aktivit spadala i tvorba malíře Břetislava Bartoše. Svolení s formováním samostatných československých vojenských jednotek v Itálii pak bylo po dlouhých jednáních s italskou vládou dosaženo až v dubnu 1918. A jako ve Francii i zde byli čs. vojáci po krátkém výcviku nasazováni do těžkých bojů v italských horách. Tím také pochopitelně skončila kulturní aktivita. Mezi nejznámější umělce italských legií patřili malíři Břetislav Bartoš a Angelo Zeyer a sochař František Duchač-Vyskočil.

Ani ve Francii, ani v Itálii tedy na organizovanou kulturní činnost nezbýval čas. V Rusku ovšem nastala naprosto výjimečná situace. Několik desítek tisíc našich mužů, bojujících ve vlastních národních jednotkách nejprve v rámci ruské carské armády a od února 1918 jako autonomní část francouzské armády, se po podepsání příměří sovětského Ruska s Německem ocitlo ve smrtelném nebezpečí: německá okupantská vojska se na jaře 1918 doslova valila na Ukrajinu a naše jednotky urychleně evakuovaly. Narážely však na snahu sovětů odzbrojit je a znemožnit jejich postup na východ. Došlo ke střetnutí s vojáky rudých oddílů a tím také začala slavná anabáze ruských legionářů. Od května 1918 do léta 1920 bojovalo, umíralo, trpělo a **žilo** na obrovském území Sibíře přes 50 tisíc českých a slovenských vojáků (početní stavy se pochopitelně měnily). Nejenomže čeští a slovenští vojáci na Sibíři přežívali, oni si dokonce vytvořili doslova „stát ve státě“ s obdivuhodným hospodářským zázemím, sociálním zabezpečením (invalidů, raněných, nemocných) a vlastní kulturou. V dějinách armád i států to byl a je jev ojedinělý.

Jak vypadalo kulturní zázemí ruských legionářů? Nezastupitelnou roli zde sehrála především publicistika. Od roku 1914 se vydávaly časopisy, a to v takové míře, že v roce 1919 měla snad každá jednotka čs. armády v Rusku svůj rotní, praporeční atd. časopis; počet titulů přesáhl číslo 150. Zdaleka se však nedochovaly všechny, mnohé byly psány či vyráběny doslova na kolenou, často existovaly pouze v jediném výtisku, který koloval z ruky do ruky celou jednotkou. Kromě oficiálních časopisů vydávaných ve velkých nákladech jako byly Čechoslovan, Čechoslovák, Československý Denník, Československý Voják, Československé Besedy, Slovenské Hlasy, Na stráž, Válečný zpravodaj a jiné, které přinášely zprávy politické a vojenské z Ruska i ze světa, vycházely i časopisy určené výlučně pro pobavení a rozptýlení svých čtenářů. Netrvaly striktně na velké estetické hodnotě časopisu nebo na hodnotné výpravě a úpravě – na to nebyly ani prostředky, ani čas. Tiskly se v nich epigramy, básničky, fejetony, povídky, texty písniček, ale i rébusy, křížovky apod. K takovým časopisům patřily například Karabáč (6. rota 1. čs. střeleckého pluku), Šlehy (7. rota téže jednotky), Bubliny (příloha časopisu Slovan 10. roty 2. čs. stř. pluku), Veselá dvanáctka (příloha časopisu Dvanáctka, 12. čs. stř. pluk) a desítky dalších. Časopisy, které vycházely do zborovské bitvy 1917 se většinou ztratily během následujícího tarnopolského ústupu. Zprávy o nich jsou tedy jen zprostředkované.

V ruských legiích se samozřejmě hrálo ochotnické divadlo, později v divadelním oddělení Informačně osvětového odboru i profesionální. Divadelnictví patřilo k nejoblíbenějším činnostem a zábavám ruských legionářů. Dá se říci, že bylo vedle muzicírování „nejstarším“ kulturním vyžitím vojáků v Rusku. Mezi legionářskými herci nalézáme Zdeňka Štěpánka, Josefa Jeníčka, Benjamína Smolu, Eduarda Hrazdiru, Václava Mengera a řadu jiných jmen, která v ČSR upadla v zapomnění.

Mezi vojáky měla rovněž velkou tradici, oblibu a váhu hudba. Její počátky v ruských legiích jsou úzce spjaty s divadelními představeními, jejichž duší byl na Ukrajině Václav Menger (před válkou herec a režisér Blažkovy divadelní společnosti). Vznikaly české kapely a kvarteta, často vychvalované v ruském tisku, pěvecké soubory a dokonce i symfonický orchestr. Nebyla nouze o hudební amatéry ani profesionály (klavíristé Ludvík Kundera, Vladimír Třeštík a Bedřich Kafenda, houslisté Josef Muzika, Ladislav Novotný a Antonín Dušek, cellista Karel Krb, zpěváci Mikuláš Demkov, Václav Holý a Fran-

tišek Pejčoch, skladatelé Oldřich Blecha, František Pícha a Jaroslav Novotný, dirigenti Josef Dostál, Rudolf Karel a Václav Vilém Voskovec), kteří koncertovali i s ruskými orchestry.

Malíři Jindřich Vlček, Václav Nikodém, Ota Matoušek, Petr Pištělka, Miloslav Smolka a jiní ilustrovali časopisy a zhotovovali agitační tisky, pohlednice, plakáty, ale i obrazy, akvarely a linoryty. Sochaři a architekti Karel Babka, Josef Šebor, František Bílek, Bedřich Zelený, Vilém Kvasnička a další budovali pomníky padlým vojákům (v Čeljabinsku, Tomsku, Mariinsku, Irkutsku, Vladivostoku a jinde, z nichž se do dnešních dnů sice nedochoval žádný, ale známe jejich podobu alespoň z plánků, návrhů a podrobných nákrešů) a vyráběli různé upomínkové předměty, medaile apod.

Kulturní činnost ruských legionářů se zpočátku rozvíjela spontánně, vyplynula přirozeně z jejich povahy a potřeb. Nelze opomenout, že první vojenské jednotky se skládaly z dobrovolníků – krajanů, kteří byli již na jisté intelektuální a kulturní úrovni, našli bychom mezi nimi mnoho učitelů tělocviku a hudby, podnikatelů, inženýrů apod. Ovšem i nově příchozí do čs. jednotek – zajatí nebo přeběhlí rakousko-uhersí vojáci a důstojníci – si ze své domoviny přinášeli jisté kulturní zvyklosti a tradice. Příznačným jevem byl v legiích například silný zájem o historii českého národa. Svatováclavská, husitská (v Jiráskově beletristickém pojetí) a v první řadě sokolská tradice tvořily ideovou základnu legií, které z těchto tradic vycházely a vyrůstaly na nich.

Později, tj. zvláště po roce 1918, začala být kultura v čs. vojsku v Rusku organizována.¹⁾ Bývalo předmětem sporů, do jaké míry bylo zdrávo tuto aktivitu řídit. Situace však vyžadovala systematickou agitační práci, která se nemohla bez organizovanosti obejít. Legie již netvořily armádu neexistujícího státu, a proto se musely i po stránce organizační a ideové přizpůsobit a částečně podřídit nové realitě. Ovšem i v nové situaci bylo pro zachování kulturního povědomí a kulturní činnosti v legiích zapotřebí nadšených lidí. Výstižně to komentoval herec V. Novák z divadelního kroužku 8. čs. střeleckého pluku: „Při osvětové činnosti je hlavní věcí to, aby ten, kdo se jí věnoval, stala se mu cílem, pro nějž by neúnavně a se vši energií pracoval. I v ešelloně se dá mnoho dělat. Rozkazem se k tomu přinutit nikdo nedá.“²⁾

Ke spektru kulturních činností patřilo v čs. legiích v Rusku i fotografování a filmování, které bylo chápáno jako přirozená součást činnosti fotografické. Výčet této aktivity není tak rozsáhlý, jako by tomu bylo například u publicistiky či výtvarnictví, a to především z jednoho prostého důvodu: legionáři se po dlouhá léta potýkali s naprostým nedostatkem a nedostupností materiálového vybavení. Při poruchách proto přišly ke slovu pověstné šikovné české ruce, všelijak se vymýšlelo a nahrazovalo.³⁾ Za hlavní cíl a smysl

1) Činnost Odbočky Československé Národní Rady (dále OČSNR) v Rusku převzalo na konci roku 1918 Ministerstvo vojenství oddělení v Rusku. V rámci něho vznikl prosinci 1918 sloučením bývalého propagačního a osvětového odboru OČSNR Informačně osvětový odbor, který řídil veškeré kulturní a osvětové aktivity legionářů až do jejich odjezdu do vlasti. Jeho náčelníkem byl historik a spisovatel Josef Kudela.

2) Vojenský historický archiv (dále VHA), fond Ministerstvo války oddělení v Rusku (dále f. MV v R.), Informačně osvětový oddíl (dále IOO). Zpráva o činnosti částí I. O. O., 1919 – 1920, k. 11.

3) Jako zajímavý příklad takové improvizace ve válečných podmínkách lze uvést ze šicího stroje vyrobený přesný perforovací stroj. Díky tomu bylo možné využít několik tisíc metrů neperforovaného filmového negativu, které legiím darovala firma Kodak.

své práce považovali čs. vojenští fotografové a filmaři v Rusku za první světové války pořídit dokumentaci o legiích. O žádné umělecké ambice zde nešlo a v daných podmínkách snad ani jít nemohlo.

Prvním orgánem, který ustavil fotografické oddělení, bylo Umělecké oddělení štábu čs. brigády, které založil a financoval od počátku roku 1917 velitel brigády plk. Vjačeslav P. Trojanov svou půjčkou 400 rublů měsíčně. Toto Umělecké oddělení se stalo předchůdcem Ústřední fotolaboratoře ruských legií. Umělecké oddělení zřídilo v polovině března 1917 fotolaboratoř, foto-archiv a museum čs. vojska. Personál těchto tří složek tvořili pouze čtyři muži: fotograf Václav Ruml (viz Příloha č. 1), malíř František Parolek (viz Příloha č. 1), sochař Josef Jílek a sluha Hošek. Jako spolupracovníci tehdy pomáhali: Vl. Kolář, Josef Pavlík (fotograf štábu 1. divize; viz Příloha č. 1), A. Beránek (plukovní fotograf 2. čs. střeleckého pl.), J. Vladyka (fotograf 1. dělostřelecké brigády), O. Skála (fotograf 1. záložního pluku), J. Mrázek (fotograf 3. čs. stř. pl.), P. Hnilička (fotograf 4. čs. stř. pl.), Vl. Fyman (fotograf štábního oddílu), Fr. Císař (kinooperátor; viz Příloha č. 1), Mikuláš Kuna (archivář), K. Strnad (kreslič – fotograf).⁴⁾

Aktivita těchto mužů se zpočátku soustředila na sběr prací českých kresličů-fotografů v ruské armádě. U každého ruského pluku existovaly totiž fotolaboratoře, ve kterých se od počátku války uplatňovali i čeští fotografové. Dále se sbíraly práce kreslířské skupiny České družiny z let 1914 – 1915, práce kresličů ve štábech ruských armádních sborů a armád (3. a 11. ruské armády) a v aviatických laboratořích, kde vesměs pracovali na rozvíjení fotografických snímků v mapy, na výrobě plastických map apod. (z Čechů tam pracovali např. malíři, grafici, sochaři J. Biebl, K. Babka, A. Číla, E. Meissner, Fr. Parolek, K. Strnad, V. Bařtipán, V. Šidlík, Z. Fierlinger, Fr. Cihlár, V. Holub, Fr. Reisinger aj., specialisté na leteckou fotografii byli Alexandr Beránek, Jan Šoula, Fr. Parolek, Fr. Císař a Emil Klement /viz Příloha č. 1/).⁵⁾

Během působení Uměleckého oddělení bylo vydáno fotografické album Zborova, které obsahovalo 100 kusů fotografií (z bitvy bylo pořízeno celkem 200 kusů negativů, které jsou dodnes zachovány ve Vojenském historickém archivu v Praze), reprezentační alba (např. album T. G. Masaryka), byla uspořádána fotografická výstava České Družiny u příležitosti kyjevského sjezdu Svazu česko-slovenských spolků v květnu 1917. Z tarnopolských bojů, tj. z ústupových bojů ruské armády v létě 1917, se podařilo foto-archiv šťastně vyvézt.

Na 8. společné schůzi vojenské a náborové komise 31. srpna 1917 v Kyjevě (této i předchozích se zúčastnil T. G. Masaryk, který přijel do Ruska na jaře 1917) bylo mimo jiné rozhodnuto zřídit při čs. vojsku fotografickou laboratoř a oprávnit vojenskou komisi k opatření kinematografického aparátu.⁶⁾ Díky tomu vznikla nová vojenská instituce: od podzimu 1917 se začala scházet Umělecko-literárně-statistická komise 1. divize (dále UMLIST), která nahradila předchozí Umělecké oddělení a kde působili výtvarníci O. Otmar, J. Biebl a Fr. Bláha. UMLIST fungoval pod předsednictvím prap.

4) VHA, f. Rusko – nové, karton 2.

5) *Kapitoly o fotografii I.* Československý deník 24. 5. 1918 (Omsk), č. 83, s. 3; *Kapitoly o fotografii II.* Československý deník 25. 5. 1918 (Omsk), č. 84, s. 4.

6) Srov.: *Za svobodu II.* Praha, Památník odboje 1924, s. 363.

ILUMINACE

Jitka Zabloudilová: Film a fotografie v čs. vojsku v Rusku 1914 – 1920



František Parolek

E. N. Žejglicha.⁷⁾ „UMLIST měl připravit materiál pro vydání díla, které mělo informovat cizinu o ruské legii. S nadcházející zimou realizována byla myšlenka zřízení řádné a účelné kinolaboratoře. Díky pochopení, které projevovaly jednotlivé pluky, mohly být v brzkou zakoupeny v Kijevě potřebné stroje a rozvinuta práce v příkladném tempu. Prvým snímkem kinolaboratoře bylo zachycení významné svatováclavské slavnosti 1. pluku, uspořádané v Berezně.“⁸⁾ V rámci výtvarnické sekce UMLISTu (další sekce byly literární a statistická) byly založeny a financovány 2 900 rubly fotolaboratoře: při Vojenském odboru OČSNR (Ruml, Kolář), ve štábu 1. divise, v 1. – 4. čs. stř. pluku a v 1. záložním pluku (Skála). Každý UMLIST pluku měl jednoho výtvarníka, jednoho statistika a jednoho fotografa, přičemž fotografové sloužili všem sekcím i částem štábu. Své úkoly si UMLIST vytyčil takto: zvýšit technickou činnost štábu, tj. vyzbrojit ho nejnovějšími vymoženostmi techniky a optiky i odbornými silami operátorskými (aerofotografy, kreslíči map apod.), a sběrem historicko-vojenského materiálu se snažit zachovat přesný obraz čs. revolučního boje.⁹⁾

Navzdory značným finančním a materiálním potížím byla v lednu 1918 založena v předchozím citátu zmiňovaná první kinolaboratoř čs. vojska v Žitomiru, k níž byli přiděleni vojáci František Císař, Josef Pavlík a Emil Klement. Na kinolaboratoř přispěl částkou 2 500 rublů štáb 1. divize. První série negativních filmů byla dodána prap. Eisenbergem za prostředky Odbočky Československé Národní Rady v Rusku (dále OČSNR), byla zakoupena kamera značky Pathé (za 1 000 rublů) a později značky Universal. Tato kinolaboratoř vyprodukovala asi 1 500 metrů negativů.¹⁰⁾ Technicky měly ještě tyto záběry k dokonalosti daleko, zejména díky velmi nekvalitnímu materiálu.

Při evakuaci z Ukrajiny na jaře 1918 padl archiv fotolaboratoře do rukou Ukrajinců a Němců, ale díky odvaze legionáře Paterý se jej podařilo zachránit a tím i cenné záběry přechodů pluků přes Dněpr, tvoření ešelonů apod. Na jaře 1918 byly také získány v Moskvě snímky České Družiny a zhotoveny filmy (asi 300 m) o čs. vojsku. Zasloužili se o to fotografové Parolek, Císař a Klement, kteří byli v květnu 1918 vysláni do Moskvy, aby opatřili propagační filmy pro Američany a Francouze. Jejich cesta se však uskutečnila již v době vyostřených vztahů mezi sověty a legionáři – Císař a Klement byli v Moskvě zatčeni. Po propuštění odjeli s francouzskou misí do Archangelska a odtud do Murmańska, kde se přidali k anglickému aviatickému oddělení, Parolek se vrátil ke své jednotce.¹¹⁾

Na jaře 1918 vyslal UMLIST kinolaboratoř do Vladivostoku. Fotografové zůstali s vojskem a zúčastnili se následujících letních bojů čs. vojska s rudou armádou u Petropavlovsk, Marianovky, Trojicka, Čeljabinska, Mias, Miňjar, Kuzina, Jekatěrinburku a jinde a zhotovili tam množství cenných fotografií. Jejich práce pak poskytly materiál pro výstavu fotografií v Čeljabinsku v červenci 1918.

7) VHA, f. MV v R., IOO, k. 16.

8) P. F i n k, *Bílý admirál*. Praha 1921, s. 243. V Berezně byl 1. čs. stř. pluk od 11. srpna 1917. Svatováclavské slavnosti se konaly v čs. jednotkách pravidelně již od 28. 9. 1914.

9) VHA, f. MV odd. v Rusku, IOO, k. 16, Informace 2. čs. divisi o vzniku a poslání UMLISTu.

10) VHA, f. Rusko – nové, k. 2.

11) Srov.: P. F i n k, c. d., s. 240. Bližší údaje o tomto filmovém materiálu z Moskvy chybějí i v archivních dokumentech.



Legionářští filmaři v ukrajinském Žitomiru

Všechny tyto aktivity se zatím odehrávaly pouze v rámci 1. divize, proto snaha rozšířit fotografickou činnost i na 2. divizi na sebe nedala dlouho čekat. Úkolem UMLISTu zůstávalo vytváření a sběr materiálu k dílu o čs. vojsku na Rusi. Ústředí UMLISTu, působící od srpna 1918, vydávalo mapy, řády, odbornou literaturu, kresby, časopisy, pohlednice, plakáty, alba, plnilo i posílání muzejní, tj. vytvářelo statistiky, archivy fotografií a kreseb, sbíralo etnografický materiál apod. Dále se měly systematicky vytvářet „institute“ plukovních fotografů (a kameramanů). Plukovní fotografové měli za povinnost sbírat snímky statistického charakteru a zachycovat zajímavé události.¹²⁾ Pozornost začala být věnována i aerofotografii a fotogrametrii (zvětšování fotografických snímků a jejich úprava pro mapy). Tyto obory však prý byly v čs. vojsku zanedbávány, objevovala se proto doporučení učit se jim především u Francouzů a zorganizovat odborné kursy pro výchovu vlastních odborníků.¹³⁾

V červenci 1918 získali zástupci čs. vojska první větší úvěr na nákup fotopotřeb v Japonsku, kam byl vyslán plukovní fotograf 2. čs. stř. pluku. Vojenský sjezd pak dostal k projednání návrh organizace fotoslužby a statuty reprodukčních a uměleckých dílen. Tento návrh byl přijat a odrazil se ve změnách a doplňcích původního znění řádů a rezolucí 1. sjezdu čs. vojska (Hlava III., § 28, str. 12) a v Řádu pro zastupitelstva, jejich pomoc-

12) Srov.: *Kapitoly o fotografii VIII.* Československý deník 3. 8. 1918 (Omsk), č. 141, s. 3.

13) Tamtéž.

né orgány a plnomocníky v československém vojsku (Hlava I., § 13, str. 28) z července 1918: „§ 28. Odboru Osvětovému přísluší: a) péče o sjednocení a prohloubení osvětové práce ve vojsku i mezi zajatými Čechoslováky (pořádání přednáškových cyklů, kursů lidově-výchovných, vysílání řečníků, knihovnictví, kinematografy); b) organizace umělecké činnosti, vedení Umělecko-literární statistické sekce (UMLIST), sbírání materiálu pro dějiny československého revolučního hnutí na Rusi, pokud jde o historii vojska, v dohodě s Odborem vojenským.“ Pravomoc plukovního zastupitelstva v oblasti kulturní byla v § 13 určena takto: „a) sestavuje program vzdělávací činnosti v pluku, stará se o zřízení knihoven, čítáren, pořádání přednášek ... zřízení divadla, pořádání koncertů, her, zábav, vydávání pluk. časopisů, kroniky, pamětních spisů, almanachů, školy jazyků atd.; b) zahrnuje do své činnosti i program stávající už umělecko-literárně-statistické komise (UMLIST), ... d) dbá o účelné prospívání podniků (pluk. fotogr. laboratoře) a kontroluje jich činnost programovou. Dbá, aby sbírky byly včas (periodicky) soustřeďovány v ústředním archivu českosloven. vojsk... Kulturní sekce má právo navrhopati na místo pluk. fotografa kvalifikované odborníky, přihlížejíc i k službě bojové.“¹⁴⁾

V době nejintenzivnějších bojů čs. vojáků na Sibiři, tj. v letních a podzimních měsících roku 1918, byly negativy včetně filmového materiálu evakuovány do Murmańska a odtud domů, hotové diapozitivy byly uschovány v jakési české rodině.¹⁵⁾ 14. srpna 1918 vzniklo další umělecké oddělení, tentokrát v Omsku. Důvod byl prostý: čs. vojsko bojovalo v té době na obrovském území Sibíře a koordinace společné činnosti osvětové či kulturní byla více než obtížná. Omské oddělení uspořádalo výstavu čs. vojska v budově místní obchodní školy. Setkala se s příznivým až nadšeným přijetím ruské veřejnosti. Výstava trvala 5 dní s návštěvností 4 177 lidí; hrubý příjem dosáhl nemalé výše – činil 7 310 rublů. Po skončení se výstava přesunula do Jekatěrinburku. Vystavovalo se 36 fotografií ze sokolských sletů, 153 obrazů, 12 plastik, 23 map, schéma 45 záběrů z francouzské fronty, 115 drobných prací vojáků a jiné.¹⁶⁾ Po úspěšné výstavě následovalo zřízení dalších dílen: fotografické, malířské, sochařské, rytecké, knihařské, sklenářské, truhlářské. Od srpna 1918 ještě existovala fotografická dílna při štábu východní fronty. V souvislosti s ní nacházíme zajímavou zprávu v dopise velitele štábu východní fronty prap. Žáčka prap. Medkovi z 15. srpna 1918: „Do 14 dnů – doufáme – uvolní se cesta do Vladivostoku a pak budu Vám moci poslati i kinematografický film, znázorňující pochod čs. vojsk k bratrským mohylám v Irkutsku 14. července t. r., který se mně podařilo získati laskavostí italského konsula Donattela, dále film z bojů u Bajkalu, který bude ještě o několik set metrů rozšířen. Negativy vyslati nemohu – děláme fotografická alba.“¹⁷⁾

V Jekatěrinburku však UMLIST, který byl mezitím na podzim 1918 v rámci organizačních změn přičleněn k Osvětovému Odboru OČSNR,¹⁸⁾ přestal *de facto* fungovat, údaj-

14) Řády a resoluce I. sjezdu československého vojska. Omsk 1918, 63 stran.

15) Bližší údaje o cestě a osudech těchto negativů a filmů nejsou známy.

16) Zpráva ústřední fotografické laboratoře československých vojsk. Československý deník 2, 21. 1. 1919 (Jekatěrinburk), č. 17, s. 3.

17) VHA, f. MV v R., Vojenská správa (dále VS) – Vojenský odbor, k. 79, čj. 4357, dopis č. 1629.

18) Rozkaz Vojenskému odboru OČSNR č. 7, Jekatěrinburk, 16.9. 1918. VHA, Rozkazy VO OČSNR, k. 1.

ILUMINACE

Jitka Zabloudilová: Film a fotografie v čs. vojsku v Rusku 1914 – 1920



Kameraman František Čísař na žitomírském nádraží

ně vinou náčelníka Osvětového odboru Františka Poláka. Jediný organizační přínos za dobu působení Polákova Osvětového odboru představuje podle F. Parolka založení fotolaboratoře 1. jízdního pluku na podzim 1918. Na konci roku 1918 byl Osvětový sbor OČSNR přičleněn k Informačně osvětovému odboru Ministerstva vojenství oddělení

v Rusku. To byl důsledek dalších organizačních změn po příjezdu ministra vojenství ČSR M. R. Štefánika do Ruska. Fotoslužba se však nestala jeho součástí a zůstala vydělena jako služba vojenská, nikoli jako záležitost umělecká či osvětová.

Na počátku roku 1919 došlo k evakuaci archivu OČSNR a s ním i archivu fotografického, výstavy a muzea UMLISTu. Předáno bylo celkem 2 472 negativů, 15 alb, 6 887 otisků, 532 zarámovaných zvětšenin, 242 obrazů, 27 map, 8 ukořistěných praporů, 400 aršíků plátna, 175 náčrtků, dále sbírky okopných žurnálů, plastiky atd. Celkem 22 beden.¹⁹⁾ Archiv odjížděl s prvními transporty invalidních a nemocných čs. vojáků do ČSR.

Zmiňované období si nyní doložíme konkrétními čísly, které vycházejí ze Zprávy o výsledcích práce laboratoří UMLISTu do 8. května 1918²⁰⁾ a ze Zprávy ústřední fotolaboratoře čs. vojska od 1. září 1918 do 1. ledna 1919.²¹⁾ Archiv měl jednoho zaměstnance, zaregistrováno zde bylo 5 419 negativů a diapozitivů v ceně 19 193 rublů, dále 5 288 otisků a 11 fotografických alb. V archivní fotolaboratoři pracovalo 5 lidí; ve fotolaboratoři reprodukční, kterou spravoval jeden člověk, bylo zhotoveno 46 487 otisků v ceně 63 620,50 rublů, 293 zvětšenin v ceně 6 177,60 rublů, 20 alb v ceně 1 900 Rb, 33 pigmentů v ceně 330 rublů. Ve filmové laboratoři zpracovali dva lidé 49 filmových negativů o délce 5 108 m v ceně 20 611,94 rublů, 5 060 m pozitivu v ceně 20 138,80 rublů, 18 082 m zásob neperforovaného materiálu v ceně 118 426,92 rublů.

Ústředí se v tomto období podařilo kromě rozvinutí prací archivačních a propagačních částečně řešit i nedostatek učebních pomůcek v čs. vojenských školách. Problémy však zůstávaly:

„Je žádoucí, aby velitelství jednotlivých částí nechovalo se k ústředí tak nepřátelsky jako dosud, (pravidelné takřka systematické odmítání žádanek o nutný personal), jehož podminimální stav nechává nás stále zápasit s nahromaděnou prací, čímž jsou potíže jednotlivci a tím klesá nálada a chuť k práci... Stalo-li se u nás pravidlem, aby minimální silou dosaženo maximum práce, pak nesmíme tohoto pravidla zneužívat do nekonečna...“²²⁾

Parolek upozorňoval neustále na potíže práce své a svých kolegů. Oznamoval, že v celém Rusku neexistuje girokopický fotografický přístroj, který nevyžaduje stavění stativů, a je tedy nejvyužitelnější právě ve válečných poměrech. Pokud se týká filmování konstatoval: „Zkrátka je to vynález nekonečných možností – pro všechny, tedy i pro nás, – a hlavně pro nás. Proč my bychom nepoužili kinematograf ve všech směrech? Ku propagaci našich ideálů, informaci mezinár. forum a ve smyslu průmyslového a obchod. těžební a. t. d.? ... Rozsah zasáhnutí kinematografu do světové války a jeho kořist z ní nedá se stanovit zde v poměrech odlišných od poměrů západoevropských nebo amerických. Jisto je, že tam bylo učiněno všecko, aby kořist kinem.[atografu] byla co největší. U nás (v Rusku) čas od času objevovali se kinooperátoři (spojenečtí) na frontech – Francouzi, Angličané, Američané. Ruských takřka nebylo. Jeden – dva Poláci (v odděl. aviatice-

19) VHA, f. MV v R., IOO, k. 16.

20) *Kapitoly o fotografii VI.* Československý deník 1. 7. 1918 (Omsk), č. 112, s. 3.

21) *Zpráva ústřední fotografické laboratoře československých vojsk.* Československý deník 2, 21. 1. 1919 (Jekatěrinburk), č. 17, s. 3.

22) VHA, f. MV v R., IOO, k. 16, Parolkova zpráva o činnosti Ústřední fotolaboratoře čs. vojska v Rusku, nedatováno.

kých). Avšak práce všech omezovaly se na těžení obchodní v rámci nejmenšího risku (nebezpečí). Náš kinematograf přišel pozdě (podzim 1917) a musil stále zápasit s nedostatkem lidí i materiálu, nedokonalostí strojů i nepochopením. Bylo zapotřebí Sysifovy vytrvalosti a veliké lásky k věci udržet laboratoř – tím více k zdokonalení na takový stupeň, aby byla zaručena pravidelná práce, jejíž výsledky budem moci zhodnotit doma, když zde to není možno.²³⁾

Rok 1919 přinesl určité zlepšení pro fotografie i filmaře. Koncem února 1919 se vrátil fotograf vyslaný do Japonska se zakoupeným materiálem a toho postupně během roku přibývalo, především zásluhou „amerických strýčků“ (mladíků z Young Men's Christian Association), kteří přijížděli k čs. vojsku vybaveni kamerami, filmy, sportovními pomůckami apod., zřizovali tzv. americké bary a čajovny, v nichž promítali přivezené filmy.

Ústřední fotolaboratoř přešla na přelomu roku 1918 a 1919 do kompetence Vojenské správy Ministerstva vojenství oddělení v Rusku, jejímž náčelníkem byl Rudolf Medek. F. Parolek předložil nový organizační návrh fotoslužby, který vycházel z návrhu, podaného ještě OČSNR na podzim 1918.²⁴⁾ Následovalo založení fotolaboratoří v 2. jízdním pluku, u štábu 3. divize, v 9., 10., 11., 12. pluku, ve výchovném táboře Slováků v Irkutsku, v plucích dělostřeleckých, do letecké školy byl poslán aerofotograf. Podán byl také návrh na uspořádání kursu vojenské aerofotografie. Parolek charakterizoval toto období činnosti takto: „U Voj. Spr. M. V. utvořena fotografická ústředna dobře organisována (o čemž se může každý voják přesvědčit). Mravní povinností fotografa je pravidelné odevzdávání svých negativů do ní, zvláště, když je zabezpečeno, že každý dobrý negativ bude řádně odměněn, že v náhradu se vydá jen prima materiál a skupina sdaných negativů v archivu nese jméno autora. Z amaterů pracujících vlastním nákladem byť i v čase vojenské služby – nikdo není nucen vzdáti se svých negativů nadobro. Stačí, když své negativy zapůjčí. Je to výhoda obapolná: Ústředí negativy restauruje, upraví (což v části je takřka nemožné) a při zařízení ústředí (2 kopírovací stroje) může udělat v nejkratší době maximální počet otisků potřebných jak pro propagaci, tak i pro zainteresované v částech... Kromě toho soustředěním všech fotoarchivů částí v ústředí docílí se přehled materiálu dávající možnost účelného a rychlého výběru pro propagaci a zároveň spravedlivého zastoupení všech částí v ní. Odesláním archivu negativů do vlasti (vládě), kde jsou výborné reprodukční ústavy (Unie, Husník-Haisler a. t. d.) bude zabezpečeno umělecké vydání (zhodnocení) cenných snímků po případě sborníků, přístupné všem vojákům bez rozdílu (celému národu), tím více autorům, za ceny minimální, o nichž my zde nemůžeme ani snít.“²⁵⁾

Po návratu štábu Východní fronty a s ním i kameramana z Vladivostoku došlo konečně ke zřízení polní filmové laboratoře která sídlila v obydlí vlakovém vagonu teplušce.

23) VHA, f. MV v R., IOO, k. 33, zpravodajské oddělení, 3. složka Československý voják.

24) VHA, f. MV v R., VS, 1919, spisy neevidované, k. 84. Parolek navrhoval zřízení Ústřední fotografické laboratoře při OČSNR, která by soustřeďovala veškerý fotografický materiál z vojenských částí, dále upřesňoval organizaci kinematografické laboratoře, vyčlenil zvlášť fotografickou laboratoř aviatických oddílů, fotopark, operativní fotolaboratoř a 19 fotolaboratoř jednotlivých vojenských částí vojska. Z této navrhované struktury pak vycházel a téměř se shodoval i návrh předložený Vojenské správě.

25) VHA, f. MV v R., IOO, k. 33, F. Parolek: Organisace fotografické služby v naší armádě. 28. 6. 1919, č. 6487/645.



Předávání praporu údernému praporu čs. vojska za přítomnosti fotografů

V Irkutsku pak vzniklo – opět v těpluše – polní „kinodivadlo“. F. Parolek píše 20. června 1919 redakci Československého Denníku s žádostí o uveřejnění: „... v ústř. fotolab. (odd. kinematografickém) zřizuje se právě polní kinematograf, jakmile bude hotov hned vyjede po linii napřed k částem, které žádaly filmy č. s. vojska. Filmů bude dostatečná zásoba.“²⁶⁾

V červenci 1919 jsou vydány Instrukce fotografické služby v Československém vojsku na Rusi a stávají se podkladem pro rozkaz čs. vojsku na Rusi č. 51 z 24. července 1919 (úplné znění Instrukcí viz Příloha č. 2). Činnost fotografické služby se konečně organizuje podle představ jejího náčelníka Parolka, zdárně se rozvíjejí i soukromé laboratoře a laboratoře částí, jichž je v době vydání instrukcí na sedmdesát.

Vzápětí po vydání tohoto rozkazu, dne 25. července 1919, píše Vojenský odbor Vojenské správy MV v Rusku děžurnému generálu štábu čs. vojsk na Rusi: „V důsledku nařízení náčelníka Vojenské Správy M. V. ze dne 16. července t. r. čís. 13540 převádějí se v pravomoc štábu československého vojska na Rusi ... 3 důstojníci, vojíni a dělníci ústřední fotografické laboratoře...“ K tomuto oznámení je připojen seznam 17 zaměstnanců fotolaboratoře: por. F. Parolek, čet. Jaroslav Bernard (archivář), svob. V. Fýman (retušér), stř. J. Kop, čet. J. Pavlík (správce kinematografického oddělení), des. A. Patera („kinooperátor“), svob. K. Pouč, svob. V. Selner (knihař), čet. J. Šoula (správce fotografického

26) VHA, f. MV v R., VS – Vojenský Odbor, k. 80, čj. 12633, F. Parolek, 20. 6. 1919, Irkutsk, č. 449.



Legionářští fotografové v Omsku

oddělení), čet. Bohumil Vaněk, svob. J. Zoubek, dělostř. J. Záruba, občan O. Náchodský, občan L. Sandner, zajatci J. Reitinger, A. Lachner a D. Hirsch.²⁷⁾

V roce 1919 se Ústřední fotografická laboratoř skládala z fotografického a kinematografického oddělení, archivu, skladu fotografických potřeb. Náčelníkem byl por. František Parolek a zaměstnával celkem 23 lidí.²⁸⁾ Kromě toho se zformovala Fotolaboratoř čs. vojsk Dálného Východu, protože některé jednotky sice stále operovaly ve střední Sibiři, ale velká část legií se v průběhu roku 1919 přesouvala směrem na Vladivostok a soustřeďovala se ve východní části Ruska. Tato fotolaboratoř byla ekonomicky zajišťována Osvětovým sborem Dálného Východu ve Vladivostoku, teprve v závěru roku 1919 přešla do pravomoci historiků. V rámci tohoto Osvětového sboru pracovalo velmi aktivně kolem deseti osvětových kroužků (na Gornostaji, invalidní roty, na Ruském ostrově, ve vnitřním Vladivostoku a jiné). Každý z nich nejméně dvakrát týdně promítal filmy, biograf se samozřejmě těšil velké návštěvnosti.

V průběhu roku 1919 předávala Ústřední fotolaboratoř štábu čs. vojska postupně své materiály ministerstvu národní obrany do ČSR (viz Příloha č. 3).

Rok 1920, kdy čs. vojáci byli již postupně transportováni spojeneckými loděmi domů, přinesl další organizační změny, které se dotkly i fotografické a filmové služby. Rozkazem čs. vojsku Dálného Východu č. 166, 25. 4. 1920, § 5 – 8, přebralo na sebe foto-

27) VHA, f. MV v R., VS – Vojenský odbor, k. 83, čj. 14206.

28) VHA, f. MV v R., Vojenská správa, 1919, nařízení, k. 107, č. 9980, 13. 6. 1919.



Josef Pavlík v „kinolaboratoři“

grafické oddělení Štábu Dálného Východu úkoly prováděné fotoústředím a nazvalo se Oddělením fotoústředí čs. vojska při Štábu Dálného Východu. Kinematografické oddělení čs. Ústřední hospodářské komise vešlo v rámec organizované fotografické služby v čs. vojsku. Rozkaz čs. vojsku na Rusi č. 16, z 31. 10. 1920, § 1, nařizoval provést revizi archivního materiálu a rozdělit ho na a) ještě potřebnou agendu, b) historickou část, která měla být předána do archivu ruských legií, c) fotografický archiv (negativy, inventář, fotografické přístroje a materiály) určený k odeslání Ústřední fotolaboratoři štábu čs. vojsk na Rusi, která sídlí v té době již v ČSR, ve Štefánikových kasárnách v Praze III.²⁹⁾ Předával se samozřejmě i filmový materiál, který byl považován za materiál archivní (viz Příloha č. 4).

Zatímco z Vladivostoku v průběhu roku 1920 odplouvají poslední kontingenty čs. vojska, činnost vojenských institucí ruských legií příjezdem do ČSR zdaleka nekončí. Fotolaboratoř a Kinolaboratoř jsou jedním z příkladů: teprve ve vlasti se totiž jejich činnost završuje a čeká je ještě mnoho práce.

Rozhodnutím Ministerstva Národní Obrany čj. 22401 ze 4. května 1919 byl zřízen Památník Odboje jako umělecký sbor při MNO. Od října 1919 se Památník Odboje stal samostatným oddělením MNO a měl pět tzv. referátů: vydavatelský, archivní a muzejní, výtvarný, referát péče o hroby legionářů a fotolaboratoř. Organický statut Památníku

29) VHA, f. Památník Odboje (dále PO), neprotokol. spisy, 1921, inv. č. 2795, Rozkazy fotolaboratoři.

Odboje charakterizoval úkoly fotolaboratoře takto: „Sbírám a shromažďuji všechny snímky a filmy týkající se zahraničního odboje. Hlavním jeho úkolem však je konservování fotografického materiálu, pořízeného legiemi za hranicemi a roztřídění jeho ve vlastní fotoarchiv. Pořizuje a rozmnožuje snímky zvětšenin a filmy pro výstavy a přednášky.“³⁰⁾

Fotolaboratoř byla umístěna nejprve v místnostech zemského archivu, později měla pro ni být upravena dolní část trojského zámku, přechodně pak ve Štefánikových kasárnách a nakonec v Trojické ulici č. 4. Fotolaboratoř měla tedy za povinnost shromáždit a uspořádat všechny přivezené snímky i filmy, týkající se zahraniční činnosti čs. legií, dále spolu s referátem výtvarným a vydavatelským se podílet na vydání knihovny a uměleckých alb PO a konečně postarat se o výpravu umělecky i historicky cenných filmů. Tyto filmy se měly za účelem informačním půjčovat i soukromým společnostem. Veškerý z toho vzniklý zisk měl připadnout fondu PO.

Personální obsazení Fotoústředí čs. legií po příjezdu do ČSR tvořili referent kap. ruských legií Fr. Parolek, putovní přednáškovou činnost měl na starosti por. ruských legií Ot. Vaněk, fotografové rtm. ruských legií Jar. Bernard, četař ruských legií Boh. Vaněk, střelec ruských legií V. Sandner, knihař střel. J. Pražák.³¹⁾ Materiál dovezený z Ruska představoval naprostou většinu toho, o co fotolaboratoř a kinolaboratoř pečovaly. Fotografové i filmaři přivezli z Ruska skutečně bohatou zeň, která po příjezdu číselně vyjádřena činila: „14 000 negativů, 2 000 diapositivů, 6 000 hotových fotografií, jichž negativy se teprve pomocí těchto fotografií vyhotoví. 5 000 metrů negativních kinofilmů, pomocí kterých se již pracuje na vyhotovení pozitivních kinofilmů v téže délce. Jisté množství chemikálií pro fotolaboratoř.

Dále obsáhlý inventář fotografický, sestávající z fotoaparátů (velký reprodukcí a více ručních fotoaparátů a zvětšovacích fotoaparátů) a z různých fotografických přístrojů a pomůcek.

Po návratu bylo na vrub účtu ‚Památníku Odboje‘ zakoupeno desek a papíru za obnos 66.000,—...

K účelu vypracování zmíněného kinofilmu, vypůjčeno bylo u Legiobanky Kč 40.000,—, kterážto pohledávka jest ‚Památníkem Odboje‘ převzata.“³²⁾

Fotografické oddělení Památníku odboje se dělilo na archiv fotografických snímků a diapositivů (fotografických a diapositivních negativů bylo do roku 1920 soustředěno na 60 000), na archiv filmový, na dílnu fotografickou a kinematografickou. Z filmového materiálu mají největší podíl filmy legie ruské. Mezi nimi se mimo jiné nacházel i film *Kamčatka*, pořízený legionářskou výpravou, „o nějž po katastrofálním zemětřesení v této nejsevernější oblasti Ruska se živě интересуje sovětská vláda. Cizokrajné filmy mandžurské, japonské a čínské doplňují toto mimořádné bohatství.“³³⁾

O filmovém materiálu, který byl natočen v Rusku a který byl přivezen do ČSR, vypovídá jeho soupis ve fondu Památníku odboje Vojenského historického archivu (viz Příloha č. 5). Tento do jisté míry nehotový materiál byl zpracováván buď přímo v kinolaboratoři

30) VHA, f. PO, neprotokolované spisy, k. 27, 1. odd., ústředí, 1919 – 1923, inv. č. 2759, nedatováno.

31) Tamtéž, 1919 – 1922, inv. č. 2752.

32) Tamtéž, 1919 – 1920, Zpráva o činnosti.

33) Tamtéž.

Památníku Odboje nebo v profesionálních filmových laboratořích. Autentické záběry z front a ze života čs. zahraničního vojska si filmaři první republiky často zapůjčovaly od Památníku Odboje a používali je i v hraných filmech. Památník Odboje měl výhradní právo na fotografie i filmy, které spravoval a jejich šíření a rozmnožování bez jeho souhlasu bylo trestně postižitelné. Své bohatství si bedlivě střežil a snažil se je finančně i společensky náležitě zhodnotit. Například v roce 1920 posílal agilní Památník Odboje redakcím legionářských časopisů, Národních Listů, Národní Politiky, Českého Slova a Čs. filmu žádost o uveřejnění oznámení:

„Fotoústředí legií připravuje v dílnách MNO cyklus kinematografických obrazů čs. legií. Bude uspořádáno všechno, co bylo dosud v legiích zfilmováno. K doplnění oznámení učiněného, sdělujeme interestedům, že cyklus bude rozšířen o 4 až 5 kotoučů, jedinečných svého druhu filmů Číny a Japonska, které zhotovili operatéri fotoústředí nákladem a nebezpečnou cestou z Charbina přes Mukden, Tientsin, Peking, Hon-Kon, Nan-King, Schanghai do Kio-ha (přes 3 000 km) a které jsou vyčerpávající serií bohatých obrazů, panoram a scenerií Nebeské Říše. Cyklus bude hotov k 15. prosinci t. r. [...]

„Památník Odboje“ vypisuje subskripci na album cesty Čs. legií kolem světa do vlasti. Album obsahuje stati původní, 230 orig. fotograf. obrazů ve světlotisku a schema cesty a přístavů. Umělecky vkusnou výpravou a svojí bohatou kolekcí obrazovou bude toto album jedinečnou historickou památkou a dokumentem každé knihovny organizační, školské, spolkové i soukromé.

Prodejní cena alba Kč 100.– Subskribujícím sleva jako prodejnám.³⁴⁾

Pro potřeby MNO sloužily i filmy neruské provenience: např. *Pohřeb popravených italských legionářů v Praze* a *Vojenské manévry*. Památník Odboje (později Památník Osvobození) disponoval dále filmy *Čs. vojsko v Itálii*, *Český dům v Římě*.

Z diapozitivů vznikaly celé cykly doprovázené přednáškami: Československé revoluční hnutí za hranicemi a cesty čs. legií kolem světa – upravil Fr. Turek, 216 diapozitivů s výkladem. L. Preininger připravil cyklus Francouzská legie – 100 diapozitivů s přednáškou. Soubor Ruská legie obsahoval 262 diapozitivů, Zborov 64 diapozitivů, vzácné byly soubory Kamčatka s 238 diapozitivů, 81 diapozitivů ze 7 stř. pluku – Tatraci. Soubor T. G. Masaryk měl 117 diapozitivů a Po stopách našich legií v Itálii 108 diapozitivů.³⁵⁾ Velká část z těchto diapozitivů je dochována v nepříliš dobrém stavu a neroztříděná ve fotoarchivu Vojenského historického archivu v Praze.

Práce fotoústředí čs. legií při Památníku Odboje byla velmi intenzivní, což lze vyčíst z podrobných zpráv a stavu této instituce, které pravidelně podával její správce F. Parolek (až do roku 1926, kdy zemřel). Množství zpracovávaného a uchovávaného materiálu filmového i fotografického se neustále zvyšovalo. V roce 1921 obsahoval kinematografický archiv 8 000 m filmových negativů ze sibiřské armády, 2 196 m negativů z Číny, 1 000 m negativů z francouzských legií a pouhých 120 m z legií italských. Hotových filmů k promítání bylo v témže roce celkem 15 357 m (z toho Cyklus 20 serií filmů čs. zahraničního vojska měřil 6 453 m).³⁶⁾ V roce 1929 již „kinoarchiv“ opatroval 35 725 m

34) VHA, f. PO, protokolované spisy, k. 2, čj. 687260, 4. 11. 1920.

35) VHA, f. PO, neprotokolované spisy, k. 30, 4. odd. – fotografické a fotoarchiv, 2. složka, inv. č. 2796.

36) VHA, f. PO, k. 27, neprotokolované spisy, 1. odd., ústředí, 1922. Činnost fotoústředí za rok 1921.

filmových negativů a 104 461 m filmových pozitivů³⁷⁾ a kromě toho i nepřeborné množství fotografií.

Filmy byly uloženy ve filmovém oddělení Památníku osvobození i v následujících třicátých letech, po roce 1948 zřejmě přešly do Armádního filmového studia a možná se nacházejí v depozitářích archivu Armádního filmu.

Tato studie chtěla nejen představit málo známou stránku dříve tolik legendarizovaného a dnes zapomínaného prvního československého odboje, ale upozornit i na skutečnost, jak velmi těžce a bolestně a v jakých podmínkách vznikaly válečné fotografické či filmové materiály. O to více je momentální částečná či úplná „nezvěstnost“ a nejasnost osudů těchto jedinečných filmových dokumentárních snímků zarážející. Způsobuje mimo jiné i povážlivou mezeru v poznání historických dějů z doby první světové války.

Mgr. Jitka Zabloudilová (1966)

V letech 1986 – 1990 vystudovala češtinu a dějepis na filosofické fakultě UK v Praze. Pracuje v Historickém ústavu Armády ČR, kde se zabývá problematikou prvního československého odboje.

(Adresa: Historický ústav Armády ČR, U památníku 2, 130 05 Praha 3)

Základní literatura

Literatura k tématu ruských legií je velmi rozsáhlá. Není účelem této studie poskytnout její úplný přehled, jenž by sám o sobě vydal na desítky stran. Kritériem výběru zde uváděných publikací je výskyt zmínek či informací o jakékoliv kulturní a osvětové činnosti ruských legionářů. Knihy, které se soustřeďují pouze na boje nebo na ryze politické záležitosti, dále publikace citované v poznámkovém aparátu a beletristická zpracování dějin legií nejsou uváděny.

Almanach osvětové práce v našem vojsku za hranicemi i doma 1914 – 1924. Praha 1925.

DĚJEV, P.: *Výtvarníci legionáři.* Praha 1937.

DOSTÁL, E.: *Pochodová tiskárna Informačně-osvětového odboru na Rusi.* Praha 1924.

FIERLINGER, Z. – K. Hřivna: *Dvacet let po Zborovu.* Praha 1937.

HANÁK, J.: *Zborovští hrdinové.* Praha 1937.

IVŠÍN, K.: *Zborov.* Praha 1921.

Náš voják ve výtvarném umění. Katalog výstavy. Praha 1938.

Katalog Zborovské výstavy. Praha 1927.

KUNDERA, L.: *Česká hudba na Rusi.* Jekatěrinburk 1919.

MAŠÍN, J.: *Česká Družina.* Praha 1922.

NIKODÉM, V.: *Ruští legionáři – výtvarníci.* Úvod katalogu výstavy. Praha 1921.

Paměti našich legionářů. Mladá Boleslav 1936.

Pod slavnými prapory starodružiníků. I. – IV. Praha 1927 – 1929.

Pochodové písně čs. vojáka. 1. – 3. sešit. Irkutsk, 1919.

PREISSIG, V.: *Dopisy z Ameriky.* Praha 1955.

ROBL, R.: *Osvětová práce v čs. posádce vladivostocké.* Pardubice 1925.

ŠTĚPÁNEK, Z.: *Vzpomínky.* Praha 1930.

37) VHA, f. PO, k. 27, neprotokolované spisy, 1. odd., ústředí, 1929. Činnost fotoústředí za rok 1929.

ŠTĚPÁNEK, Z.: *Vlastní cestou*. Praha 1948.

ŠTĚPÁNEK, Z.: *Za divadlem kolem světa*. Praha 1970.

TEJCHMAN, J.: *Český voják – zdroj umělecké inspirace*. Katalog výstavy „Náš voják ve výtvarném umění“. Praha 1938.

Umělecký almanach legionářský. Praha 1921 – 1922.

Zborov 1917 – 1937. Praha 1937.

Zborov k 30. výročí. Praha 1947.

PŘÍLOHA č. 1

Údaje v medailoncích o významných fotografech a filmařích ruských legií vycházejí z jejich osobních materiálů ve VHA.

Václav Ruml

Narozen 20. září 1894 ve Stračově, okres Hradec Králové. Před válkou dokončil měšťanskou školu a pracoval jako fotograf. Člen Sokola. V rakousko-uherské armádě sloužil u 18. pěšího pluku jako svobodník. Dne 4. ledna 1915 byl v bojích u Gorlice zajat Rusy a svou pouť zajatce zakončil v Tarnopolu, odkud se ihned hlásil jako tarnopolský dobrovolník do čs. jednotek v Rusku. Již 8. ledna 1915 byl rozkazem č. 157 zařazen do 1. pluku 4. roty. V únoru 1915 onemocněl zápallem plic a po vyléčení byl převelen ke štábu 10. armádního sboru jako tlumočník. V červenci 1916 odešel na vlastní žádost ke své bývalé 4. rotě 1. pluku do Karpat, kde se zúčastňoval rozvědek. V lednu 1917 byl zařazen k překladatelům při štábu brigády, v březnu 1917 přidělen jako fotograf k UMLISTu. V červenci 1917 fotil zborovskou bitvu a vzápětí se podílel na záchraně archivu čs. brigády a fotografické sbírky. V srpnu 1917 přidělen do Kyjeva k Vojenskému odboru OČSNR, kde zřídil fotografickou laboratoř. V lednu 1918 byl poslán do Žitomiru na zahájení fotografických prací pro výstavu čs. vojska. Následující evakuaci a cestu na východ prožil s vojáky a fotografoval boje u Petropavlovsk, Marianovky, Zlatoustu a další. V srpnu 1918 se podílel na organizaci výstav v Čeljabinsku, Omsku a Jekatěrinburku. Byl jmenován starším laborantem Ústřední fotografické laboratoře. Povýšil na desátníka od 28. února 1919 (Rozkazem Vojenské Správy Ministerstva vojenství oddělení v Rusku č. 49, § 5, 28. 2. 1919). Do vlasti byl odeslán evakuačním vlakem č. 1 i s archivem Evidenční kanceláře, nalodil se na loď Impres of Japan a 9. května 1919 odjel z Vladivostoku do kanadského Vancouveru, odtud na lodi Sheridan. 28. července 1919 se hlásil v ČSR. Od dubna 1920 přidělen k Památníku odboje již jako poručík (od 1. března 1920). Zemřel ve věku 35 let dne 25. září 1929.

František Cyril Parolek

Narodil se 28. července 1882 ve Starých Hutích, okres Uherské Hradiště. Před válkou dokončil uměleckou průmyslovou školu a odešel do Ruska na zkušenou. Tam ho zastihla válka. Do 3. roty České Družiny byl zařazen 1. září 1914, patřil tedy mezi tzv. starodružinníky. Během roku 1915 byl vyznamenán celkem čtyřikrát ruským 4. a 3. stupněm medaile sv. Jiří a 4. a 3. stupněm kříže sv. Jiří. V lednu 1917 byl přidělen ke štábu brigády jako správce uměleckého oddělení, v březnu téhož roku byl převeden k 7. rotě 3. čs. stř. pluku, v dubnu byl povýšen na praporčíka. Jako fotograf se účastnil bojového vystoupení čs. brigády u Zborova a v průběhu roku 1918 bojů u Petropavlovsk, Zlatoustu, Berdauše a jinde. V listopadu 1918 byl převeden v pravomoc Vojenské správy OČSNR a 30. ledna 1919 se stal náčelníkem Ústřední fotolaboratoře čs. vojska. Krátce nato byl povýšen na podporučíka a záhy na poručíka. V červenci 1919 byl převeden v pravomoc štábu čs. vojsk a o měsíc později se oženil s Litevkou Dagmarou Jurjevnou Salmingš, se kterou se vrátil do ČSR. Jako šéf fotolaboratoře Památníku osvobození zemřel 7. července 1926. Ve své poslužném spisu měl uvedenu tuto osobní charakteristiku: inteligentní, velmi pilný, organizátor, pracovitý, pořádkumilovný, značně nervózní, taktní společenské chování, více samotářský.

Josef Pavlík

Narodil se 2. července 1893 ve Vsetíně. Vystudoval obchodní průmyslovku a pracoval jako soukromý úředník. Člen Sokola. Jako rakousko-uherský voják byl zajat v červenci 1916 v Gubíně ve Volyňské gubernii a poté se ocitl v zajateckém táboře Dárnice u Kyjeva. Do čs. vojska, ke 4. rotě

1. pluku, byl zařazen 21. července 1916. V listopadu 1918 byl převeden do pravomoci Vojenské správy OČSNR a přidělen k Osvětovému odboru jako kameraman. V lednu 1919 byl přidělen k Ústřední fotolaboratoři, v červnu 1919 byl Parolkem jmenován správcem kinematografického oddělení, jímž byl až do návratu do vlasti lodí Legie II. v roce 1920. Nadále pracoval v oboru kinematografie v rámci Památníku osvobození. Zemřel 21. září 1936 v Mladé Boleslavi po nehodě na motocyklu.

František Císař

Plzeňský rodák a Sokol, narozen 21. března 1895, narukoval v roce 1914 k 7. zemskému pluku. Rusy byl zajat 1. června 1915 na Sanu. V březnu 1916 se v Minsku přihlásil do čs. vojenských jednotek, v červnu 1916 byl přidělen do ruské armády jihozápadního leteckého oddílu plukovníka Kazakova, kde létal až do srpna 1917. Tehdy byl zařazen do 1. čs. stř. pluku. Hned v září 1917 přidělen do štábu 1. divize v Polonném k foto-kino oddělení prap. Parolka. Známost se stala historka o jeho osudech od května 1918, kdy byl poslán s kolegy za nákupem do Moskvy. Tam byl však zajat českým bolševikem Munou, po pěti dnech propuštěn, odjel s francouzskou misí do Murmańska. Od července 1918 sloužil v Archangelsku u anglické armády při RAF leteckém oddílu. Patřil prý k výborným a odvážným pilotům, havaroval za bolševickými liniemi, ale unikl ze zajetí. V listopadu 1918 byl povýšen na poručíka. V květnu 1919 odjel do Paříže a v červnu 1919 do ČSR. O měsíc později nastoupil službu u fotokinematografického oddělení MNO.

Emil Klement

Narozen 28. července 1897 ve Skaličce, okres Hranice. Jako absolvent gymnázia narukoval k 3. pěšímu pluku rakousko-uherské armády. Byl zajat 3. července 1916 u Gubinu a deportován do zajateckého tábora v Berezovce. Do čs. vojska byl zařazen 21. července 1917 v Bobrujsku. Půl roku sloužil u dělostřelectva, teprve v lednu 1918 byl přidělen k Uměleckému oddělení při štábu 1. divize. Od května 1918 prožíval podobné osudy jako F. Císař. I on odešel po propuštění v Moskvě do Murmańska, poté do Archangelska k anglickému vojsku. V dubnu 1919 odjel do Francie a byl zařazen do 24. čs. pluku, s nímž se vrátil do ČSR.

PŘÍLOHA č. 2

Příloha k armádnímu rozkazu čsl. vojska na Rusi č. 51 z 16. července 1919, č. 03233,¹⁾ obsahující instrukce pro fotografickou službu v Československém vojsku na Rusi.

Opis

Příloha k armádnímu rozkazu čsl. vojska na Rusi č. 51.

Instrukce fotografické služby v Československém vojsku na Rusi.

1. Fotografická činnost v čsl. vojsku na Rusi rozvíjená za tím účelem, aby byl co nejúplněji názorně zachycen život čsl. vojska jak v poli, tak i v týlu organizuje se v pravidelnou službu, již konají:

- a) ústřední fotografická laboratoř (převedená ku štábu vojska),
- b) foto-laboratoře částí (i soukromé, celkem 70).

2. Ústřední fotografická laboratoř tvoří část oboru Gen. ubytovatele, jemuž je podřízena.

Její náčelník řídí programovou i technickou práci, organisování fotografické služby v armádě prostřednictvím foto-referentů (historiků), štábních, divisních, plukovních a ostatních samostatných částí, na základě jejich hlášení a po úkazu vydává se ze skladů ústředí potřebný materiál pro laboratoře, kontroluje činnost voj. fotografů co do hodnoty, píše, kvalifikuje voj. fotografy, navrhuje změny v obsazení úřadů fotografů a k odměnám za zvláštní práce voj. fotografy i amatery.

3. Ústřední fotogr. laboratoř soustřeďuje výsledky práce laboratorii štábu i části i soukromých, upravuje, klasifikuje negativy, pořádá jejich výbor pro archiv i do vlasti, sestavuje sborníky snímků pro účely propagační a reprezentační.

Výsledky archivální práce ústředí (alba) jsou k dispozici armádnímu historiku.

4. Ústředí obsahuje:

- a) kancelář (správu),
- b) archiv fotografický,
- c) fotolaboratoř (histor.-prop.)
- d) fotolaboratoř reprodukční pro účely fotogrametrie a taj. výzv. oddíl,
- e) fotosklad,
- f) kino-laboratoř s dílnou mechanika
- g) polní kino-divadlo.

5. Fotografické laboratoře v částech v nichž pracují (v rámci stavu ustanovení voj. fotografové, jimž se přidělují příp. pomocníci) fotografové praporů, rot, baterií, tvoří ilustrační materiál ze života vojska v poli i v týlu.

Technické potřeby pro tuto práci (stroje, desky, chemikálie) dodává sklad laboratoře za účet částí (hradí vel. části z pokladny, viz rozkaz štábu vojska č. 24 bod 1. z 3. dubna 1919).

Vojenské fotografie částí a jejich pomocníky v rámci stavu ustanovuje velitel. části, řídí se kvalifikací kandidáta sestavenou náčel. ústředí.

Není-li v části schopného odborníka, provede se přidělení na návrh náčelníka ústř. fotolaboratoře v rámci divise nebo vojska příslušným rozkazem.

Fotografické laboratoře s voj. fotografy mají tyto štáby a části:

[škrtnuta část textu a uvedena oprava citovaná z rozkazu č. 56 z 13. srpna 1919 – JZ]

„štáb vojska, letecký oddíl, úderný prapor, jízdní pluky, štáby divisí, střelecké pluky, pluky lehkého a divisiony těžkého dělostřelectva, muniční divisiony, technické roty (techod) a intendantské části.“

Štábní laboratoře konají fotografickou službu též v oddílech přidělených bezprostředně štábům.

Fotografické laboratoře, zřízené soukromě a v malých částech (oddílech) dostávají materiál na svoje práce dle dispozic náčelníka ústředí dle významu své práce.

6. Úkoly foto-referentů:

Plukovní foto-referent (historik) jest stanicí mezi fotolaboratoří pluku (samost. části a divisním foto-referentem), historikem, oba mají péči o to, aby všechny podřízené fotolaboratoře konaly práce vskutku programové (ilustrující život čsl. vojska), hodící se pro historii, starají se, aby archivální materiál neležel v části ladem. Snaží se svým vkusem zvýšiti uměleckou hodnotu snímků, referují o potřebách organizačních, pracovních i materialních foto-laboratoří (první divisionnímu fotoreferentu a tento náčel. ústředí a proto musí rozuměti fotografii). Úkoly tyto obstarávají historikové štábů pluků i samostatných částí (srovnej instrukce pro organisaci histor.-archivální práce v Čsl. vojsku na Rusi z 27/6/1919 č. 53/h).

7. Prováděcí poznámky:

Laboratoře části zhotovují snímky archivální (sborník ve štábu části) a zasílají po 2 exempl. každého snímku

- a) štábu své divise (divis. fotoreferentu),

b) štábu vojska (náč. ústředí fotolaboratoře).

Prodej snímků může se dít jen z materiálů ústředím výslovně k tomu účelu určeného nebo zakoupeného ze soukromých prostředků části a nesmí býti na úkor práce služební fotolaboratoře.

V každé laboratoři je povinné vedení těchto knih:

- | | |
|-----------------------------|-------------------|
| 1. zásobníku | 3. knihy pokladní |
| 2. denníku práce a spotřeby | 4. inventář |
8. velitelům části se ukládá:

a) Vyzvednouti material (z ústředí) prostřednictvím fotoreferenta na zhotovení diapositivů ze všech historických snímků (negativů) v části a odeslání hotových diapositivů s řádnými seznamy (popisy) do ústředí. Kde v části není dostatek pracovních sil, zapůjčit ihned negativy ústředně k témuž účelu (zhotovení druhého exempláře). Vyvarujeme se možnému zničení histor. památek a umožní se rychlý výbor přehledu všech fotografických památek čsl. vojska.

b) Zaslati bezodkladně náč. ústř. fotografické laboratoře při štábu čsl. vojska, seznamy fotografů odborníků i amaterů pracujících ve fotolaboratořích štábů a částí i nacházejících se v části (pokud možná ukázkami prací jejich), seznamy aparátů (jich rozměry), popis a stav inventáře i zásob materialu fotolaboratoří.

16. července
číslo 03233
Irkutsk

1919 Generál-ubytovatel štábu čsl. vojsk
na Rusi
pplk. Klecanda v. v.

VHA, f. Ruské legie, Rozkazy čs. vojsku na Rusi.

- 1) Rozkaz čs. vojsku na Rusi, č. 51, 24. 7. 1919, § 11 – 14, převádí v § 11 Fotoústředí MV v pravomoc štábu čs. vojska na Rusi a přiděluje se oboru generála ubytovatele. § 12 určuje náčelníku fotoústředí měsíční služební přídavek 180 rublů. § 13 pověřuje F. Parolka náčelníkem fotoústředí. § 14 schvaluje instrukce o organizaci fotografické služby v čs. vojsku na Rusi ze dne 16. července 1919 č. 3233 a nařizuje přesně se jimi řídit. Podepsán velitel čs. vojska na Rusi, gen. maj. Jan Syrový.

PŘÍLOHA č. 3

1919, 20. listopadu, Irkutsk

Hlášení ministru národní obrany ČSR o předání části archivu fotoústředí kap. Škrábalovi.

Velitel
ČESKOSLOVENSKÉHO VOJSKA
na Rusi
20. listopadu 1919.
č. 25229
Irkutsk

Ministru Nár. Obrany Č. S. R.

HLÁŠENÍ

Doručitel tohoto, kapitán ŠKRÁBAL, předá Vám druhou část archiválních památek fotografických (prvou odvezl por. Fr. RICHTER, sekr. OČSNR v Rusku), vytvořených a sebraných prací organisované fotoslužby v Č. S. armádě sibiřské.

Tentýž se dvěma vojíny (šikovatel Jaroslav BERNARD, archivář fotoústředí, správ. četař Bohumil VANĚK, pomocník archiváře), pověřen mnou, aby organisoval „ODDĚLENÍ FOTOÚSTŘEDÍ Č. S. ARMÁDY SIBIŘSKÉ“. – Instrukce jsou mu dány.

Prosím v rámci „PAMÁTNÍKU ODBOJE“ zřídit „Archiv čsl. vojska na Rusi“ (není-li takový již založen) a výšeoznačené „Oddělení FOTOÚSTŘEDÍ“, jehož úkol bude:

1) soustředit všechny fotografické památky jak od přibývajících částí č. s. armády sibiřské, tak od jednotlivců,

2) uspořádat je chronologicky,

3) upravit je technicky a rozmnožovat dle potřeby pro účely: informační, reprezentační, archivální.

Při čem dle možnosti vyhovět přání vojáků č. s. armády sibiřské a zhotoviti byť i nevelké, účelně uspořádané serie fotografií, jako památky slavných bojů za svobodu vlasti, pro jich účastníky.

Prosím, byste kapitána J. ŠKRÁBALA v uskutečnění těchto úkolů všemožně podporoval.

Kapitán ŠKRÁBAL předá Vám též serie kinofilmů vytvořených v naší armádě (ilustrujících náš život i kraj).

Generál-major Syrový

Náčelník štábu, podplukovník Všeticka

Generál-ubytovatel, major Hrabčík

VHA, f. PO, k. 2, protokolované spisy, čj. 685624.

PŘÍLOHA č. 4

1920, 17. března, Praha

Seznam kinematografických negativů předaných prozatímně do archivu MNO.¹⁾

Seznam kinematografických negativů.

(Ústřední fotolaboratoř.)

Odbočka kinolaboratoře.

běž. čís.	název	počet m.
1.	Ešelon VII. pluku cestou na Východ, vyzdobené teplušky při projezdu Omskem v dubnu 1918.	20 m
2.	Příjezd a vykládání raněných v Čeljabinsku (září 1918)	40 m
3.	Operace Dr. Haerinka v I. Č. S. nemocnici v Čeljabinsku (září 1918)	40 m
4.	Sjezd starodružiníků v Čeljabinsku 28. září 1918.	70 m

ILUMINACE

Jitka Zabloudilová: Film a fotografie v čs. vojsku v Rusku 1914 – 1920

5.	Příjezd min. voj. gen. M. R. Štefánika do Jekatěrinburku (zima 1918)	35 m
6.	Charytonovský park v Jekatěrinburku 1918	28 m
7.	Slav. odevzdání Kornilovského praporu Č. S. Údernému batalionu v Jekatěrinburku	100 m
8.	Spojenecký vlak cestou na frontu 1919 r.	15 m
9.	Oslava výročí našeho vystoupení (v Irkutsku) 1919	180 m
10.	Panorama města Irkutsku	60 m
11.	Sportovní slavnost v I. stř. pluku J. Husi (Irkutsk 1919)	100 m
12.	Slavnost pádu Bastily v I. stř. pluku	100 m
13.	Dekorování vyznamenáními v I. baterii I. leh. pl. dělostř. na st. Michalevo (Bajkal 1919)	100 m
14.	Vyznamenání ve 12 r. III. stř. pluku ve Studánce	
15.	a) Prapor I. pluku s plukov. Voženílkem (velitel I. stř. divise) b) Život kolem ešelonu stř. I. pluku	55 m
16.	Nár. svátek Č. S. Republ. (výroční prohlášení samostatnosti Č. S. R.)	90 m
Předal kap. Parolek, v. r.		1 113 m

Seznam kinematografických negativů²⁾

1.	Ešelon 7-ho pluku, ozdobené vagony, odjezd z Omska	20 m
2.	Prapory II. divise	40 m
3.	Delegáti Kozáckého sjezdu na čeljabinské panichidě padlých Čechoslováků v Čeljabinsku	120 m
4.	Čeljabinské porady o vytvoření Všeruské vlády	40 m

ILUMINACE

Jitka Zabloudilová: Film a fotografie v čs. vojsku v Rusku 1914 – 1920

5.	Po vzetí Jekatěrinburku, setkání se Čílovy kyštymské skupiny se skupinou berdauskou	35 m
6.	Slavnost m. Jekatěrinburku na počest osvoboditelů vojsk Č. S. a Národní armády	120 m
7.	Příjezd a vykládání raněných v Čeljabinsku	60 m
8.	Operace prováděná doktorem Haerinkem	60 m
9.	Sjezd Starodružinníků v Čeljabinsku	70 m
10.	Pohřeb padlého bratra z 8-ho pluku při obsazování Vladivostoku	45 m
11.	Pohřeb 21 ubitých na Nikolsk-Usur. frontě, Vladivostok	30 m
12.	Patrony z Nik-Usur. fronty	10 m
13.	Defilé Francouzů před štábem na Světlanské ul., Vladivostok	30 m
14.	Vladivostocká zátoka Zlatý roh	55 m
15.	Defilé Japonců před štábem na Světlanské ul., Vladivostok	50 m
16.	Příjezd ministra Vojenství gen. Štefánika do Jekatěrinburku	35 m
17.	Charytonovský park v zimě	28 m
18.	Medvěd muničního parkového divizionu Jekatěrinburk	20 m
19.	Přehlídka III-ho pluku Jana Žižky, 2 části	220 m
20.	V. a VI. baterie na posici	205 m
21.	Odevzdání praporu I. Úd. praporu v Jekatěrinburku	100 m
22.	Přehlídka I-ho jízdeckého pluku v Jekatěrinburku	150 m
23.	Útok 3-tí údar. setniny na bolšev. zástavu Pochod	60 m 20 m

ILUMINACE

Jitka Zabloudilová: Film a fotografie v čs. vojsku v Rusku 1914 – 1920

24.	Oslava výročí Bachmačské bitvy 6. Hanáckým a 2. jízdním	175 m
25.	Oslava 1. máje v Irkutsku	190 m
27.	Cvičení slováckého tábora úderníci	300 m
28.	Oslava výročí našeho vystoupení	180 m
29.	Sokolský večer „Zdraví – Síla – Krása“	600 m
30.	Příjezd gen. Janina do Irkutsku	45 m
31.	Panorama m. Irkutsku	60 m
32.	Slavnost v I. pluku – sokolská	180 m
33.	Slavnost pádu Bastily v I. pluku	100 m
34.	Slavnost ve III. pluku sokolská	180 m
35.	Slavnost ve III. pluku sokolská	180 m
36.	Slavnost odevzdání vyznamenání ve III. pluku	30 m
37.	Slavnost odevzdání vyznamenání ve Studánce Slavnost odevzdání vyznamenání v Michalevo	100 m
38.	Naše hroby Irkutsk – Kultuk	25 m
39.	Jízda po bajkalské dráze	180 m
40.	Panorama m. Irkutsku	25 m
41.	Štáb gen. Gajdy	5 m
42.	Závody mezi amer. 27. pěš. pl. a III. pl.	40 m
43.	Poslední cigareta	35 m
44.	Typy kinoherce br. Kulhánka	60 m
45.	Příjezd delegace z Čech do Irkutsku	210 m
46.	Slavnost na počest delegace z Čech, pořádaná první divisí	
47.	Slavnost na počest delegace pořádaná I. plukem	180 m

48.	Sokolská slavnost v Krasnojarsku, pořádaná III. divisií	300 m
49.	Dělostřelecká škola III. divise. Učebná střelba	100 m
		5 103 m

VHA, f. PO, k. 2, protokolované spisy, čj. 685908.

- 1) Na zadní straně dokumentu je následující text: „Převzal jsem tyto negativy, které prozatímne uloženy v archivu M. N. O. a na žádost budou předány ‚Památníku Odboje‘. Praha, 17. 3. 1920. F. Císař, nadporučík.“
- 2) Ponechali jsme bez oprav chybné číslování (některé negativy číslo nemají, chybí číslo 26), graficky naznačené opakování [“], zejména u negativů č. 33 – 37, řádně rozepisujeme.

PŘÍLOHA č. 5

Rozpis obsahu vícedílných filmů a filmových cyklů.

Kolem světa s čs. legionáři, rok 1921, cca 1 111 m

I. díl Z Prahy na Ukrajinu (271 m)

II. díl Z Kijeva do Vladivostoku (391 m) III. díl Z Vladivostoku do Prahy (449 m)

Filmový materiál sestavil B. Klír, provedla firma bratří Deglů v Praze.

Z téhož roku, 1921, pochází 20-ti dílný *Cyklus filmů o čs. legiích* o délce 6 382 m, jehož negativy jsou z produkce kinolaboratoře čs. vojska na Rusi. Kopie zhotovil Kinoreferát MNO. Názvy jednotlivých dílů:

- I. Počátek čs. odboje na Rusi (276 m),
- II. Vývoj čs. odboje na Rusi (313 m),
- III. Vývoj v roce 1917 (313 m),
- IV. Počátek roku 1918 (330 m),
- V. Rok 1918 v Rusku (256 m),
- VI. Cesta Sibiří (248 m)
- VII. Vystoupení čs. legionářů (275 m)
- VIII. Boje na Urale a na Sibiři (355 m)
- IX. Vladivostok, Spojenci v Rusku (325 m)
- X. Informačně osvětový odbor (234 m)
- XI. Slavnosti v čs. vojsku na Rusi (346 m)
- XII. Volné chvíle vojáků (286 m)
- XIII. Poselstvo z vlasti (410 m)
- XIV. Počátek evakuace (357 m)
- XV. Slavnosti (439 m)
- XVI. Život na magistrále (278 m)
- XVII. Divadlo, večírky, cvičení (325 m)
- XVIII. Sportovní slavnosti (327 m)

XIX. Krasnojarsk – slavnosti (476 m)

XX. Cesta do vlasti (413 m)

Z roku 1922 pocházel dvanáctidílný film *Historický film čs. odboje 1914 – 1920* (bez uvedení metráže a bližších údajů).

Roku 1923 vznikl devítidílný film *Za československý stát:*

I. 1914 – 1916

II. Zborov – Bachmač

III. T. G. Masaryk ve Francii, boje ital. a franc. legií

IV. Květen 1918 – boje

V. Ovládnutí Sibiře, Spojenci

VI. Boje, pomníky

VII. M. R. Štefánik, evakuace

VIII. Slavnosti, poselstvo z vlasti

IX. Evakuace, cesta domů, Terst – Praha

VHA, f. PO, neprotokolované spisy, 4. oddělení, inv. č. 2797.

SUMMARY

FILM AND PHOTOGRAPHY IN THE CZECHOSLOVAK ARMY IN RUSSIA 1914 – 1920

Jitka Zabloudilová

This essay treats the hitherto little known side of the activities of Czech and Slovak soldiers in Russia during World War I. While the military performance of tens of thousands of volunteers in the fights against the Austrian Hungarian and German armies, and later against the Red Army, has been mapped in great detail, the non combat part of their deployment: cultural and economic activities, are a field that has not been much studied.

As early as before the war there were 80 – 100 thousand Czechs and Slovaks living on the territory of Russia. They included not only skilled merchants and craftsmen, but also many teachers of P. E., music, and languages. In 1914 hundreds of these compatriots formed the first national military units. These were joined in the following years by Czech and Slovak prisoners of war taken captive as Austrian Hungarian soldiers or men crossing the lines voluntarily to the Russian side. They, too, comprised a broad range of specialists. Entertainment was a natural need for soldiers: they acted in theatricals, founded orchestras and choirs, painted, wrote magazines. It soon became evident that cultural activities needed to be organized, and so starting from 1917, military cultural institutions, or bodies, were set up. In 1917, photographic services became a part of this framework for the first time. In this field too, the legionnaire ranks included experts: Václav Ruml, František Parolek, František Císař, and others.

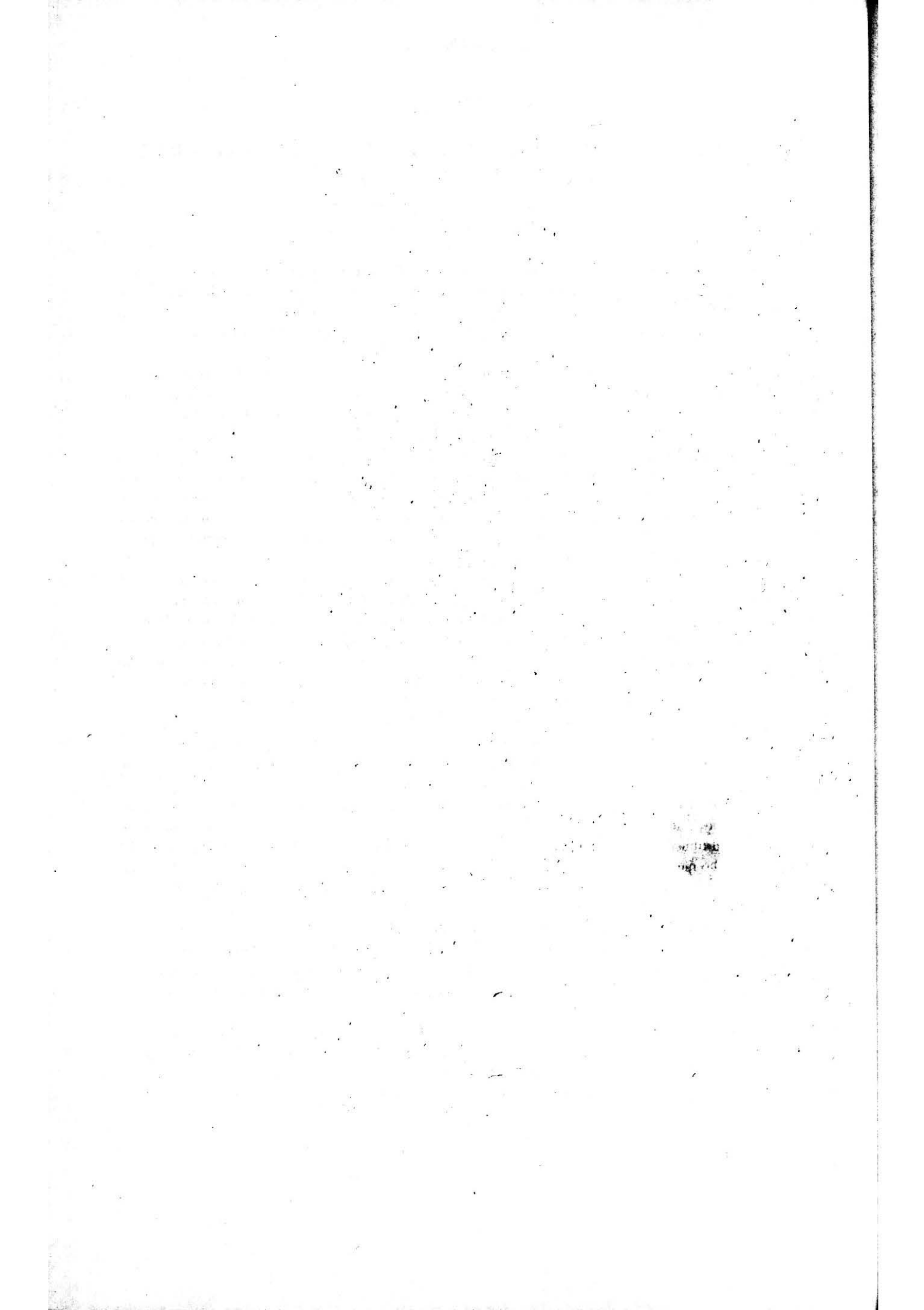
Photographers were assigned to amass documentation about the life of Czechoslovak soldiers in Russia and collect this documentation in archives. They were very active: they took hundreds of photographs during battle and rest periods. They worked in harsh conditions, suffering permanent shortage of technology and material. In spite of that they tried to supplement their work by films, although it was beyond human endeavour to buy film cameras and film material in backward Russia. It was not until the beginning of 1918 that the effort of photographers was crowned with success and the first cine laboratory of the Czechoslovak army established. Improvisation however continued to be inevitable in circumstances when certain parts, or even total equipment was lacking. The sudden evacuation of the Czechoslovak Army from the advancing Germans in the spring of 1918 involved also photographers and film makers. They were transferred hurriedly to the east, taking pictures of the evacuation and the battles of the Czechoslovak soldiers against the Bolsheviks the following spring and summer. In this way they gathered valuable testimony.

From the autumn of 1918, when the Czechoslovak troops were dispersed along the whole stretch of the Trans Siberian Railway, photolaboratories were set up in attachment to individual military units, cinemas were established and films, mostly brought to the Czechoslovak troops by YMCA staff, projected. The year 1919 was probably the most prolific in the whole history of the photographing and filming of the Czechoslovak troops in Russia. In 1920 the photo laboratories and cine laboratories were among the last to leave Vladivostok for the Czechoslovak Republic.

However, their activities did not end on return to the Czechoslovak Republic: as a part of the Resistance Memorial, legionnaire photographers and film makers continued to process the material brought from Russia, and contributed to editions of numerous publications on Russian legions. They had brought more than 14 000 negatives from Russia, 2 000 slides, 6 000 completed photographs; more than 8 000 metres of film about the Russian legions was made from the negative cinefilms.

The project drew mainly on archival sources resting in the Russian legions files at the Military Historical Archives in Prague. Not even that source, however, is complete as a lot of the material had been lost in Russia. Nevertheless, the preceding pages are the first attempt at a more consistent presentation of the history of the photographic and film service in the Czechoslovak Army in Russia during the first world war.

Translated by Nad'a Abdallaová



*Edice a materiály***K historii jednoho filmového projektu**

Filmem *Zborov* se zabývá poměrně obsažně již studie Květy Kořalkové¹⁾, která zachycuje nejen proces jeho přípravy a samotného natáčení, ale zejména mimořádně příznivý ohlas veřejnosti i odborné kritiky po uvedení snímku do distribuce v lednu 1939.

Okolnosti zjevného zpoždění celého projektu, který měl být původně dokončen v červenci 1937 jako součást impozantních oslav dvaceti let zborovských bojů, vysvětluje autorka slovy: „Ke zdržení patrně došlo jak při přípravě scénáře, při jeho schvalování ve filmové poradní komisi, tak při jednáních se zástupci ministerstva národní obrany.“²⁾

Nedávno zpřístupněná korespondence autora námětu a spoluscenáristy filmu Rudolfa Medka³⁾ s vedením společnosti Nationalfilm umožňuje přesněji pojmenovat hlavní příčiny pozdní premiéry. Pozadí Medkových sporů se zástupci Nationalfilmu zůstávalo po celou dobu přípravy filmu až na výjimky⁴⁾ veřejnosti skryto. Nejen to: uvedená společnost prezentovala důvody neustálého oddalování samotného natáčení déle jak rok v rozporu s faktickým stavem.⁵⁾

Medek sám, ač ho daná situace velmi znepokojovala (a jistě veden i finančním zájmem), nakonec dospěl k rozhodnutí celou záležitost nezveřejnit. K uspokojivé dohodě obou stran tedy přece jen došlo a film mohl být úspěšně dokončen.⁶⁾ Pocit hořkosti však zůstal: působivou kroniku zrodu samostatného Československa mohl shlédnout už jen divák, který měl za sebou čerstvou zkušenost Mnichova.

Petr Hofman

1) Viz: Květa Kořalková, *Film Zborov ve společenském a politickém kontextu přelomu roku 1938 a 1939*. Filmový sborník historický 2, Praha 1991, s. 39 – 58.

2) Tamtéž, s. 40.

3) K pozůstalosti Rudolfa Medka, kterou věnovala jeho rodina v roce 1994 Historickému ústavu Armády České republiky, byl zpracován soupis. Kromě uvedené korespondence jsou zde uloženy první verze námětu a návrhu scénáře filmu *Zborov* (v rozsahu 15 a 62 s.) napsané R. Medkem a J. A. Holmanem i scénář J. A. Holmana (205 s.) s vlastnoručními úpravami dialogů od R. Medka.

Pozůstalost obsahuje rovněž originály smluv na zfilmování románů R. Medka *Ohnivý drak*, *Veliké dny* a *Ostrov v bouři*. Smlouvy byly uzavřeny s R. Zdráhalou a J. Neumannem dne 25. srpna 1925; smlouva na film *Ohnivý drak* uzavřena s Oceanfilmem dne 21. dubna 1931 a smlouva na snímek *Anabase* podepsána se společností Lux-Film dne 27. dubna 1931.

4) „Ke zborovským oslavám měl být natočen také dějový film podle námětu spisovatele R. Medka. K jeho realizaci však nedošlo, námět i scénář byly stále opravovány, započatí filmování bylo stále odkládáno a jakkoliv byla před rokem veřejnost ubezpečována několikrát o brzké realizaci tohoto filmu, bylo přece uskutečnění plánu opět přes zimu odloženo...“ bž, *Opět „Zborov“ na programu*. „Právo lidu“ 15. 4. 1938, s. 4.

5) „Filmování bylo ... odsunuto na letošní rok. Rozhodli tak všichni spolupracovníci s ohledem na nutnost pečlivého propracování tak významného díla, jakým je „Zborov“ zvláště v dnešní době.“ *Přípravy národního filmu „Zborov“*. „Pražské noviny“ 14. 4. 1938, s. 3. Srv. též „Vídeňský deník“ 16. 4. 1938, s. 3.

6) K vlastní spolupráci s Holmanem se Medek vrátil v zajímavé osobní vzpomínce publikované po premiéře filmu. Srov.: *Zborov. Poznámky o hře*. „Národní politika“ 15. 1. 1939, s. 1 – 2.

PŘÍPRAVA FILMU ZBOROV V DOKUMENTECH

1.

1937, 10. listopadu, Praha

Dopis Rudolfa Medka společnosti Nationalfilm, v němž kritizuje přístup vedení společnosti k přípravě filmu Zborov.

P. T.

Nationalfilm

Praha – II., Václavské nám. 51

Vážený pánové,

poslali jste mi dne 10. září 37 dopis, v němž mi oznamujete, že z různých důvodů, jež se snažíte najít a vypočítati, nemůžete provést natočení filmu „Zborov“ v tomto roce.

Dovolíte mi, zajisté, abych Vaše tzv. důvody nevzal vůbec na vědomí a jimi se nespokojil. Důvody tyto byly totiž zkonstruovány ex post a pro každého, kdo zná historii příprav k tomuto filmu, prostě neobstojí, a to věcně ani morálně.

Myšlenka zborovského filmu vznikla počátkem léta roku 1936. Zajímali se o ni pp. Průša a Kantorek, kteří se mnou také nezávazně jednali. Já jsem však s nimi nepodepsal žádnou smlouvu.

Na podzim r. 1936 vyzval mne p. C. M. Šimek, abych námět libreta „Zborov“ postoupil Nationalfilmu. Ujednali jsme spolu **ústní** dohodu, dle níž mi společnost Nationalfilm zaplatí na honoráři úhrnem 60.000,— Kč, v čemž se rozuměl i honorář za dialogy v budoucím scénariu. Ačkoli jsem p. Šimka několikrát vyzval, aby toto ujednání dostalo formu právní smlouvy, p. Šimek se tomu vyhýbal s ujištěním, že při našich přátelských vztazích a při bratrském legionářském poměru nemůže být řeči o tom, že bych byl nějak zkrácen. Ačkoli to zcela nevyvrátilo mou nedůvěru, spokojil jsem se s tím v naději, že společnost učiní vše, aby „Zborov“ byl co nejdříve natočen. Je pravda, měl jsem býti opatrnější. Vždyť podobným způsobem společnost získala ode mne právo k filmování mé povídky „Kolja Mikulka“ a zakoupila mé libreto „Jekatěrinburk“, aniž mi kromě několika záloh splatila smluvený honorář. Nationalfilm se stále nějak vymlouval, já trpělivě čekal. Ve skutečnosti oba tyto moje náměty u Nationalfilmu doslova zamrzly, takže jsem byl nesmírně poškozen hmotně i morálně jako spisovatel, neboť nebylo vážného důvodu, proč oba filmy nebyly včas natočeny. Trpělivost a shovívavost, již jsem vůči Nationalfilmu tehdy projevil, byla bezpříkladná v našem filmovém životě a shonu, tím spíše, že jsem se nalézal a nalézám dosud v nesmírně těžkém hmotném postavení. Postup Nationalfilmu vůči mně jako spisovateli a legionáři byl také bezpříkladný. Nationalfilm mne těžce poškodil. Nic nedbal na to, že právě mým filmem „Plukovník Švec“ filmová skupina, z níž Nationalfilm posléze vznikl, založila si jméno i hmotný základ pro další podni-

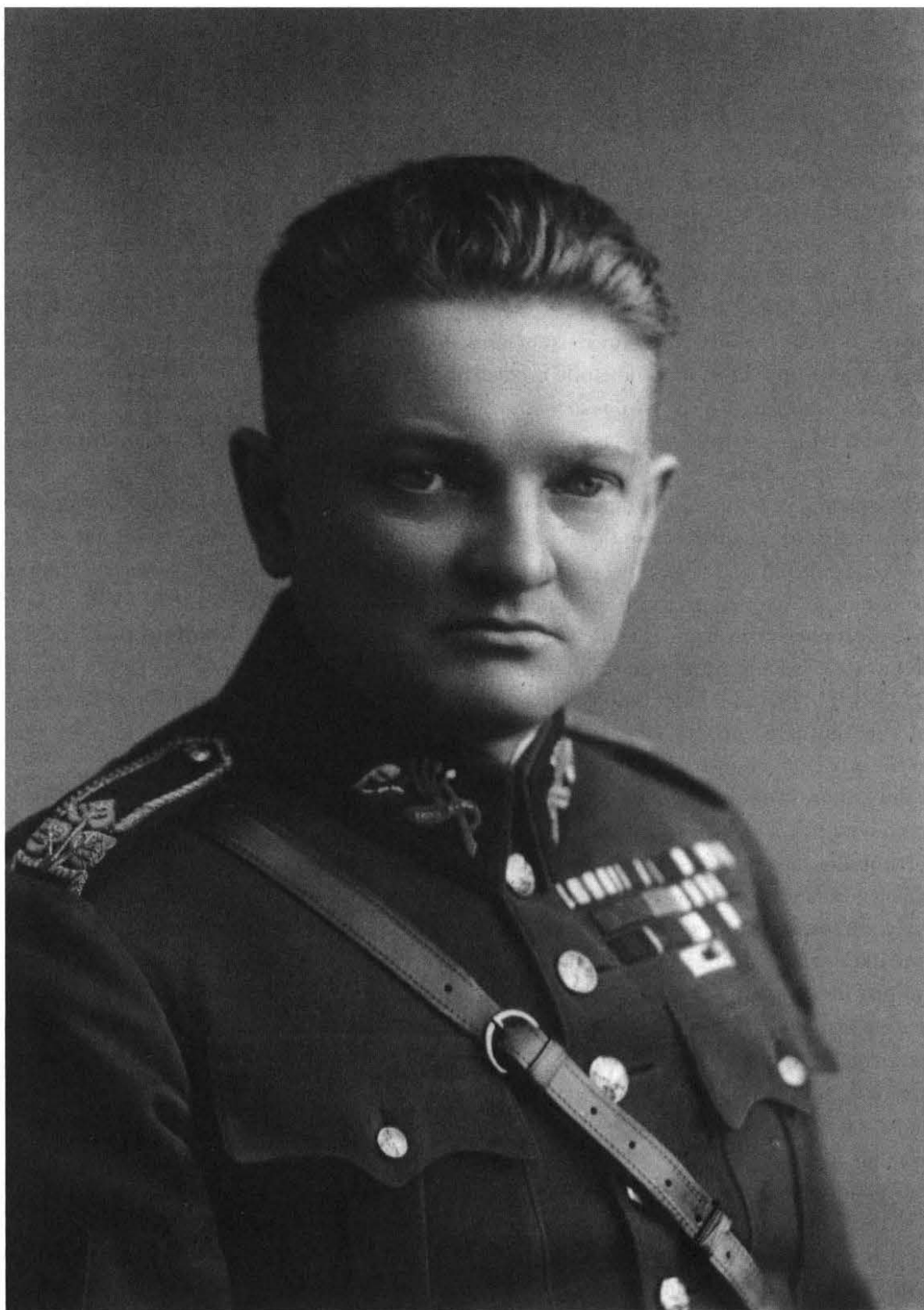
kání. Ale společnost mne poškodila dále tím, že slíbenou zvukovou a potom mluvenou verzi „Plukovníka Švece“ neprovedla. K této praxi vedoucích činitelů Nationalfilmu podotýkám i tuto závažnou historii:

Dne 27. dubna 1931 nabídl mi Lux-Film-Praha (zástupce p. Josef Baar) podrobně vypracovanou smlouvu, podle níž odkupuje ode mne právo filmování mé legionářské epopeje pod titulem „Anabase“ za 100.000,— Kč již 30. června 1931, tj. za dva měsíce po podepsání smlouvy. Upozornil jsem na to činitele Oceanfilmu, dnes Nationalfilmu zcela loyálně, načež mi zemř. řed. Linhart poslal smlouvu s datem 21. dubna (antedatoval) 1931, za těchže podmínek. Ale obnos 50.000,— Kč mi k 30. VI. 1931 vyplacen nebyl, aniž došlo k filmování „Anabase“. Každý jiný autor by byl na mém místě společnost žaloval. Já jako legionář důvěřoval jsem však **legionářskému** slovu vedoucích činitelů v Nationalfilmu, kteří mne neustále odkazovali na budoucnost a ubezpečovali mne svou **ctí**, že nedopustí, abych byl poškozen.

Uvádím tyto věci proto, aby jasněji vysvitla situace, do jaké přivedl Nationalfilm také otázku filmu „Zborov“.

Když jsem s p. Šimkem ujednal v zásadě, že „Zborov“ za jistých podmínek svěřím tedy Nationalfilmu, pustil jsem se do práce. Na podzim 1936 byl můj první námět hotov. Byl to Nationalfilm, který ke mně poslal p. J. A. Holmana jako příštího scenaristu, jemuž jsem měl zredigovati scenario. Vzal jsem na sebe dobrovolně práci **větší**, než k jaké jsem byl dle dohody zavázán, a věnoval jsem **celou svoji vánoční dovolenou** na každodenní vyčerpávající práci podrobnějšího námětu scenaria s dialogy. Práci jsme ukončili 31. XII. 1936 a počátkem ledna byla odevzdána Nationalfilmu a rozmnožena. Tento námět až na menší úpravy zůstal stále jediným podkladem **scenaria**, jež bylo počátkem září teprve schváleno. Ale proč došlo k jeho schválení teprve počátkem září?

Film „Zborov“ měl být dle úmluvy s p. Šimkem hlavním a reprezentačním filmem v programu na rok 1937. Měl být hotov k 1. červenci 1937. Pan Šimek ani pan Feix nesmí popřít tento úmysl, jež jsem výslovně zdůrazňoval při počátečním rozhodnutí, že film zadám tedy Nationalfilmu. Nebylo **nijakého** důvodu, aby přípravy k realizaci „Zborova“ byly zdržovány. Pan ministr Machník a zástupci prezidia MNO v mé přítomnosti hned počátkem 1937 slíbili všecku pomoc. Ředitelství Nationalfilmu mělo tedy za **povinnost** učiniti ihned vše, aby věc nestála: tj. zjednatí hlavního režiséra a obsazení, atelier a p. Zatím z důvodů naprosto nepochopitelných a vzhledem k autorovi přímo ostudných putovalo libreto po různých místech, jež k jeho posuzování nebyla vůbec oprávněna. Pan řed. Feix si osoboval právo takových nemožných změn v textu i v ději, že to působilo přímo urážlivě, uvážím-li, že p. Feix nemá nejmenší literární kvalifikace k podobným věcem. Ještě žádná filmová společnost nezacházela s autorem jistého literárního významu tak opovážlivě jako Nationalfilm se mnou. Jen nejtrpělivější ohledy na mé legionářské přátele z Nationalfilmu mne zdržovaly od toho, abych celou věc nevysvětlil veřejnosti. Tak se ztrácel týden za týdnem a měsíc za měsícem, zatím co p. Feix věnoval všecku svoji energii místo „Zborovu“ – „Jarčinu profesoru“. Nemám nic proti tomu, natočí-li Nationalfilm nehledě na své jméno, jež jej zavazuje, třeba ještě deset takových výplodů, jako je „Jarčín profesor“ – ale pak nemá na sebe bráti závazky práce vážnější a důstojnější jeho původního poslání. Nelze dělat filmy rázu „Jarčín profesor“ rukou **pravou** a „Zborov“ jen tak levou rukou v domnění, že už sám titul a námět postačí k úspěchu.



*Rudolf Medek (1889 – 1940), spisovatel a dramatik
ředitel Památníku Osvobození*

Kdyby ředitelství Nationalfilmu se věnovalo „Zborovu“ s plnou a vážnou odpovědností, musel být film 2. července 1937 již zde. Atmosféra byla pro něj tak příznivá jako nikdy. Zborovské oslavy přímo volaly po tomto filmu. Mravní a také hmotná škoda, že tu včas nebyl, je přímo nedozírná. Ředitelství tu neobstojí s žádnými omluvami a výmluvami. Jak se mohlo pracovati na „Zborovu“, když pan ředitel Feix, jenž se zatím stal spolulibretistou, všechn svůj zájem a drahocenný čas věnoval „Jarč. prof.“, jsa delší čas mimo Prahu, ačkoli právě tehdy jako odpovědný první úředník Nationalfilmu se měl věnovat „Zborovu“ anebo svěřiti tu práci někomu, kdo by měl k tak vážnému úkolu hlubší a opravdovější poměr i dobrou vůli vše spíše urychlit než zdržovati. I kdyby proti původnímu námětu se vyskytly na některých místech určité námitky (všichni legionáři a všichni Plzeňáci nebo Domažličáci, rovněž všichni Škodováci nemohli přece uspořádat o libretu plebiscit, ten by trval dvacet let!), mohly být vyřízeny již na jaře a definitivní scenario mohlo být hotovo nejdéle do konce dubna, takže by zbyly dva nejkrásnější měsíce k natáčení „Zborova“. Právě v těch dobách měl p. Feix na starosti nejvíce „Jarč. prof.“, jako by šlo o nějaký filmový objev, a „Zborov“ musel čekat a čekat. Nevím, jak si tuto věc vyřídí vedoucí činitelé Nationalfilmu se svým svědomím i se svým ředitelem. Pro mne je tento postup hrubou urážkou mého díla a těžkým poškozením hmotným – už čtvrtým v mých stycích s Nationalfilmem! Co by si pomyslela veřejnost o kulturní úrovni Nationalfilmu, kdyby zvéděla tyto podrobnosti?

Tak se celá věc „Zborova“ protáhla až do podzimu 1937. Že na podzim se nedá filmovat červencová bitva, musel p. Feix, dělá-li už rád do filmových libret, vědět na jaře. Ale p. Feix přicházel neúnavně s ustavičnými námitkami, bez svolení autora dal jeho libreto „přepracovati“ bůhvíjakým lidem, přicházel s potížemi ohledně režiséra a pod., hromadil překážku na překážku, vracel libreto autorovi a scenaristovi z příčin doslova malicherných. Nakonec libreto, schválené filmovým poradním sborem v září 1937 je v základě a v podstatě zase totéž, jaké bylo v námětu odevzdáno Nationalfilmu po 1. lednu 1937. Jinými slovy celá věc byla uměle protažena o plných 8 měsíců, a to zcela bezúčelně, ba přímo trestuhodně, uvážíme-li, o jaký film národního významu tu běželo a o rok, který jako jubilejní si přímo žádal jeho uskutečnění. Jen v tomto předpokladu mu byla také slíbena mravní i hmotná podpora, o jejíž získání sám podepsaný se osobně přičiňoval.

V důsledku toho všeho nemohu přejít jen tak mlčením celou záležitost se „Zborovem“. Opakuji, že jsem byl poškozen morálně i hmotně.

Po stránce morální žádám satisfakci za to, že film „Zborov“ nebyl, ačkoli byl pod mým jménem ohlašován v tisku denním i odborně filmovém v roce 1937, jak slíbeno, natočen a předveden, a to v této formě:

- 1) Aby Nationalfilm podal veřejnosti patřičné vysvětlení v projevu, který by mi byl předložen ke schválení. Jinak bych byl nucen učinit tak sám.
- 2) Aby se mi p. řed. Feix dodatečně písemně omluvil, že bez mého vědomí a svolení zacházel s mým libretem jako s mým duševním majetkem způsobem přinejmenším nevhodným.

Po stránce hmotné:

- 1) S p. Šimkem sjednán byl za **námět** Zborova“ honorář 60.000,— Kč. Podle dohody měl býti tento obnos splacen celý v roce 1937. Pan Šimek mi před časem ohlásil, že mi vy-

platil na zálohách již 20.000,— Kč a že je ochoten splatit další. Učinil tak v červenci t. r. v přítomnosti p. Feixe a p. Šimka ml. při návštěvě u mne v době mého ochuravění. Jeli-kož v důsledku dohody s p. Šimkem z podzimu 1936 jsem počítal s příjmem 60.000,— Kč v r. 1937, zadlužil jsem se, zakoupiv si parcelu na Sázavě a přistoupiv ke stavbě domku. Žádám proto slušně, aby zbývajících smluvených obnos 40.000,— Kč byl ihned, nejdéle však 1. prosince 1937 složen na moji vkladní knížku u Slovanského úvěr. ústavu.

2) Ustavičnými navrhovanými změnami v libretu, jak je přinášel p. Feix, vzniklo mi mnoho nadbytečné (a často i zbytečné) práce, k níž jsem nebyl nijak povinen. Domní-vaje se, že p. Feixovi opravdu záleží na rychlém uskutečnění „Zborova“, konal jsem je v domnění, že vše nezůstane ležet. Ale přes to ležet zůstala. Vypracoval jsem všechny dialogy konečného **scenaria**, jeho děj a spolupracoval na jeho definitivní úpravě. Za ty-to nadbytečné práce žádám doplatek 10.000,— Kč.

3) Nebudou-li tyto moje požadavky přijaty, budu nucen zažalovati společnost Nationalfil-mu za náhradu škody nejen při filmu „Zborov“, ale také za zakoupené a nezaplacené filmy „Kolja Mikulka“, „Jekatěrinburg“ a „Anabase“.

Pokud jde o jmenované tři filmy, žádám společnost Nationalfilm, aby se mnou o jejich provedení uzavřela dodatečně řádné smlouvy.

Bude-li Nationalfilm jakýmkoli způsobem mi chtít odepřít satisfakci morální nebo se bude zdráhat nahradit mi ušlé škody, budu nucen celou záležitost vysvětliti naší veřej-nosti, zvláště bratrstvu legionářskému, a osvětliti jim zejména cesty, po nichž byl vláčen osud filmu „Zborov“, slibovaného tak závazně našemu obecenstvu pro rok 1937, a z to-ho titulu získavšímu státní garancii.

S úctou

Historický ústav Armády České republiky (dále HÚ AČR), Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence odeslaná.

Strojopisná kopie, přiloženy stvrzenky o převzetí listu kanceláří Nationalfilmu, J. M. Šimkem a Dr. R. Pítrou dne 10. listopadu 1937.

2.

1937, 27. listopadu, Praha

Dopis Rudolfa Medka společnosti Nationalfilm, v němž odmítá důvody, které měly vést ke zdržení přípravy filmu Zborov.

Generál Rudolf Medek
Praha XI – 1600

Praha, 27. listopadu 1937

P. T.
Ředitelství Nationalfilmu
P r a h a – II.,
Václavské nám. 51

Vážení pánové,

Váš dopis ze dne 26. XI. 1937 je novým dokladem celého urážlivého postupu, jaký jste vůči mně nastoupili ve věci „Zborova“. Víte sami, že poslední úpravu libreta schválil F. P. S., že jste na základě toho dostali státní garancii a že jste na podkladě **tohoto libreta** chtěli filmovat na podzim t. r. Nikoli **závady libreta**, ale technické překážky a pokročilý čas Vám znemožnily natáčení, což však se stalo jedině Vaší vinou, poněvadž jen z Vaší strany se vše systematicky zdržovalo.

Jestliže dnes píšete, že je nutné celé libreto znovu přepracovat, pak se dopouštíte jen další hrubé urážky mého díla.

Kdo, ptám se, je tu kompetentní, aby mi najednou po celém roce práce dával takové rady? Pan Feix? Pánové, vyvarujte se směšnosti – pan Feix nemá nejmenší kvalifikace rozhodovat o uměleckém díle, poněvadž všechno, co dosud ve filmovém oboru podnikl, je hluboko pod literární úroveň.

Trvám na obsahu svého posledního dopisu. Nebudou-li do 1. prosince splněny do písmene moje podmínky, podám na společnost „Nationalfilm“ žalobu a vzhledem k Vašemu jednání se mnou budu muset jít do všech důsledků v zájmu své cti literární.

S úctou

*HÚ AČR, Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence odeslaná.
Strojopisná kopie.*

3.

1937, 22. prosince, Praha

Společnost Nationalfilm zasílá Rudolfovi Medkovi návrh smlouvy k filmu Zborov a žádá o její posouzení.

Dne 22. prosince 1937

F./Š.

Vážený pan
generál Rudolf M e d e k
Praha – Žižkov
Památník Osvobození

Slovutný pane generále!

Příloženě dovoluujeme si Vám poslati návrh úmluvy o filmu „ZBOROV“ a prosíme, abyste nám sdělil, zda s touto koncepcí souhlasíte.

Zůstáváme s projevem dokonalé úcty:

Nationalfilm
(podpis nečitelný)

Příloha:

- 1) Potvrzujeme Vám naše dojednání, kterým jste se zavázal vypracovati pro fu National-film, Praha II., Václavské n. 51, filmovou hru „Zborov“ a spolupracovati s naším scenaristou na konečné úpravě scenaria až do té doby, kdy bude schváleno Filmovým poradním sborem při ministerstvu obchodu v Praze a naší firmou.
- 2) Kromě toho zavázal jste se spolupracovati po celou dobu výroby filmu s režiséry, poradci a vedením produkce, jimiž jsou pp. K. Dostál, šéfrežisér Nár. divadla, ing. J. Slavíček, major E. Prüll, J. A. Holman, K. Feix. Veškeré výplaty provádí výhradně pan komerční rada C. M. Šimek. Svým vlivem zabezpečíte spoluúčast a spolupráci vojska zdarma.
- 3) Za uměleckou hodnotu dějového pásma filmu „Zborov“ převzal jste plnou odpovědnost a nejsme povinni jeho vnitřní hodnotu posuzovati.
- 4) Film „Zborov“ bude vyroben při předem stanoveném rozpočtu maximálně Kč 1,200.000,- z něhož polovinu hradíme sami, bude-li nám povolena státní záruka Kč 600.000,-. Při zpracování scenaria musí býti na tyto možnosti výdajové brán zřetel.
- 5) V případě nesplnění vyhrazuje si na základě dosavadního scenaria vyrobit film dle svého uvážení.
- 6) Za postoupení autorských práv, bez zfilmování hry „Zborov“, bez jakýchkoli výhrad, jakož i za ostatní spolupráci při výrobě filmu uhradíme Vám jednou pro vždy
- 7) Kč 60.000,-, slovy šedesát tisíc Kč, kteroužto částku doplácíme převodem Kč 40.000,- na Vaši vkladní knížku u Slovanského úvěrního ústavu, Praha I., Národní třída 33.
- 8) Na důkaz souhlasu s tímto ujednáním podpisujete kopii tohoto dopisu.

*HÚ AČR, Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence přijatá.
Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručním podpisem.*

4.

1938, 6. ledna, Praha

Společnost Nationalfilm urguje odpověď Rudolfa Medka ohledně smlouvy k filmu Zborov.

F./V. Praha,

6. ledna 1938

Vážený pan
generál Rudolf M e d k
Praha – Žižkov
Památník Osvobození

Slovutný pane generále!

Dne 22./12. m. r. dovolili jsme si Vám zaslati návrh úmluvy týkající se námětu filmové hry „ZBOROV“ a prosíme, abyste byl tak laskav a sdělil nám své rozhodnutí, abychom pak mohli okamžitě započít s přípravnými pracemi, pro jarní filmování. Očekáváme Vaše brzké zprávy a zůstáváme

s projevem dokonalé úcty

Nationalfilm
(podpis nečitelný)

HÚ AČR, Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence přijatá. Originál, strojopis s razítkem a vlastnoručním podpisem.

5.

1938, 10. ledna, Praha

Rudolf Medek zasílá společnosti Nationalfilm připomínky k návrhu smlouvy k filmu Zborov.

Praha, 10. ledna 1938

Vážení pánové,

Váš návrh smlouvy mne opětně překvapil. Je to právní kuriosum, ne-li monstrum a vidím v tom opět pokus celou věc uměle zdržovati a brzdit.

Dovoluji si tyto poznámky k návrhu smlouvy:

odst. 1) FPS již scenario schválil (na základě konference úředních zástupců a po provedení vyžádaných změn) a také funkcionáři firmy vzali je na vědomí.

odst. 2) Autorova spolupráce s veškerými pracovníky filmu jest samozřejmým požadavkem samotného autora a je nutno se o ní dohodnouti a určit její způsob a rozsah. FPS vzal na vědomí oba režiséry filmu Holmana a Svitáka. Žádal určení, kdo z nich má uměleckou odpovědnost za film. Když Sviták odpadl, zůstal sám Holman, jemuž byla přidělena skupina spolupracovníků:

umělecký poradce Dostál
vojenský poradce Prüll
technický poradce Slaviček.

Práci režisérskou a uměleckou odpovědnost: Holman

Takto byl informován FPS a na základě toho schválil výrobní program a doporučil státní garancii, která byla již udělena. Slaviček odmítl funkci poradce a spolupracovníka a jestliže produkce ho znovu uvádí, je nutno se dohodnouti o určení jeho funkce, společ-

né s režisérem. Spolupráce vojska byla přislíbena; již tento pasus nemůže ovšem býti součástí smlouvy a autor za něj nemůže nést odpovědnost, poněvadž eventuální vis major je vždy v tomto případě možný.

odst. 3) Za uměleckou hodnotu filmové předlohy ručí samozřejmě autor, který ovšem nepřipustí nijakých samovolných zásahů nebo změn ze strany všech spolupracovníků filmu, ale neznám smlouvy, kde by se tento požadavek musil zvláště zdůrazňovat. Je samozřejmý a jasný po schválení FPS.

odst. 4) Rozpočet v maximálním rozsahu 1,200.000,— Kč byl vypracován podle konečné úpravy scenaria a byla již na něj udělena státní záruka Kč 600.000,—.

odst. 5) Autor nepřipouští, aby pod jeho jménem byl vyroben film podle volného uvážení firmy.

odst. 6) Autorská práva „Zborova“ k zfilmování byla sice zakoupena, resp. zajištěna zálohou, ale nikoli bez výhrad, neboť jednotlivé podmínky musí býti precisovány definitivní smlouvou.

*HÚ AČR, Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence odeslaná.
Strojopisná kopie.*

6.

1938, 20. ledna, Praha

C. M. Šimek žádá od Rudolfa Medka konečné vyjádření ke smlouvě na film Zborov.

V Praze 20. ledna 1938

Vážený bratře generále!

Vracím se ke svému poslednímu dopisu ohledně úmluvy „Zborova“ a prosím Tě, abys byl tak laskav a sdělil mi co nejdříve své rozhodnutí.

Má-li býti „Zborov“ pečlivě připraven k jarnímu natáčení je bezpodmínečně nutno, aby veškeré přípravy jsme provedli nejdéle v únoru.

Děkuji Ti předem za Tvé zprávy a jsem

s bratrským pozdravem

C. M. Šimek

*HÚ AČR, Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence přijatá.
Originál, strojopis s vlastnoručním podpisem.*

7.

1938, 22. ledna, Praha

Rudolf Medek zasílá C. M. Šimkovi, zástupci společnosti Nationalfilm vlastní verzi smlouvy k filmu Zborov.

V Praze dne 22. ledna 1938

Milý bratře Šimku,

posílám Ti tedy stručný námět úmluvy, aby už byl konečně pokoj. Ten mohl být dávno, kdyby byl měl v celé věci Tvůj pan Feix více dobré vůle. Mohl ušetřit mnoho žluči nejen sobě, ale i Tobě a pokud jde o mne, nemusel vytvořit situaci, která pro jeho urážlivé chování ke mně mi znemožňuje, abych se s takovým pánem společensky stýkal.

Nebude-li však tento můj poslední návrh mi okamžitě podpisem potvrzen a vrácen, odevzdám celou věc svému právnímu zástupci dru. Cichoňovi a budu muset vymáhat všechno to, co mi Nationalfilm je povinen podle autorských práv a jak jsem to obsírně vyjádřil ve svém podání z prosince min. roku.

Bratrsky Tě pozdravuje

Navrhuji toto znění smlouvy:

1. Podle předchozího ujednání potvrzuji vám, že jste zakoupili ode mne právo k filmování mého námětu „Zborov“. Dále Vám potvrzuji, že jste zakoupili podrobné filmové scenario „Zborova“ (autoři R. Medek a J. A. Holman), jež bylo schváleno v září 1937 F. P. S. a na jehož základě jste učinili na podzim 1937 přípravy k jeho natáčení.
2. Beru dále na vědomí, že po dohodě s F. P. S. byl určen po odchodu p. Svitáka za režiséra filmu „Zborov“ dle přijatého scenaria režisér a scenarista „Zborova“, J. A. Holman, jako umělecký poradce byl mu přidělen vrchní režisér N. D. Karel Dostal a jako voj. poradce po schválení MNO major Em. Prüll. O každém dalším spolupracovníkovi musí býti předem sjednána dohoda mezi autorem „Zborova“ a společ. Nationalfilmem. Každá pozdější spolupráce autora s tímto sborem, ať už umělecká nebo tech., poradní a vojenská bude autorovi zvlášť řádně honorována, jakož i hrazeny hotové výlohy, cestovné a p. K této spolupráci se autor ovšem zavazuje jen potud, pokud to dovolí jeho úřední postavení a dostatek času.
3. Autor nemůže svoliti k tomu, aby pod jeho jménem nebo pod názvem „Zborov“ vyrobila společnost Nationalfilm případně film jiný, FPS neschválený.
4. Autor uzavřel ústní dohodu s p. C. M. Šimkem o výši honoráře za film „Zborov“ již na podzim 1936. Obnos činil 60.000,— Kč. Dle tvrzení firmy (dodatečné proúčtování záloh bude mi zajisté doručeno) bylo mu dosud vyplaceno 20.000,— Kč. Pan C. M. Šimek se koncem prosince 1937 zavázal, že zbytek 40.000,— Kč bude splacen řádně u Slov. úv. ústavu do 1. ledna 1938. Poněvadž se tak dosud nestalo, zavazuje se firma Nationalfilm, že tak učiní nejdéle do 1. února 1938.

Na důkaz souhlasu s tímto ujednáním podpisujete jeho přiložený opis.

HÚ AČR, Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence odeslaná.
Strojopisná kopie.

8.

1938, 22. ledna, Praha

R. Medek zasílá společnosti Nationalfilm potvrzení o prodeji autorských práv na film Zborov.

V Praze dne 22. ledna 1938

P. T. společnost
Nationalfilm
Praha

Potvrzuji Vám tímto, že jsem podle ústní dohody s p. C. M. Šimkem z podzimu r. 1936 Vám prodal autorské právo k filmování mého námětu „Zborov“ za úhrnnou cenu

60.000,– Kč

Zbytek honoráře v obnosu 40.000,– Kč zavazujete se splatit hotově na moji vkladní knížku u Slov. úv. ústavu do tří dnů po podepsání této úmluvy.

Každá moje další spolupráce při výrobě filmu „Zborov“, schváleného dle scenaria Medek – Holman F. P. S. v září 1937 bude sjednána další dohodou a v mezích možnosti mého úředního povolání.

*HÚ AČR, Pozůstalost Rudolfa Medka, korespondence odeslaná.
Strojopisná kopie.*

Literární obzor

O filmu v encyklopedii lingvistiky

Thomas Elsaesser – Emile Pope: *Film*. In: *The Encyclopedia of Language and Linguistics*.

Ed. R. E. Asher et al. Pergamon Press, Oxford, New York, Seoul, Tokyo 1994, s. 1225 – 1241.

V nové reprezentativní desetisvazkové encyklopedii jazyka a lingvistiky, zpracované rozsáhlým mezinárodním týmem odborníků, nalézáme i heslo nazvané *Film*. Jeho zařazení vyplývá ze záměru postihnout komplex jazykových jevů v co nejširším rámci a povšimnout si i případů, kdy se termín jazyk a lingvistické přístupy přenášejí mimo sféru tzv. jazyka přirozeného.

Heslo o filmu, jehož autory jsou známý britský filmolog **Thomas Elsaesser**, který nyní působí na univerzitě v Amsterdamu, a jeho nizozemský kolega **Emile Pope** (z univerzity v Nijmegenu), podává celkový přehled vývoje značně těsných vztahů myšlení o filmu a lingvistiky, jež se vnějškově projevovaly např. užíváním pojmenování jako jazyk filmu nebo gramatika filmu; hlavní důraz je přitom kladen na teoretické proudy posledních desetiletí.

Elsaesser s Popem zdůrazňují, že myšlenka jazykové analogie, tedy představa, že „film je jako jazyk“, je stará jako filmové médium samo, přičemž opakující se poukazy k jazyku nejednou měly též obhajobnou a honorifikační funkci: Tak v počátcích rozvoje filmu měly sloužit k pozdvižení jeho kulturní prestiže, v šedesátých letech, kdy se bádání o filmu prosazovalo jako akademická disciplína, se zase měřítkem vědeckého statusu této disciplíny stávala vědeckost užívaných metod a právě lingvistické přístupy a postupy platily za obecně uznávaný příklad vědeckosti.

Podstatným impulsem pro navazování kontaktů s lingvistikou se podle autorů stala základní otázka spjatá s porozuměním filmu: „Jak může být fotografická reprodukce reality významovou zprávou o této realitě?“ (s. 1225) Zatímco tzv. realistický proud v teorii filmu (např. Siegfried Kracauer) připisoval utváření struktur, které umožňují přiřazovat k percepčním datům významy, pouze procesům ve vědomí diváka, lingvisticky orientovaný proud zdůrazňuje, že východiskem pro porozumění filmu je konstruovanost a strukturovanost filmové reprezentace, diskrétnost prvků pod „povrchem“ kontinuální percepce: jako zdroj významů vystupují symbolické systémy či vypracované konvenční způsoby fungování složek filmu.

Lingvistika se tu tedy nabízela jako východisko pokusů o postižení povahy filmových významů a jejím prostřednictvím se také dospívalo k pohledu obecněji sémiotickému. Zároveň však snahy o stanovení základních jednotek filmu a jejich hierarchie na základě porovnávání s přirozeným jazykem a jeho vědeckými modely nemohly vést k uspokojivým výsledkům. Objevovaly se tak pokusy o nalezení filmového ekvivalentu pro slovo a větu a později – s příklonem k strukturálním koncepcím jazyka – byl film poměřován jejich speciálním pojmovým aparátem (foném, morfém).

Pečlivé přihlédnutí k teoriím strukturální lingvistiky vedlo Christiana Metze v jeho slavné stati z roku 1964 (*Le cinéma: langue ou langage?*) k paradoxně působícímu závěru: film je řeč (*langage*) bez podkladového jazykového systému (*langue*). Povaha filmu se podstatně odlišuje od povahy systému přirozeného jazyka – není tu ani arbitrární, nemotivovaný vztah označujícího a označovaného, ani tzv. dvojí artikulace, tedy diferenciace na nižší, nevýznamové, pouze rozlišující jednotky (fonémy) a vyšší jednotky významové (morfémy), ani možnost vytvářet z konečného počtu morfémů nekonečný počet výpovědí. Na druhé straně ovšem nelze podle Metze jazykový charakter filmu zcela popírat; svědčí o tom intuitivně pociťované pravidelnosti organizace záběrů (ty se pak Metz pokusil osvětlit ve své „velké syntagmatic“) a konečně i sám obecný fakt významovosti filmu. Metzovo stanovisko tak zřetelně ukázalo nenáležitost příliš přímočarého analogizo-

vání, současně však výrazně podněcovalo k dalšímu souhlasnému i nesouhlasnému rozvíjení úvah o filmu v „lingvistickém“ rámci (Stephen Heath, Raymond Bellour a řada dalších).

Vývoj od sedmdesátých let s důrazem na psychoanalytické pohledy a s koncentrací na problematiku diváckého subjektu jako součásti struktury a významu filmu se může jevit jako určitý odklon od lingvistického zaměření, tato složka je však v myšlení o filmu stále přítomna, byť někdy pouze zprostředkovaně (např. široce recipovaná psychoanalýza Jacquesa Lacana pracuje také s jazykovou analogií). Podstatné je pak především to, že rozmanité lingvistické koncepty a kategorie (nejen obecné modely struktury přirozeného jazyka) získávají postavení závažného impulsu pro (relativně) samostatnou reflexi filmové problematiky; myšlení o filmu výrazně reaguje na rozmach rozličných lingvistických směrů v posledních desetiletích a na to, že lingvisticky orientované výzkumy podstatně rozšířily oblast svého zájmu (generativní gramatika, pádová gramatika, gramatika textu, analýza diskursu, pragmatika, naratologie). Tak úvahy o filmové subjektivitě těží ze studií Émila Benvenista o subjektivitě v jazyku a jím vypracované terminologické soustavy (*énonciation: énoncé, histoire: discours*). Podobně nalezlo filmovou aplikaci např. Jakobsonovo vymezení metafory a metonymie (u Christiana Metze), pojmový aparát generativní gramatiky (u Michela Colina), aktanty A. J. Greimase apod. K sémioticko-lingvistickému východisku se výslovně hlásí tzv. sémiopragmatika (Roger Odin, Francesco Casetti).

V závěrečném shrnutí autoři hesla poukazují na to, že lingvistika jistě není jediným vhodným teoretickým východiskem pro výzkum filmu, avšak na druhé straně „vytváření analogie nikoli s verbálním jazykem, nýbrž s lingvistickými postupy dovolilo teorii filmu vyjasnit klíčové problémy filmu jako značící (*signifying*) praxe, jako komunikativního aktu, jako textového systému a jako vyprávění“ (s. 1239).

Slovníkový charakter díla, v němž je výklad o vztazích filmologie a lingvistiky obsažen, nutí autoory k maximálně hutnému a úspornému vyjadřování, k vytváření sledu krátkých kapitol se stručnými charakteristikami. Heslo je třeba brát především jako základní přehled problematiky, a protože se autoři snaží respektovat odpovídající kontext, je vlastně i stručným průvodcem po celku novější teorie filmu.

Dodejme, že vedle zmíněného souhrnného výkladu obsahuje encyklopedie lingvistiky ještě dvě další hesla, jež se dotýkají filmové problematiky. I. Mason (*Dabing a titulky, film a televize* [Dubbing and Subtitles, Film and Television], s. 1066 – 1099) se zabývá způsoby překládání cizojazyčných filmů a zejména významovými posuny a „ztrátami“, k nimž při překladu dochází. R. Vanderplank (*Titulky, od němého filmu k teletextu* [Subtitles, Silent Film to Teletext], s. 4398 až 4401) podává stručnou charakteristiku uplatnění titulků v němém filmu a soustřeďuje se hlavně na technické a praktické aspekty teletextu, mj. ve vztahu k „skrytému titulkování“ pro sluchově postižené televizní diváky.

Petr Mareš

Svědectví o svědectví

Jarmila Cysařová: *Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let.*
Česká televize, Edice Česká televize, řada 1, svazek 66, Praha 1993, 145 stran.

Autorka publikace **Jarmila Cysařová** (nar. 1929) je původním povoláním herečka, žurnalistice se soustavně věnuje od roku 1960. Od roku 1962 externě obhospodařovala televizní rubriku v de-

níku Práce, od roku 1967 pracovala v Práci nastálo ve vnitropolitickém oddělení. Souběžně vystudovala Fakultu sociálních věd a publicisticky UK a v roce 1970 hodlala ještě pod jménem Jarmila Vyskočilová obhájit rigorózní práci na téma Začátky české televizní publicistiky (1963 – 1966). V nastalé politické situaci však k tomu už nedošlo a sama Cysařová se musela z oboru na dvacet let vzdálit. Cestu k návratu do profese a k rehabilitační obhajobě v roce 1990 otevřel Cysařové až listopad 1989. Od té doby znovu publikuje a také připravila k tisku recenzovanou studii, jejímž „hlavním podkladem“ do roku 1966 je zmíněná práce rigorózní.

Kritická reflexe televizního vysílání jako takového se v šedesátých letech nacházela v samém zárodečném stavu, natož kritická reflexe jeho teprve vznikající specifické odnože, televizní publicistiky. Dodnes je televizní kritika na stránkách deníků i odborných časopisů spíše výjimkou, zvláště máme-li na mysli představu jisté soustavnosti a kontextuálního zření. Přitom záznamová technika skýtá i při stále stoupajícím počtu televizních stanic možná snadnější možnost orientace v materiálu než v dřevních dobách počátků televize u nás, kdy některé pořady nenávratně odezněly se skončením přímého přenosu. Jak uvádí Cysařová, něco také zničil čas a špatný materiál, nemálo však s nástupem normalizace zcela programově zničili ti, kterým šlo o přizpůsobení podoby minulosti právě restaurovanému komunistickému režimu.

„Jaké tedy zůstaly prameny pro tuto studii?“ ptá se v jejím úvodu Cysařová. A odpovídá si: „Citovaná rigorózní práce, osobní archivy a paměť vlastní i některých publicistů citovaného období, práce studentů Fakulty žurnalistiky, filmy, které nebyly zničeny, a Svodky z tisku, jež od roku 1961/62 pečlivě zpracovávala redaktorka Milena Medová a jež při ničení dokumentace v letech tzv. normalizace unikly pozornosti.“ Musím říci, že jsem tímto výčtem a jeho řazením dosti překvapen: primární pramen, samotné relace a filmy, ocitají se tu až kdesi vzadu, zatímco prameny sekundární, kritiky a ohlasy, hrají zřejmě pro autorku roli zcela prvořadou. Při veškeré uvedené fragmentárnosti výchozího materiálu mi to připadá nepochopitelné, zvláště chybí-li pak ve vlastním výkladu téměř úplně údaje o stavu dochování toho či onoho filmu nebo záznamu. Neboť tak by přece měl dnešní průzkum televizní publicistiky šedesátých let postupovat: od analýzy materiálu nezátížené dobovým kontextem přes konfrontaci s někdejšími ohlasy k nové interpretaci jednotlivých děl i doby.

Samozřejmě, takový postup by nutně narazil na těžké překážky technické, vyžadoval by nepochybně pomoc jednotlivých studií, ukázal by možná nedostatky v jejich dokumentaci a vyžádal by si nejprve důkladnou heuristiku. Chápu, že by to všechno bylo asi nad síly i možnosti jednoho člověka a že by tím byl patrně překročen i daleko skromnější záměr podat prostě jen hrubý náčrt vývoje. Pak měla ovšem publikace dostat i jiný název. Zejména podtitul navozuje totiž dojem, že v knize půjde o úhrnný pohled na to, jak česká televizní publicistika svědčila (svědčí) o šedesátých letech. Cysařová nepochybně tyto ambice také má, správně by však podtitul měl znít Mé svědectví o šedesátých letech (rozuměj: o televizní publicistice šedesátých let). Ostatně autorka to stvrzuje na konci svého úvodu i *explicitě*: „S použitím dosud dostupných pramenů vydávám svědectví viděného a zažitého.“

Ačkoli Cysařová svou práci dokončila v listopadu 1992, nenajdeme ani v poznámkách k textu, ani v seznamu literatury články a publikace pozdějšího data než z šedesátých let – s výjimkou čtyř diplomových prací z Fakulty žurnalistiky UK ze sedmdesátých a osmdesátých let. Jestliže autorka nevyužila nových kritických pohledů na některá díla šedesátých let, uvedená v televizi po listopadu 1989, ani nové teoretické literatury, lze se oprávněně domnívat, že se také ani nepokusila shlédnout znovu alespoň to, co se z šedesátých let dochovalo, a zůstala opravdu jen při osobní vzpomínce, svědectví dobového tisku a pamětníků. Tím ovšem i svou knihu jako by zaklela do minulosti: kromě toho, že podává věcnou informaci o tom, jaké typy publicistických pořadů v jednotlivých studiích vznikaly, kdo se na nich podílel, jaký měly ohlas a jak

vývoj i v této oblasti vyvrcholil až v letech „exploze a doznívání“ 1968 – 1970, zůstává při výkladu zcela v zajetí dobových reformistických kritérií, bez schopnosti historického odstupu a přehodnocení.

Ostatně Cysařová sama si to vytýčila jako svou hlavní premisu: „Snažím se zařadit nový fenomén televize, speciálně televizní publicistiky, do kontextu doby. Používám všude, kde je třeba, terminologie a klasifikace běžné v pojednáváných letech, bez ohledu na to, jak byl příslušný jev hodnocen tehdy, později, nebo dnes – fakt zůstane faktem, záleží na úhlu pohledu.“ Právě tento přístup brání ji však vidět situaci české televizní publicistiky jinak, než v uzavřenosti do kontextu času a místa Československa padesátých a šedesátých let. Do něho pak uzavírá i svou představu o „povinnosti publicisty“, tedy o tom, co jí samé slouží za kritéria hodnocení:

„– ctít fakta,

- postihovat základní trendy doby,
- nastavovat době zrcadlo,
- bojovat proti stereotypům myšlení i konání,
- pojmenovávat egoismus, zpátečnictví, pokrytectví, protekcionářství,
- svým stanoviskem akcentovat budoucnost,
- pomáhat nekompromisní, adresnou kritikou a vyzdvížením pozitivních sil v člověku, v jeho vztahu k druhým, k práci, ke společnosti, upevňovat pro apercpci diváků srozumitelným televizním jazykem povědomí nezbytnosti humanistického étosu.“

I když alespoň část z těchto hrůzných formulací přičteme na vrub autorčině stylistické neobratnosti, neschopnosti setřást ze svého slovníku dávno vyčpělá a prázdná klišé (nebo snad opravdu záměru i terminologicky zůstat na úrovni komunálního myšlení doby?), nemůžeme si nevšimnout, jak archaická a zideologizovaná představa publicistiky se za ní skrývá. Fakta ověřená z několika zdrojů, neprosetá sítím předpojaté myšlenky, pouze zasazená do kontextu, to jsou ty nejjednodušší zásady moderní publicistiky. Ta si věru nemusí klást za úkol žádné nastavování zrcadel ani upevňování vztahu člověka k práci, protože v něm nevidí objekt agitace, ale svobodně myslící subjekt, kterému stačí poskytnout dokonalý faktografický servis.

Setrváním na představě o publicistice, která má „šlehat“, „tepat“ a zobrazovat „všední hrdinství lidí“, dokázala Cysařová ve svém oddaném svědectví nejlépe, že je spíše jen jejím zbožným přáním tvrzení, že „se pojetí Pražského jara v televizní publicistice nezastavilo pouze u obrody komunistické strany“. To samozřejmě nic neubírá na významu, jakého alespoň některá publicistická díla tehdy měla. Když už ale se jednou Cysařová rozhodla pro pohled neubírající jim nic na glorie, a neosvěžila ani svou a tudíž ani čtenářovu paměť novým diváckým zážitkem, neměla by této glorie ani přidávat na svitu, byť by jí v tom někteří tehdejší protagonisté dnes hezky – a jistě i rádi, kdyby o tom věděli – podpořili (např. A. J. Liehm citovaný z Literárních novin č. 13/1992, že každý, kdo žádá zrušení cenzury, vykročí k pluralismu, svobodě tisku a slova a k tržnímu či smíšenému hospodářství, „stává se nevyhnutelně hrobařem komunismu, ať už si sám o sobě a o své činnosti myslí cokoli“).

Cysařové publikace je tedy záslužná spíše připomenutím určitých děl a tvůrců, oživením dobové atmosféry, než důsledností a důkladností faktografického sběru i metodologickým pojetím. Jako celek nese její svědectví o svědectví šedesátých let, kterým se stala také televizní publicistika, až příliš mnoho stop amatérismu a diletantství. Jimi bohužel dodnes publicistika o televizi zůstává daleko nejen za svým televizním protějškem, ale i za ostatními druhy televizní tvorby.

Jan Lukeš

Tři pokusy o lidský osud

Jan Bernard: *Evald Schorm a jeho filmy. Odvahu pro všední den.*
Primus, Praha 1994. 200 stran, fotografická dokumentace, náklad neuveden.

Faustovské srdce Karla Högera.

Z dochovaného archivu Karla Högera, dobových dokumentů a vzpomínek současníků k vydání připravili a obrazovou přílohu uspořádali Eva Högerová, Ljuba Klosová a Vladimír Justl, jmenný rejstřík sestavila Zdena Benešová. Knihu edičně připravilo nakladatelství Odeon, vydala Mladá fronta, Praha 1994.
472 strany textu, 80 stran obrazových příloh, náklad neuveden.

Zdeněk Hedbávný: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu.*

Redigoval Vladimír Justl, fotografickou přílohu vybrali Zdeněk Hedbávný a Viktor Kronbauer, jmenný rejstřík sestavila Zdena Benešová. Vydalo Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha 1994.
406 stran, náklad 5 000 výtisků.

Vydavatelský i čtenářský boom filmařských (a jiných) pamětí, vzpomínek, rozhovorů, korespondence a deníků, které jsem na podkladě produkce let 1992 a 1993 analyzoval v *Iluminaci* č. 1/1994 v souhrnné recenzi pod názvem *Vzlety a pády. Nad soukromými a vyprávěcími prameny k dějinám filmu*, pokračoval i v roce 1994, a ani letos se nezdá, že by se blížil jeho konec. Protože došlo i na tvůrce a autory druhého a třetího plánu, některé pády se ještě co možná prohloubily, zároveň však čas a trpělivá práce přinesly už také projekty, které svým vzletem přiblížily žánr klasické monografie, při zachování čtenářské přístupnosti a řekněme i jisté atraktivnosti. Na sbližování publicistiky s vědou v této oblasti jsme *implicitně* narazili už při úvahách nad několika publikacemi věnovanými Miloši Formanovi (*Formanovské proměny*, *Iluminace* č. 4/1994). Teď bych v nich rád pokračoval nad knihami o Evaldu Schormovi, Karlu Högerovi a Alfrédu Radokovi, zatímco ke zbývajícím řadové produkci se vrátím později, v souhrnném přehledu za léta 1994 a 1995.

I.

Sama se za typickou monografii vydává – a také jí vskutku v plné míře je – kniha **Jana Bernarda** (nar. 1948) *Evald Schorm a jeho filmy*. Poněkud překvapivě se jejího vydání ujalo nakladatelství Primus, známé sice svou náklonností k menšinovým literárním žánrům, rozhodně však nikoli zaměřené na vydávání odborné literatury. To, na co se dalo spoléhat např. u „rozhovoru Marie Valtrové s Otou Orneštem“ *Hraje Váš tatínek ještě na housle?* (Primus 1993), totiž na osobní kontakt autora a portrétované (zpovídané) osobnosti, na pohled za její životní kulisy, právě u Bernardovy knihy takřka úplně chybí. Jak se dozvíme hned z úvodu, Bernard se sice s režisérem Evaldem Schormem (1931 – 1988) od roku 1971 znal i osobně a udržoval s ním „přátelské, byť zřídka styky“, sám však nad textem upozorňuje na „nedostatek biografického materiálu“, který ho přivedl ke chronologické výstavbě studie. Ta prý „není možná vždy nejvhodnější, zvláště pro etapu 70. a 80. let, ale umožnila alespoň prezentovat Schormův život, spojený s tvorbou“.

A opravdu, i když mohl Bernard použít materiálů a informací poskytnutých Schormovou rodinou, i svých vlastních vzpomínek a dokladů (např. korespondence), představují pohledy na Schormův osobní život jen zcela nepatrné procento z celkové rozlohy textu. Charakteristicky se tak hned v druhém odstavci od Schormova dětství a mládí přenášíme na studia na FAMU a od třetího se už

ocitáme uprostřed analýz jeho školních prací. Takový postup má svou výhodu v soustředění na samotné umělecké dílo a na jeho smysl, nevyložitelný přímočaře jen z biografického podloží. Zároveň však neskýtá právě v Schormově případě vždy dostatek opor pro odstíněnější pochopení tvůrčovy letory, jeho smutku a skepse, která se tak naléhavě zračí i z jeho tváře na obou fotografiích Osvalda Schorma na obálce knihy. Na druhé straně najdeme v knize hojnost citací z rozhovorů se Schormem na okraj jednotlivých filmů, z nichž lze celkem spolehlivě rekonstruovat i jeho životní krédo, a Bernard nezamlčuje ani překvapivé a dosud, tuším, nikde nezmníněné Schormovo rozhlasové prohlášení z roku 1978. V něm se tvůrce – patrně v zájmu realizace filmové adaptace Hrabalovy Příliš hlučné samoty – nejen distancoval od festivalu v Benátkách, na němž byly tehdy uvedeny některé filmy české nové vlny, včetně jeho vlastních, ale vyjádřil se také dosti loajálně vůči režimu, který jej dal do klatby. Hrabala mu sice natočit stejně nedovolil, pravdu však má Bernard, že ani toto Schormovo pokleknutí před mocí neubírá celkem nic na obrazu jeho tvůrčí pokory a mravní integrity.

Ještě větší vliv než nedostatek životopisného materiálu mělo však podle mého soudu na konečnou podobu monografie její prvotní určení. Bernard na ní začal pracovat už ve druhé polovině 70. let, v době svého působení ve výzkumném týmu Čs. filmového ústavu, který se tehdy zabýval šířeji koncipovanou analýzou české kinematografie 60. let. Je přirozené, že osobní drama exkomunikovaného tvůrce, jehož díla sama kladla sice nenápadné, ale o to výstražnější otázky, muselo zůstat stranou, když už vůbec bylo možné se jím ještě zabývat. Nakonec pominulo i to: v říjnu 1980 přý Miloslav Kovář z Vysoké školy politické ÚV KSČ svým posudkem nedoporučil Bernardovu práci ani dokončit, ani publikovat. Dnes nese text závěrečnou dataci 13. 10. 1990, což znamená, že byl dopisován jednak nad už uzavřeným dílem Schormovým, jednak v době, která poprvé umožnila zabývat se jím bez ohledu na ty či ony převážně ideologické požadavky a ohledy.

Přesto jako kdyby v něčem Bernard Kováře vyslyšel, natolik jeho kniha právě dnes působí nedokončeně. Co zbývalo dopsat v roce 1980, kdy ji Kovář četl, není jasné, jako už jen dosti chvatný přídatek působí však rozhodně pasáže věnované takřka celým 70. a zejména 80. letům, včetně posledního Schormova celovečerního filmu *Vlastně se nic nestalo* (1988). Přitom možná právě on, příliš pozdní a zcela nedostatečná náhražka za hrabalovský námět, by býval mohl poskytnout odraziště k jakémusi závěrečnému ohlédnutí za dobou, která Schorma z filmu prakticky vyhnala. Pak by ale nesměla scházet ani sumarizace jeho práce pro Laternu magiku, rozbor kreací hereckých a analýza jeho působení divadelního, na které přý bylo nutno rezignovat pro nedostatek času a prostoru (pokud jde o Schormovy divadelní režie, Bernard jenom odkazuje na studii Otakara Roubínka *Evald Schorm – divadelník*, vzniklou na jeho žádost a vydanou v roce 1980 v Čs. filmovém ústavu).

Při pohledu na disproporčnost knihy se ovšem vnucuje spíše domněnka, že autor nepostrádal k dotazování knihy ani tak čas a prostor, jako spíše osobní vytrvalost a důslednost a že prostě v jejím závěru nedostál premisám, které si na počátku sám vytýčil. Metoda konfrontace obecného kulturně politického ovzduší, v němž jednotlivé filmy vznikaly, s jejich kritickými ohlasy a nakonec i s vlastní analýzou a hodnocením je sice aplikována dosti mechanicky, přesto však skýtala určitou jednotnou bázi pro rozbor. Čtenář je však poměrně záhy svědkem jejího vytrácení a deformování, např. v záměnách hlasů kritiky za autorovo hodnocení, zejména mu však schází jejich přehodnocení z dnešního hlediska. Balast citací ze stranických dokumentů a často okrajových kritických a publicistických projevů měl snad smysl v době, kdy se práce teprve rodila, musela počítat s dobově zideologizovaným přístupem a proto svá stanoviska skrývala mezi řádky výlevů, které se v očích normálního čtenáře deklasovaly samy sebou. Dnes stejný postup působí anachronicky a hlavně poněkud pohodlně, zejména tam, kde už pro to vůbec nebyly důvody, tj. právě v závěru.

Bernard vybavil svou knihu soupisem použité literatury a Schormovou filmografií, mohla by tedy kniha sloužit alespoň jako solidní faktografická příručka s příslušnými obsahovými charakteristikami a s vějířem dobových kritických ohlasů. Bohužel i tady vykazuje určité nedostatky, např. ve zkomolených datech, na které jsem upozornil už v recenzi otištěné v Literárních novinách č. 2/1995. Autor mi poté sdělil, že se jedná o chyby spadající spíše na vrub nedostatečné péči redakční, což je řekněme přijatelné vysvětlení pro jiné znění podtitulu na obálce a titulní straně (Odvahu pro všední den) a jiné v tiráži (Odvahu pro každý den), či pro chybné datace některých snímků. Jistě však už nikoli např. pro absenci úlohy kaplana v Mášově *Hotelu pro cizince* (1966) v soupisu Schormových filmových rolí...

II.

Jakkoli jde o knihy žánrově zcela odlišné, přece jako by jakási skrytá podobnost spojovala Bernardovu schormovskou monografii s *Faustovským srdcem Karla Högera*. V čem ji vidím? Jednak v takřka totožném čase, z něhož se vinou kořeny obou projektů, jednak v jisté srovnatelnosti toho, jak se v nich nakládá s prameny.

Také högerovský svazek sahá svou genezí až do 70. let, dokonce ještě do těch časnějších než Bernardův Schorm: už v roce 1974, nad rukopisem memoárů Eduarda Kohouta *Divadlo aneb Snář* (1975), nabídl tehdejší redaktor nakladatelství Odeon **Vladimír Justl** (nar. 1928) Högerovi, aby podobný svazek připravil i on. Höger však odmítl: „Musel bych popravdě o leckom hovořit nedobře, a to nikdy neudělám,“ řekl prý na vysvětlenou. Kohoutovy paměti se pak staly počátkem dnes už proslulé odeonské řady divadelních vzpomínek, v níž postupně vyšly následující tituly: Ladislav Pešek, *Tvář bez masky* (1977), Olga Spalová, *Sága rodu Budilova* (1978), Ladislav Boháč, *Tisíc a jeden život* (1981), František Kovářík, *Kudy všudy za divadlem* (1982), *Thespidova kára Jana Pivce* (1985), Ljuba Klosová, *Život za divadlo* (1986), Josef Svoboda, *Tajemství divadelního prostoru* (1993), Vlasta Fabianová, *Jsem to já?* (1993), *Kronika rodu Hrušínských* (1994). Nicméně ani Karel Höger (1909 – 1977) nezůstal zcela stranou a z jeho spolupráce s Justlem vznikla – ovšem už po hercově smrti – v Melantrichu kniha *Z hercova zápisníku* (1979, 2., rozšířené vydání 1983), sestavená většinou z dříve vydaných hercových článků. A po dvaceti letech přivedl Justl s pomocí vdovy **Evy Högerové** a teatroložky **Ljuby Klosové** na svět i svůj první nápad.

Ovšem asi už v podstatně jiné podobě, než kdyby býval na textu knihy pracoval sám Höger. Celek, „oscilující mezi memoáry a kaleidoskopicky pojatým druhem monografie“, jak ho žánrově vymezil Justl v ediční poznámce, užitek totiž nejen znovu texty *Z hercova zápisníku*, ale kombinuje je se zápisy z Högerových deníků, s jeho přednáškami na DAMU a FAMU, s vystoupeními na pracovních schůzích činohry Národního divadla, s korespondencí odeslanou i přijatou, s kritikami, články a rozhovory, vzpomínkami a vyznáními kolegů, přátel i manželky i s dalšími prameny. Tmelícím prvkem této mnohočetné a různorodé koláže jsou pak spojovací texty editorů, které proudou dokumentů, kombinujícímu hledisko chronologické s tematickým (oddílý Brněnské mláď, Divadlo, Obraz a slovo, uvnitř tohoto oddílu pak pododdílý Film, Lidský hlas, Televize), dodávají vysvětlující rámec i vnitřní návaznost.

Přesnější by ovšem bylo říci, že zůstalo spíše jen u záměru. Nepoměr mezi takřka bezbřehým přívalem nejrozumnějších archiválií, často i značně efemérní a pohříchu pouze oslavné povahy, a komentářem, který se zase takřka úplně zřekl ambice Högerovu osobnost nejen doložit, ale i vyložit, se totiž překlenout nepodařilo. Výsledný portrét je tak sice náležitě ušlechtilý – to bez ironie, ale také poněkud studený a jako by už navždy bezpečně zasklený. Snad jediný dramatický moment

v sobě kniha obsahuje v kapitole nazvané Škleb let sedmdesátých, v níž je dokumentována náhlá dojemná péče ředitele Národního divadla Přemysla Kočího o Högerovo zdraví, v jejímž pozadí se ve skutečnosti skrýval pokus o hercovu tichou likvidaci. Tady i noblesní Höger dokáže v dopise se zřejmou ironií zvednout hlas na svou obranu, jenže tím to také končí: čekali bychom doplňující svědectví jinde citovaných deníků, jeho ženy, ale kde nic tu nic.

Možná to všechno souvisí s tím, proč Höger sám nechtěl vzpomínky psát, s profesionalismem, s jakým službě herectví odevzdal i své soukromí a s jakým se v tom s ním ztotožnila i jeho životní družka. Člověka však přece jenom jímají pochyby: což opravdu v jeho životě neexistovaly chvíle slabosti a skepse, v jaké se topil Schorm, ani nervně prožívané vztahy ke společenskému dění, jaké odrážejí třeba deníky Radokovy? „Umění musí být umělci osudem, nikoliv živností,“ napsal Höger v roce 1973 v kondolenci ke smrti Vítězslava Vejražky. „Umělci je dáno nejvzácnější z lidských možností – definovat se ve svém díle.“ „... cosi jako Högerův autoportrét,“ dodávají k tomu editoři a přesně v tomto duchu vymodelovali jeho portrét i svou knihu. Věrnost odkazu člověka, který si to svou jednodušeстью opravdu zaslouží, anebo tak trochu i stavění pomníku?

Myslím, že obojí. O prosté samozřejmosti toho prvního asi ani nelze pochybovat, zdánlivé maličkosti poukazují však i na to druhé: třeba že se tu o bývalé Högerově ženě Zdeně Procházkové dozvíme vlastně jenom náhodou mezi řečí, anebo že editoři nepovažovali v dnešní době doslovné exploze deníkové literatury za vhodné seznámit čtenáře ani s tím, jak Högerovy deníky vůbec vypadají a jakou část z nich pro knihu vybírají.

„Kaleidoskopická skladba nicméně souzní se současným trendem, který dává přednost dekonstruovanému a destruktuovanému uchopování látky před ucelenou syntézou,“ napsala o způsobu, jakým je kniha koncipována, ve své recenzi Eva Šormová (Lidové noviny 7. 1. 1995). S tím lze v obecném smyslu souhlasit, ovšem s výhradou, že pak se tedy měli raději autoři svého komentáře vůbec zříci, případně se omezit na nejnutnější vysvětlující minimum, než takto rezignovat na alespoň pokus, doplnit obraz, který o sobě vytvořil převážně Karel Höger sám, také vlastním pojetím. Z něho by se pak bývala jaksi samočinně vyvinula i nutnost podrobit řadu z citovaných pramenů důkladné kritice: je sice hezké, nečiní-li se už žádné rozdíly mezi tím, co, kdo a jak se cituje, neodborník však skutečnou motivaci některých soudů prostě neodhalí. Podobná „postmoderní“ historická spravedlnost se tak v konečném důsledku obrací v hodnotovou laxnost, která pro mnohost jednotlivých soudů brání uvidět kvalitu celku.

III.

Pěkně, myslím, výhrady vůči Faustovskému srdci Karla Högera i vůči Bernardově schormovské monografii dokumentuje srovnání obou knih s prací **Zdeňka Hedbávného** (nar. 1936), nazvanou prostě *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Ani ona není bez chyb: v citátománii, a hlavně v nahrazování vlastního soudu cizím, jde nejméně tak daleko jako Bernard, v možná až příliš oddané službě portrétované osobnosti si nezádá zase nikterak s högerovskými editory. Navíc, jsa napůl radokovskou monografií a napůl memoáry, mohla by trpět i ona neduhy typického žánrového hybridu – a místy také trpí. Přesto limity Hedbávného metody neovlivnily konečnou podobu knihy nijak zásadně – ba dokonce se zdá, že v tomto případě bude mít čtenář spíše sklon připočíst je autorovi k dobru, jako půvabný zlidšťující doplněk jeho úctyhodně monumentálního díla.

Zeptáme-li se proč, leccos nám možná napoví sama geneze díla. Jako mladý dramaturg Národního divadla měl Hedbávný možnost být s Alfrédem Radokem (1914 – 1976) necelé dva roky, až do Radokovy emigrace v srpnu 1968, v přímém pracovním styku. „Pracovní vztahy se postupně změnilly v přátelství, jež mělo zásadní význam pro celý můj další život,“ říká o tom Hedbávný sám na

jednom místě knihy. Když Radok odešel, zůstal s ním ve styku, dokonce se spolu ještě setkali v Německu, pak už si jenom psali. Z korespondence, která je součástí řeči dokumentů, jejichž prostřednictvím Hedbávný takřka výhradně zachytil Radokův exil, záhy přímo vytryskne deziluze, která se Radoka zmocnila nad poměry v göteborgském divadle Folkteater, kde dostal stálé angažmá. „Nuže: žiji na hezkém ostrově, jsou tu hodní lidé, nepotřebují však divadlo. A já nic jiného neumím než právě to divadlo.“ Patrně jako záchranu před vlastní apatií začne tu koncipovat knihu o režii a metodice herecké práce.

Poprvé se Radok o své „knize o divadle“ zmiňuje už v dopise z roku 1971, bohužel však z ní zůstane jen torzo. Hedbávný, který na přání Radoka po jeho odchodu u sebe uložil veškerou dokumentaci jeho práce, cítil jako svou povinnost zveřejnit odkaz svého spolupracovníka, učitele a přítele, proto už v roce 1988 převzal od Marie Radokové rukopis knihy i magnetofonové kazety s Radokovými přednáškami. Nakonec se ale rozhodl jinak: „že nebudu jeho nedokončený rukopis doplňovat a komentovat, ale pokusím se zaznamenat, jak jsem ho přečetl. Jak jsem pochopil a procítil to, co napsal, i to, co napsáno nebylo.“ Proč ta změna, dozvíme se také hned z úvodní poznámky: už když si Hedbávný pro rukopis jel, varovali jej prý někteří – konkrétně kdo, není uvedeno – že Radok nebyl teroetik a že by mu vydání toho, co napsal, mohlo uškodit. Hedbávný prý k tak jednoznačnému závěru nedošel, přesto se ale vlastně jejich rad podržel.

Že asi jednal správně, potvrzují i citované dopisy Václava Havla – hned v tom prvním z 13. 1. 1972 Havel Radoka vyzývá, aby neupadl do osidel „teoretického komplexu“: „Co abyste napsal prostě své vyprávění. O všem možném, co Vás napadne. (...) zvláštní improvizovanou montáž nápadů, postřehů, vzpomínek, záznamů, myšlenek, útoků (...)“ Jenže háček je v tom, že v knize, která je záznamem o četbě toho, co Radok napsal, se ani nedozvíme, jak to tedy vlastně napsal. Pasáže, jež Hedbávný cituje, se zdají spíše nasvědčovat formě, kterou si přál Havel, o těch ostatních si sami představu udělat nemůžeme, a bohužel ani autor nás s podobou, dochováním a charakteristikou rukopisu nijak důkladněji neseznamuje. Pouze v první poznámce k textu upozorňuje: „Pasáže, které cituji, jsou zpravidla stylisticky upravené a někdy doplněné Radokovými úvahami na totéž téma, které namluvil na magnetofonové kazety.“ To znamená, že celistvost jednotlivých pramenů byla porušena, že v průběhu práce došlo k jejich vzájemné kontaminaci a úpravám, které nedovolují udělat si představu o jejich původní podobě.

Navíc Hedbávného text není ani zdaleka jen nějakým převyprávěním radokovských pramenů (také jeho deníků z let 1948 – 1952, 1953 – 1954 a 1954 – 1956), nýbrž monografií se vším všudy, v níž spíše větší než menší váhu mají i prameny další: vzpomínky pamětníků, recenze a kritiky, korespondence, vlastní autorova paměť apod. S výhradou k Hedbávného přístupu k zásadám pramenné kritiky a ediční praxe, kterou příliš nevylepšuje ani připojená ediční poznámka redakce Divadelního ústavu, můžeme proto klidně opustit spíše zavádějící úvodní formule o tom, co nás čeká, a vzít za bernou minci věcné avízo podtitulu Zpráva o jednom osudu. To je totiž vlastní náplní knihy: nikoli jen přetlumočené názory Radokovy na divadlo, ale tyto názory v jednotě s Radokovým celoživotním usilováním praktického divadelníka a také v jednotě a v kontrastu s dobou, kterými se kniha vedle zprávy o jednom individuálním osudu stává současně pochmurnou zprávou o osudu celé jedné historické epochy. Přitom ani Hedbávný se nevyhýbá metodě kolážovitě skladby jednotlivých pramenů a jak upozornil už Vladimír Just (Literární noviny č. 1/1995), trpí až „submisivní úctou k textům druhých autorů“, takže místy zbytečně zahlučuje čtenáře podružnostmi. I tyto podružnosti jsou však bezpečně zasazeny do rámce portrétní nahlíženého vždy v dobových souvislostech, současně však ze stanoviska nepřipouštějícího pochybnosti o tom, kde jsou autorovy estetické i politické sympatie. Nemůže se tu tedy stát, že by čtenář zůstal nad knihou v pochybnostech, jak byl ten který citát míněn. Naopak právě nekolegialita, záštiplnost a chameleonství trubadúrů doby (E. F. Burian, Jindřich Honzl, Jan Kopecký, Vítězslav Nezval) v protikla-

du s Radokovou osobní mravní integritou a neumdlévajícím spěním za realizací vlastních uměleckých představ tvoří nejvlastnější drama knihy.

Radok sám zahrnul do svého rukopisu období 1945 – 1968, třiaadvacet let, kdy prý mohl „dělat divadlo“. Také Hedbávný logicky tomuto období věnoval největší část rozsahu své monografie: zabírá v ní 234 stran, zatímco první část (1914 – 1945) pouze 106 a poslední (1968 – 1976) dokonce jen 30. Právě tam ovšem drama celoživotního Radokova zápasu o svou představu divadla pracujícího s doslova rozvichřenou imaginací, ale také s nebývalými požadavky na přesnost a kázeň vrcholí. „Neboť umění je jen a jen souhrn maličkostí. Ba dokonce tam, kde už se to nedá slovy vystihnout, tam teprve začíná pravé umění. A u nás, zdá se mi, že je každému všechno tak trochu jedno,“ zapsal si 8. 1. 1952, v souvislosti s natáčením filmu *Divotvorný klobouk* (1952). Nepochybně přičítal tento stav pouhonorové mravní devastaci, s níž se dostával napořád do konfliktu, jaké však muselo být jeho zoufalství, když se pak v Göteborgu ocitl v prostředí zcela amatérského divadla řízeného levičáky, kteří s ním zacházeli ještě hůře než českoslovenští straničtí potentáti...

Je samozřejmé, že z hlediska své profese a svého zájmu věnuje Hedbávný v knize prvořadou pozornost Radokovým divadelním realizacím, i když svědectví o nich musel často pracně shledávat v dobových recenzích a kritikách. Naproti tomu Radokovy filmy (kromě *Divotvorného klobouku Daleká cesta*, 1949, a *Dědeček automobil*, 1956) mohl Hedbávný analyzovat přímo a přesto se i u nich spokojil spíše jen s vylíčením vzniku jejich látky a vnějších okolností natáčení. Např. co se tu dozvíme o filmu *Dědeček automobil* je takřka úplně přejato z příslušné kapitoly vzpomínek autora námětu Adolfa Branalda *Valčík z Lohengrina* (1972). Hedbávný na ni také odkazuje, už si ale nevšiml, že kapitola stejného názvu a jen poněkud odlišného znění je i v dalším svazku Branaldových pamětí, nazvaném *Živé obrazy* (1992). Proč? Právě kvůli Radokovi: ve Valčíku z Lohengrina se o něm mluví anonymně jenom jako o režisérovi a Branald patrně později pocítil vůči němu jakýsi dluh. Podobně je to s vyprávěním Miloše Formana v jeho pamětech *Co já vím?* (1994) o tom, jak když byl v roce 1960 Radok propuštěn z Laterny magiky, nevyhověli on, Vladimír Svítáček a Ján Roháč jeho očekávání, že na protest odejdou s ním, protože se báli o svou existenci. Hedbávný teď potvrzuje, že Radok to skutečně pokládal za zradu a dokonce se začal obávat toho, že mu jeho autorství prvního i druhého programu Laterny magiky bude zcizeno. Branaldova i Formanova dnešní snaha o nápravu je milá, Radok sám by ji však býval potřeboval spíše tehdy, kdy o něco šlo, než teď, kdy už je po smrti.

Možná však právě pro neskandální, věcný odkaz i k těmto dimenzím umělcovy osobnosti a jeho života vychází radokovská monografie z porovnání s portrétem Schormovým i Högerovým daleko nejzdařileji. Dílo není tu nikterak odtrženo od soukromí, ani od dění ve společnosti, čtenář má pocit, že na stránkách knihy komunikuje s živým člověkem. Hedbávnému přálo ovšem štěstí, že měl k takovému pohledu k dispozici dostatek materiálu, zároveň ale nelze neocenit, že až na výjimky dokázal s ním naložit dramaturgicky šťastně, účinně a čtenářsky přístupně i pro neodborníka.

Jan Lukeš

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ASMUS, Hans-Werner

Das große Cinema Starlexikon. 1000 Stars von A – Z / Hans Werner Asmus; Herausgeber Dirk Manthey, Jörg Altendorf; Chefredaktion Willy Loderhose. – 3. vyd. – Hamburg: Kino Verlag GmbH, 1993. – 416 s.: čb. fotogr., biografie, filmografie.

ISBN 3-89324-062-4 (váz.)

Encyklopedie filmových herců. Každé heslo vybavené i fotografií příslušného herce obsahuje jeho podrobný profil, úplná data narození, příp. i úmrtí, a kompletní filmografii.

BRUNELIN, André

Gabin / André Brunelin; z francouzštiny přeložil Jiří Žák; předmluva Dominique Gabinová. – 1. vyd. – Plzeň: Nakladatelství Karel Veselý, 1995. – 597 s.: čb. fotogr. v příl.

ISBN 80-901439-4-6 (váz.)

Obsáhlá monografie francouzského herce Jeana Gabina, sepsaná na základě autorových rozhovorů s ním.

CIEN

Cien Años de Cine Latinoamericano 1896 – 1995 / Coordinador editorial y redaccion Rafael Acosta de Arriba. – [1. vyd.] – B. m.: Instituto Cubano del arte e industria cinematograficos, b. r. – 304 s.: čb. fotogr., filmografie, rejstřík. (brož.)

Stručná historie latinskoamerických kinematografií; přehled nejvýznamnějších filmů.

DUMONT, Hervé

William Dieterle. Antifascismo y compromiso romántico / Hervé Dumont; Traducción Mercedes Juste. – [1. vyd.] – San Sebastián: Festival Internacional de Cine de San Sebastián; Madrid: Filmoteca Española, 1994. – 295 s.: čb. fotogr., filmografie, bibliografie, rejstřík. ISBN 84-86877-13-X (brož.)

Výpravná monografie německého, resp. amerického režiséra Wilhelma / Williama Dieterleho.

ENGELMEIER, Regine – ENGELMEIER, Peter W. *Film und Mode – Mode im Film*. Frankfurt/Main (SRN), 2. 3. 1990 – 1. 4. 1990. Deutschen Filmmuseum / Herausgegeben von Regine und Peter W. Engelmeier; mit Beiträgen von Peter W. Engelmeier, Audrey Hepburn, Melanie Hillmer, Ponkie, Angelika Berg, Regine Engelmeier. – 2. vyd. – München: Prestel Verlag, 1990. – 248 s.: 372 čb. fotogr., rejstřík filmů, kostýmních výtvarníků, režisérů a herců.

ISBN 3-7913-1074-7 (váz.)

Obrazová publikace dokumentující vývoj a pojetí především ženské módy v dějinách filmu s důrazem na 30. – 80. léta a na hollywoodskou produkci. Použity jsou většinou reklamní snímky hereček a herců, fotografie z filmů. Úvodní texty stručně zachycují dějiny filmové módy a vztah herce a kostýmu (A. Hepburnová).

FREEDLAND, Michael

Liza Minnelli: Ihre Filme – ihr Leben / Michael Freedland; aus dem Englischen übersetzt von Cornelia Zumkeller. – [1. vyd.] – München: Wilhelm Heyne Verlag, 1990. – 315 s.: čb. fotogr., filmografie 1968 – 1988, rejstříky. – (Heyne Filmbibliothek / Herausgegeben von Bernhard Matt. 32/149).

ISBN 3-453-04627-7 (brož.)

Monografie americké herečky a zpěvačky Lizy Minnelliové, doplněná kompletní filmografií.

GABERSCEK, Carlo

Il West di John Ford / Carlo Gaberscek. – [1. vyd.] – [Udine]: Arti Grafiche Friulane, 1994. – 199 s.: čb. fotogr., filmografie, bibliografie. (brož.)

Knižní studie zabývající se obrazem různých lokalit amerického západu ve westernech Johna Forda.

GUBERN, Román

Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia /
Román Gubern. – [1. vyd.] – Madrid: Filmoteca
Española; Instituto de la Cinematografía y de las
Artes Audiovisuales; Ministerio de Cultura, 1994. –
487 s.: čb. fotogr., filmografie, rejstřík.
ISBN 84-86877-14-8 (brož.)

Výpravná monografie o španělském režisérovi
Benitu Perojovi považovaném za průkopníka
španělského filmového umění.

GUINNESS

The Guinness Who's Who Of Film Musicals & Musical Films / General Editor Colin Larkin. – 1. vyd. –
London: Guinness Publishing; Square One Books
Ltd, 1994. – 351 s.: čb. fotogr., biografie,
filmografie.

ISBN 0-85112-787-8 (brož.)

Encyklopedie filmových muzikálů a hudebních
filmů mapuje vývoj žánru od 30. do 90. let.

HAHN, Ronald M. – JANSEN, Volker

*Lexikon des Science Fiction Films. 1500 Filme von
1902 bis heute /* Ronald M. Hahn, Volker Jansen;
Unter Mitarbeit von Wolf Jahnke. – 5. Auflage.,
1. Ausgabe dieser Auflage – München: Wilhelm
Heyne Verlag, 1992. – 974 s.: čb. fotogr.,
filmografie, bibliografie, index režisérů a filmů. –
(Heyne Sachbuch; Nr. 19/93)
ISBN 3-453-00731-X (brož.)

Encyklopedie 1500 filmů žánru sci-fi. Každé heslo
obsahuje podrobné filmografické údaje včetně
originálního názvu a minutáže, dále pak popis děje
doplněný citátem z některé recenze.

HARDY, Phil

The Aurum Film Encyclopedia. Horror / Edited by
Phil Hardy; Contributions by Tom Milne,
Kim Newman, Paul Willemsen; Illustrations by
The Kobal Collection. – 2. dopl. vyd. – London:
Aurum Press, 1993. – 496 s.: čb. fotogr.,
filmografie, rejstřík.

ISBN 1-85410-263-X (váz.)

Encyklopedie filmových hororů sledující vývoj
žánru od počátku kinematografie až do roku 1992.
Jednotlivé chronologicky řazené oddíly jsou vždy
uvedeny historickým výkladem a obsahují přehled
filmů se stručnou charakteristikou a základními
filmografickými údaji.

HEDBÁVNÝ, Zdeněk

Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu / Zdeněk
Hedbávný. – 1. vyd. – Praha: Národní divadlo
a Divadelní ústav, 1994. – 401 s.: čb. fotogr. v příl.,
soupis filmů, divadelních režii, televizních
a rozhlasových inscenací, jmenný rejstřík.
ISBN 80-7008-043-4 (váz.)

Obsáhlá monografie jednoho z nejvýznamnějších
českých divadelních režisérů, který pozoruhodným
způsobem zasáhl i do dějin české kinematografie.
Je zpracována na základě pramenů dochovaných
v Radokově pozůstalosti.

CHABRIA, Suresh

Light of Asia. Indian Silent Cinema. 1912 – 1934.
Pordenone Silent Film Festival. Pordenone
(ITALIE), 8. 10. 1994 – 15. 10. 1994 / Editor
Suresh Chabria; Associate Editor Paolo Cherchi
Usai. – [1. vyd.] – B. m.: Le Giornate del Cinema
Muto; [New Delhi]: National Film Archive of India,
1994. – 235 s.: čb. fotogr., filmografie, rejstřík.
ISBN 81-224-0680-7 (brož.)

Sborník vydaný k Dnům němému filmu v Pordenone
1994. Obsahuje zejm. stručné dějiny indického
němému filmu, poznámky k pordenonské
retrospektivě, filmografii indického němému filmu
1912 – 1934.

KATZ, Ephraim

The Macmillan International Film Encyclopedia.
New Edition / Ephraim Katz. – 2. vyd. – London:
Macmillan, 1994. – 1496 s.: biografie,
filmografie. – Published by arrangement with
HarperCollins Publishers, New York.
ISBN 0-333-61601-4 (váz.)

Nejúplněji anglicky vydaná jednosvazková filmová
encyklopedie. Na novém vydání pracoval Katz
až do své smrti roku 1992, jeho pokračovatelé
doplnili v jeho intencích stovky hesel, v nichž je
reflektován současný stav světové kinematografie.

KOPECKÝ, Jan

Antonin Artaud. Poslední z prokletých / Připravil
Jan Kopecký. – [1. vyd.] – Praha: Herrmann
a synové, 1994. – 185 s.: čb. fotogr., bibliografie.
(váz.)

Knižní studie o významném francouzském
divadelníkovi, který se uplatňoval také jako filmový
herec (např. v Dreyerově *Utrpení Panny orleánské*).

KRAUTZ, Alfred

Encyclopedia of Film Directors in the United States of America and Europe. Volume 1. Comedy Films to 1991 / Edited by Alfred Krautz; in cooperation with Hille and Joris Krautz; preface Curt Siodmak; compiled with the assistance of Eberhard Spiess; translation Jean Szema. – [1. vyd.] – München; New Providence; London; Paris: K. G. Saur, 1993. – 408 s.: biografie, filmografie, rejstřík. ISBN 3-598-21501-0 (váz.)

Encyklopedie amerických a evropských režisérů filmových komedií. Každé heslo obsahuje úplná data narození, příp. i úmrtí, elementární heslovitou charakteristiku a filmografii s originálními názvy filmů.

LEXIKON

Lexikon des Internationalen Films: Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945. 21 000 Kurzkritiken und Filmographien / Redaktion Klaus Brüne. – [2. vyd.] – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1991. – 10 sv. – (Handbuch rororo. 6322) Desetisvazkový slovník filmů uvedených od roku 1945 v německé distribuci a v TV. Každé heslo obsahuje základní filmografické údaje a stručnou hodnotící anotaci.

MANCHEL, Frank

Film Study. An Analytical Bibliography / Frank Manchel. – [1. vyd.] – Rutherford; Madison; Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press; London; Toronto: Associated University Press, 1990. – 4 sv.

Tematicky členěná bibliografie knih, článků a dalších textů o filmu; též údaje o filmech samotných. Navazuje na starší svazky Film Study: A Resource Guide, svým komplexním zaměřením a komentáři je však přesahuje. Autor (Howard Suber) uvádí každý oddíl svým kritickým a přehledovým textem, anotace ke každému údaji jsou obsáhlé.

MILNE, Tom

Time Out Film Guide. The definitive A – Z directory of over 10 000 films / Edited by Tom Milne; Consultant Editor Geoff Andrew; Edited and designed by Time Out Magazine Limited. – 3. vyd. – London; New York; Victoria; Toronto; Auckland: Penguin Books, 1993. – 949 s.: filmografie, rejstřík. ISBN 0-14-017513 (brož.)

Anotovaný seznam více než 10 000 filmů světové kinematografie. Rejstříky hlavních filmových žánrů, velkých národních produkcí, herců, režisérů a filmových motivů.

NETENJAKOB, Egon

TV-Filmlexikon: Regisseure, Autoren, Dramaturgen. 1952 – 1992 / Egon Netenjakob. – [1. vyd.] – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994 März. – 518 s.: čb. fotogr., rejstřík filmů. – (Fischer Cinema / Lektorat Ingeborg Mues. 11947) ISBN 3-596-11947-2 (brož.)

Publikace obsahuje informace o německých a rakouských televizních filmech v rozmezí let 1952 – 1992, filmografie režisérů, scenáristů a dramaturgů se stručnou biografií.

RELIGION

Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 1200 Kinofilmen / Erarbeitet von Peter Hasenberg, Johannes Horstmann, Reinhold Jacobi, Werner Jungeblodt, Wolfgang Luley, Helmut Morsbach, Joachim Zöller. – 2. dopl. vyd. – Köln: Katholisches Institut für Medieninformation (KIM), [1993]. – 353 s.: filmografie, rejstříky. ISBN 3-925-16105-8 (brož.)

Slovník filmů tematicky spjatých s problematikou náboženství. Každé heslo je vedle základních filmografických údajů a stručné anotace vybaveno též klíčovými slovy, z nichž je v příloze sestaven věcný rejstřík.

SCHWEINITZ, Jörg

Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909 – 1914 / Herausgegeben und kommentiert von Jörg Schweinitz. – 1. vyd. – Leipzig: Reclam Verlag, 1992. – 471 s.: čb. fotogr., filmografie, bibliografie, biografie. – (Reclam Bibliothek. Band 1432) ISBN 3-379-01432-X (brož.)

Antologie textů o filmu publikovaných v německé mluvících zemích před první světovou válkou.

STANISLAWSKI, Ryszard – BROCKHAUS, Christoph

Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel und Osteuropa / Ryszard Stanislawski, Christoph Brockhaus – Bonn: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1994. – 4 sv.

Katalog stejnojmenné výstavy v Bonnu mapuje vývoj moderního evropského umění v kontextu

různých oborů: výtvarné umění, fotografie, video, architektura, literatura, divadlo, film, hudba. Zvláštní svazky dokumentace, bibliografických údajů apod.

ŠKUTINA, Vladimír

Was ist Film? / Herausgegeben von Vladimír Škutina; Beiträgen von Miloš Forman, Karel Černý, Vojtěch Jasný, Theodor Pištěk; Anhang Jiri Kotlar. – [1. vyd.] – Zürich: Bohem Press, 1990. – 128 s.: čb. a bar. fotogr., ilustr., slovníky, seznamy filmařských technik.

ISBN 3-85581-212-8 (váz.)

Čeští filmaři o základech režisérské práce, o kostýmech a filmové architektuře na příkladu Formanových filmů *Amadeus* a *Valmont*.

TURIGLIATTO, Roberto

Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60. Festival internazionale Cinema Giovani. Torino (ITÁLIE) 1994 / A cura di Roberto Turigliatto; con la collaborazione di Giuseppe Dierna. – 1. vyd. – Torino: Lindau, 1994. – 332 s.: čb. fotogr., bibliografie. – Na vzniku se podíleli Národní filmový archiv, Slovenský filmový ústav, Filmová a televizní fakulta v Praze.

ISBN 88-7180-107-5 (brož.)

Sborník vydaný u příležitosti stejnojmenné

retrospektivy v Turíně. Původní studie, eseje, rozhovory a vzpomínkové stati. Překlady starších studií českých autorů, úryvky dobových textů autorů i kritiků nové vlny. Zvláštní kapitola je věnována nové vlně na Slovensku.

URC, Rudolf – VESELÝ, Marian

Slovenský animovaný film / Rudolf Urc, Marian Veselý; Editor Václav Macek. – [1. vyd.] – Bratislav: Nadácia FOTOFO, 1994. – 210 s.: poznámky, resumé v angličtině.

ISBN 80-85739-04-6 (brož.)

Dějiny slovenského animovaného filmu zachycující animovanou tvorbu i její institucionální zázemí od předválečných let.

VIDAL, Nuria

The Films of Pedro Almodovar / Nuria Vidal; translation by Linda Moore; in collaboration with Victoria Hughes. – 1. vyd. – Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales; Ministerio de Cultura, 1988. – 326 s.: čb. fotogr., filmografie.

ISBN 84-5057684-9 (brož.)

Monografie P. Almodóvara se skládá z obsáhlého rozhovoru autorky s režisérem o jeho filmech a z analytického popisu typických motivů, které se opakovaně objevují v Almodóvarových filmech.

SUBSCRIPTION INFORMATION

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

Address:

Národní filmový archiv
Národní 40, 110 00 Praha 1
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, fax 02 / 2423 19 48

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 30,- Kč,
roční předplatné 120,- Kč.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje:

Firma Ji-Pe, Burdova 1227, 198 00 Praha 9; tel., fax: 02 / 86 45 95.

Sazba: FORMICA dtp Praha

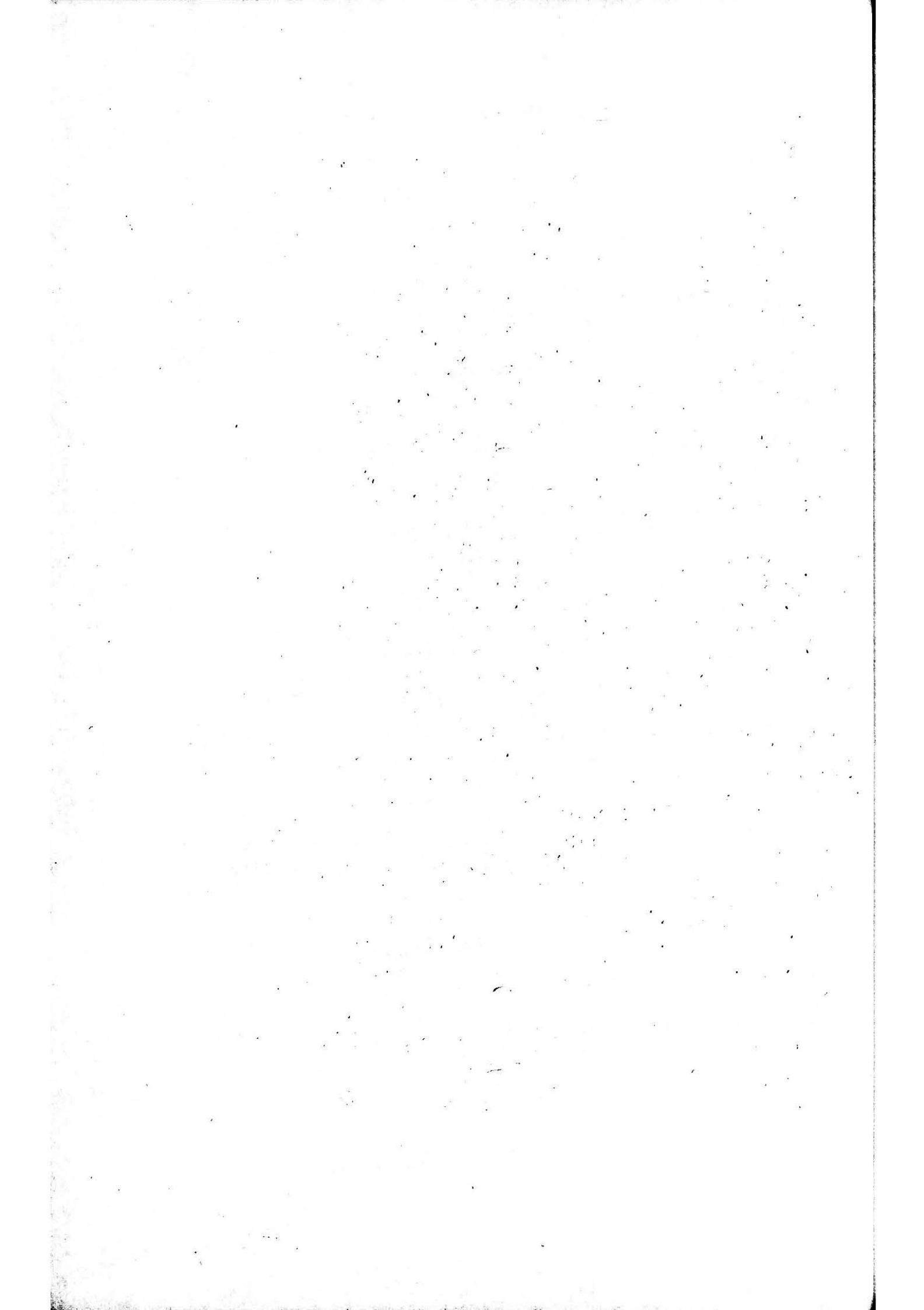
Tisk: AF BKK s. r. o., Praha

Rukopis byl odevzdán do výroby 18. dubna 1995.

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 Klubko z filmu Jiřího Trnky Sen noci svatojanské





LITERÁRNÍ NOVINY

vycházejí každý čtvrtek

VYDÁVÁ JE
SPOLEČNOST PRO LITERÁRNÍ NOVINY

Svým čtenářům nabízíme:

LITERÁRNÍ RECENZE A INFORMACE O NOVÝCH KNIHÁCH

*

KOMENTÁŘE K NOVÝM FILMŮM, DIVADELNÍM PŘEDSTAVENÍM,
VÝSTAVÁM I KONCERTŮM A PROGRAMU TELEVIZE

*

POVÍDKY, FEJETONY, VERŠE

*

KULTURNĚ POLITICKÉ ÚVAHY, REPORTÁŽE, ESEJE

Ve volném prodeji budou Literární noviny stát 9 Kč.

Předplatné na celý rok 1995 činí 306 Kč (51 čísel po 6 Kč),

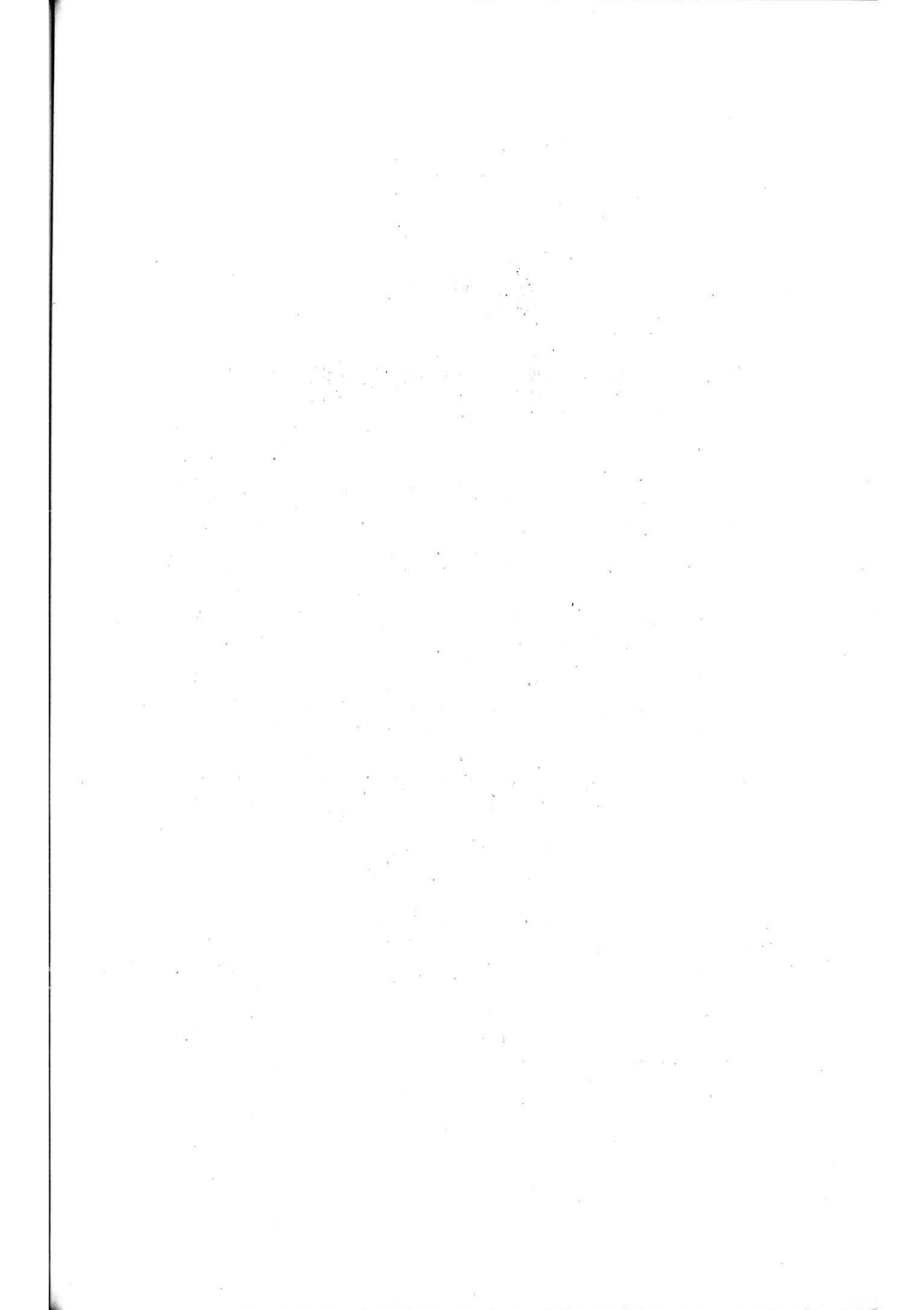
půlroční předplatné činí 169 Kč (26 čísel po 6,50 Kč)

a čtvrtletní předplatné je za 91 Kč (13 čísel po 7 Kč).

OBJEDNÁVKU ZAŠLETE NA ADRESU:

SEND – distribuce tisku, Bohuslava ze Švamberka 4, 140 00 Praha 4

tel.: 02/429 79 06



Cena F. X. Šaldy

Protože v nově vznikající struktuře českých literárních a uměleckých cen schází pravidelně udělované ocenění pro oblast umělecké kritiky, rozhodla se Společnost F. X. Šaldy tuto mezeru vyplnit. Na přelomu loňského a letošního roku zřídila za tím účelem Nadaci Společnosti F. X. Šaldy, jejímž posláním bude udělovat každoročně Cenu F. X. Šaldy „za vynikající výsledky v oblasti umělecké kritiky a publicistiky“.

Poprvé se tak stane letos, v úvahu přitom budou připadat díla ze všech oblastí umělecké kritiky (literární, výtvarné, divadelní, filmové, televizní, hudební aj.) publikovaná mezi 1. lednem a 31. prosincem 1995 knižně, časopisecky, v denním tisku či jakýmkoli jiným masmediálním způsobem, bez ohledu na státní příslušnost autora, příp. i s přihlédnutím k celoživotnímu dílu. O udělení ceny rozhodne v lednu 1996 odborné grémium, v němž účast přijali literární kritikové a historikové Jiří Brabec, Jiří Peňás a Pavel Janáček, výtvarný kritik a historik Tomáš Vlček, filmový kritik a historik Jiří Cieslar, divadelní kritik a historik Vladimír Just a hudební kritik a historik Ivan Poledňák. Osmým členem grémia je ředitel Nadace Společnosti F. X. Šaldy, literární a filmový kritik Jan Lukeš. Odborná veřejnost, nakladatelé a vydavatelé mohou v průběhu celého roku zasílat návrhy na ocenění na adresu Nadace Společnosti F. X. Šaldy, 100 00 Praha 10, Dětská 190, pokud možno doložené konkrétními tituly a články.

Cena F. X. Šaldy je finanční, o její konkrétní výši bude každým rokem rozhodovat správní rada. V současné době ji tvoří náměstek generálního ředitele Komerční banky Bořivoj Pražák jako zástupce hlavního sponzora ceny a předseda rady, šéfredaktorka nakladatelství Atlantis Jitka Uhdeová a Viktor Stoilov, majitel nakladatelství TORST, kteří rovněž cenu finančně podpořili, a ředitel nadace Společnosti F. X. Šaldy Jan Lukeš. Pro ty, kteří by chtěli přispět na částku, z níž bude odměna udělována, je otevřeno u Komerční banky, pobočka Praha 1, Národní 32, konto č. 19-3313360297, na které mohou zasílat jakékoli finanční příspěvky.

Nadace Společnosti F. X. Šaldy věří, že jak jednotlivci, tak instituce její snahu o rozvoj umělecké kritiky v duchu Šaldova kritického odkazu pochopí a konkrétně její péči o svobodnou a plnohodnotnou umělecko-kritickou sebereflexi podpoří.

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

KNIŽNÍ EDICE

Uvádí v překladech základní díla filmové teorie a historie,
antologie prací předních českých filmových kritiků a publicistů,
původní studie na pomezí filmu a příbuzných disciplín

Z titulů roku 1994

Jan ŽALMAN, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*

Dílem historická studie, dílem osobní svědectví představitele filmové publicistiky 50. a 60. let o filmech a tvůrcích nové české vlny (282 stran, čb. foto, cena 58,80 Kč)

Jan LUKEŠ, *Orgie střidmosti aneb Konec československé státní kinematografie*

Soubor studií a kritik literárního a filmového kritika z přelomového období let 1987 – 1993 (328 stran, cena 58,80 Kč)

Mojmír DRVOTA, *Základní složky filmu*

Studie českého exilového autora, pedagoga na několika amerických univerzitách, představuje pozdně strukturalistický pokus o vymezení základních složek filmové řeči (102 stran, cena 37,80 Kč)

Filmová ročenka 1993 / Film Yearbook

Faktografická příručka obsahující podrobné údaje o české filmové výrobě, distribuci a institucionálním zázemí kinematografie v České republice v roce 1993 (412 stran, cena 100 Kč)

Z titulů připravovaných na rok 1995

Sborník filmové teorie 2. Tartuská škola

Reprezentativní výběr klíčových prací jednoho z center sémiotiky filmu, z autorského okruhu Jurije Lotmana

Jan BERNARD, *Jazyk, komunikace, kinematografie (O mezeře mezi světy)*

Dvoudílná studie děkana pražské FAMU o analogii verbálního jazyka a „jazyka“ filmu a o genezi lidského poznávání a modelování a roli filmu v této souvislosti

Jiří DOLEŽAL, *Česká kultura za protektorátu*

Soubor studií z pozůstalosti, publikovaných dosud jen v samizdatu: obecně o vztahu nacistů ke kultuře za protektorátu a zvlášť o filmu, písemnictví a školství

Jiří CIESLAR, *Studie a kritiky*

Reprezentativní výběr esejů a recenzí dalšího předního představitele současné filmové kritiky

Jean-Claude CARRIÈRE, *Vyprávět příběh*

Úvahy známého francouzského scenáristy o filmovém příběhu a zákonitostech stavby filmového scénáře

Filmová ročenka 1994 / Film Yearbook

Faktografická příručka obsahující podrobné údaje o české filmové výrobě, distribuci a institucionálním zázemí kinematografie v České republice v roce 1994

Publikace lze zakoupit v NFA, Národní 40, Praha 1,
a ve vybraných (především pražských) knihkupectvích
(FFUK, Městská knihovna, Divadelní ústav v Celetné, Kaprova, Štěpánská atd.)

2 x 5 BODŮ PRO VÁS

Ten, kdo má rád literaturu,
odebírá a čte

JEDINÝ
TÝDENÍK,
KTERÝ

nové KNIHY

JSOU
PROTO
NEPOSTRA-
DATELNÉ

- ❶ informuje o novinkách
v bibliografickém
přehledu
- ❷ seznamuje
s nakladatelskými
plány (měsíčně, ročně)
- ❸ hodnotí knihy v recenzích
z pera našich předních
kritiků
- ❹ přináší rozhovory
se spisovateli, nakladateli,
knihkupci
- ❺ otiskuje články, úvahy,
fejetony, zprávy ze světa
knih

- ❶ PRO ČTENÁŘE
- ❷ PRO KNIHKUPCE
- ❸ PRO NAKLADATELE
- ❹ PRO KNIHOVNÍKY
- ❺ PRO VŠECHNY,
KDO MAJÍ RÁDI KNÍŽKY

Cena 1 výtisku 4,50 Kč.

Pro knihkupce nabízíme výhodné rabaty podle množství odebraných výtisků.

Vydávají Liberecké tiskárny, spol. s r. o.
Objednávky vyřizuje redakce NOVÉ KNIHY,
Ostrovní 30, Box 816, 111 21 Praha 1,
tel.: 24 91 22 19, fax: 24 91 22 17

DIVADELNÍ NOVINY

Pro divadelníky a jejich diváky...

... zní podtitul čtrnáctideníku Divadelní noviny, který opět vychází v Divadelním ústavu od r. 1992. Na původní „Divadelky“ šedesátých let však navazují současné Divadelní noviny spíš názvem a spoluprací s několika autory, než koncepcí. Snažíme se o moderní kulturní časopis, který vidí divadlo v kulturním a společenském kontextu a pravidelně nahlíží za divadelní humna. Netiskneme jenom recenze o divadle, ohledáváme české divadlo z různých stran a úhlů a taky s pomocí rozličných žánrů, od rozhovoru přes reportáž po portrét a sloupek – takový „kulatý stůl“ s dramatiky Topolem, Smočkem, Schmidem, Pavlíčkem a dalšími je unikátní materiál, který sotva najdete jinde. A co je nejdůležitější. Předplatné DN stojí pouhých 110 korun ročně a věrnost abonentů je každoročně na vánoce odměněna knižní premií zdarma. V roce 1992 to byla knížka neznámých dopisů Jiřího Voskovce do Prahy, předloni velké původní interview Týden s Janou Hlaváčovou, loni záznam jedinečných besed s Werichem, Haasem, Štěpánkem, Suchým, a Ivanem Vyskočillem a letos to budou vzpomínky Jiřího Suchého na léta 60., 70. a 80.

redakce DN

PŘIHLÁŠKA K ODBĚRU

**Divadelní
noviny**

Vydává Divadelní ústav v Praze
Celetná 17 110 01 Praha 1

Jméno

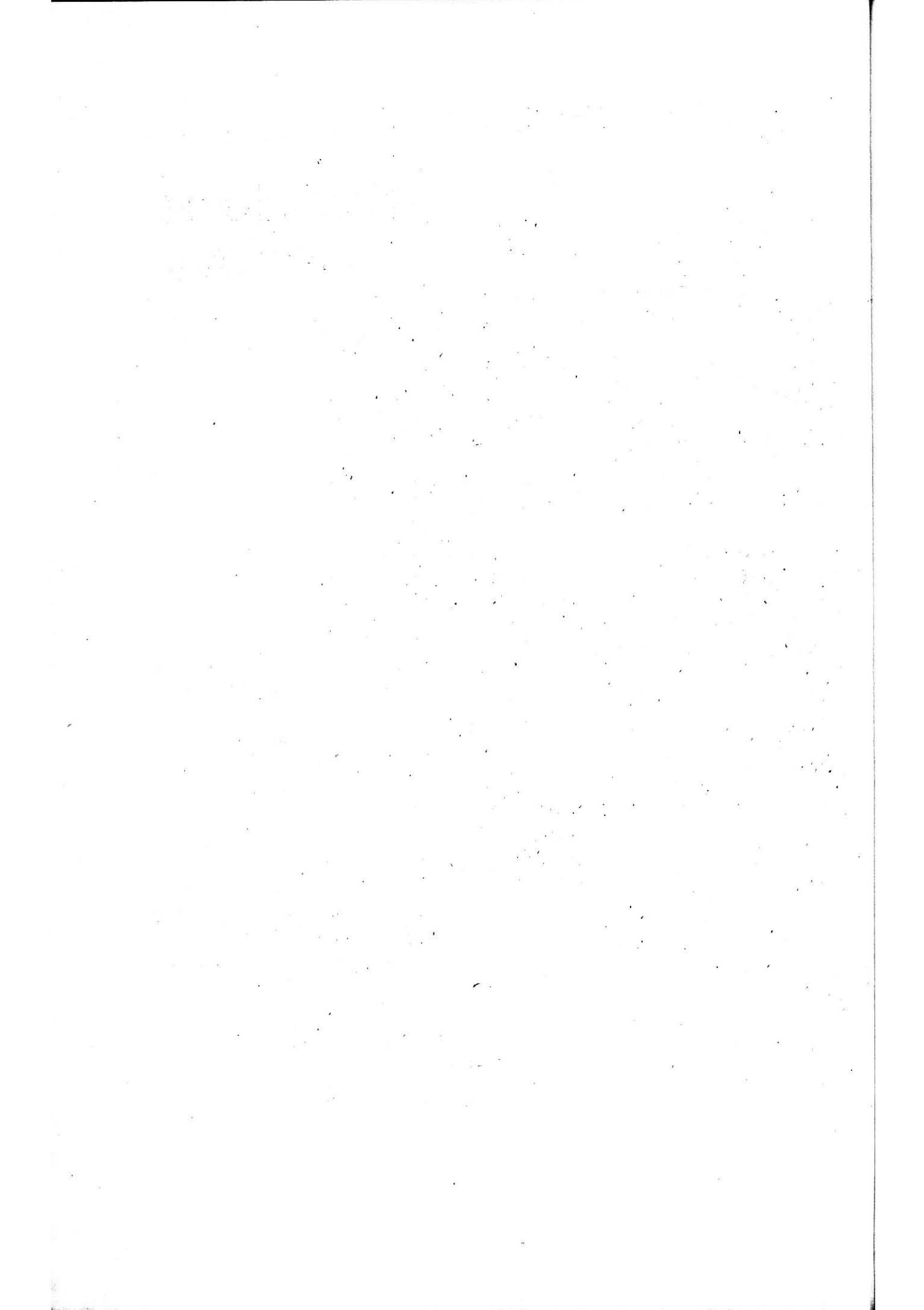
Adresa

PSČ

Předplatné pro rok 1995 (22 čísel)
110,- Kč; cena jednotlivého
výtisku 5,- Kč

Objednávku nalepte na korespondenční
lístek anebo v obálce zašlete na adresu:
Firma Ji-Pe, Burdova 1227,
198 00 Praha-Kyje;
pouze poštovní sty, fax 02/86 45 95.
Pracoviště Budovatelská 287,
190 15 Praha 9-Satalice;
telefon 02/66 31 12 09, linka 155
(informace, objednávky)
linka 147 (reklamace)
Předplatné uhradíte složenkou vloženou
do 1. čísla DN.
Upozornění:

**PRO PŘEDPLATITELE ČTENÁŘSKÁ
KNIŽNÍ PRÉMIE ZDARMA!**



35 0291

1995-2



10088014 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidružuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do jasů, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vzhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.