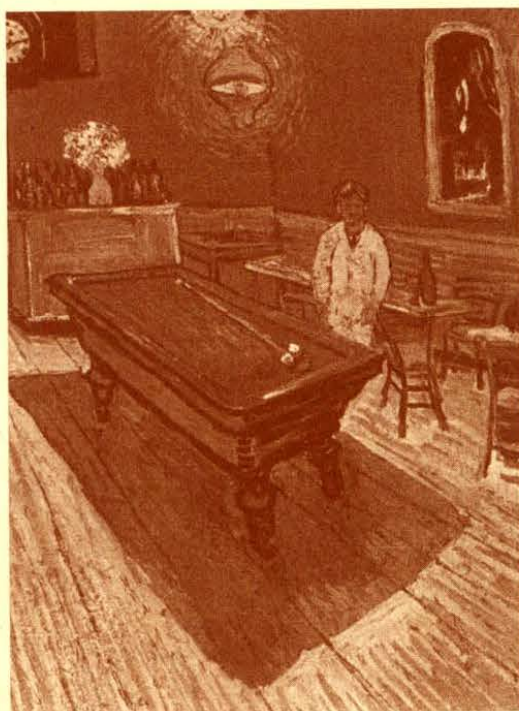


3

1995

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1995-3

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 7
1995
Číslo / No. 3 (19)



10088205 *Národní filmový archiv*

Redakce / Editorial board:
MICHAL BREGANT
(šéfredaktor / editor-in-chief)

88 205

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRONĚ
PAVEL ZEMAN

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA

Odpovědný redaktor čísla / Editor of the issue:
Michal Bregant

Redakční rada / Advisory board:
JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MÁLEK, PETR MAREŠ (filolog),
PETR MAREŠ (historik), PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,
JIRÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA, JIRÍ 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

- Vít Vlnas:** Oldřich J. Blažíček a český historický film 1944 – 1945 5
- Petr Čornej:** Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968)
v kontextu dobového nazírání na dějiny I. 13
- Přemysl Maydl:** E. H. Gombrich: Historik umění a psychologie 45
- Ernst Gombrich:** Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci 49
- Ivo Pondělíček:** Násilí ve filmu (*přednáška z profesorského řízení na FF UK*) 73

Rozhovor

- Vladimír Svatoň:** Úvod 83
- Jurij Lotman:** Pokusy předpovídat jsou zajímavé tím, jak nevycházejí
(*Jurij Civjan, Michail Jampolskij*) 85

Edice a materiály

- Francesco Pitassio:** Československé filmy na Mezinárodní přehlídce
filmového umění v Benátkách 1932 – 1941 93
- Československý film v Benátkách: reflexe filmového tisku 101

Literární obzor

- Petr Mareš:** Jazyk a film: problematika stále aktuální.
(*Sprache im Film. Ed. Gustav Ernst*) 121
- Ivo Pondělíček:** Základy filmu bez filmů
(*Mojmír Drvota: Základní složky filmu*) 123
- Michael Špirit:** „Důležitá je ta práce...“
(*Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Björkman.*) 127
- Pavel Zeman:** Tři pohledy na cenzurní praxi a kulturní politiku KSČ v letech 1945 – 1971
(*Karel Kaplan – Dušan Tomášek: O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956. Studie. – Dušan Tomášek: Pozor, cenzurováno! aneb Ze Života soudružky cenzury. – Prameny zla I. Kultura a věda. Komunistická strana Československa a problematika kultury a masmédií. Ed. Tomáš Grulich – Petr A. Roček.*) 130

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 133

CONTENTS

Articles

Vít Vlnas: Oldřich J. Blažíček and Czech Historical Films 1944 – 1945 5

Petr Čornej: Hussite Themes in Czech Films (1953 – 1968)
within the Context of the Period Interpretation of History (Part I) 13

Přemysl Maydl: E. H. Gombrich: A Historian of Art and Psychology 45

Ernst H. Gombrich: Visual Image: Its Place in Communication 49

Ivo Pondělíček: Violence in Films
(a lecture presented at professorial proceedings at Charles University) 73

Interview

Vladimír Svatoň: Introduction 83

Jurij Lotman: Attempts at Forecasting Are Interesting in How They Fail
(Yuri Tsivian, Michail Yampolskij) 85

Documents

Francesco Pitassio: Czechoslovak Films at the Venice International
Film Festivals 1932 – 1941 93

Czechoslovak Films in Venice: Reflection of the Film Press 101

Reviews

Petr Mareš: Language and Film: Problems That Are Still Topical
(*Sprache im Film. Ed. Gustav Ernst*) 121

Ivo Pondělíček: Fundamentals of Film Without Films
(*Mojmír Drvota: Základní složky filmu*) 123

Michael Špirit: „The Work is Important...“
(*Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Björkman.*) 127

Pavel Zeman: Three Views of the Practice of Censorship and the Cultural
(*Karel Kaplan – Dušan Tomášek: O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956. Studie. – Dušan Tomášek: Pozor, cenzurováno! aneb Ze Života soudružky cenzury. – Prameny zla I. Kultura a věda. Komunistická strana Československa a problematika kultury a masmédií. Ed. Tomáš Grulich – Petr A. Roček.*) 130

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library 133



Články

OLDŘICH J. BLAŽÍČEK
A ČESKÝ HISTORICKÝ FILM
V LETECH 1944 – 1945

Vít Vlnas

Oldřich Jakub Blažíček (1914 – 1985), významný český badatel v oboru barokního umění, patřil k onomu šťastnému typu vědce, jenž má ve zvyku dovést započatý úkol do konce, a nezanechává proto po sobě stohy nepublikovaných rukopisů.¹⁾ Přesto obsahuje Blažíčkova písemná pozůstalost řadu materiálů, nad nimiž archivářovo srdce zaplesá. Dochovalo se zde několik netištěných studií, vzniklých původně z příležitostných glos na margu velkých syntéz barokního umění. Jsou tu rovněž zastoupeny pečlivě připravené příspěvky pro rozhlas či zahajovací proslovy na výstavách, nevěnovaných zdaleka pouze staré tvorbě. Rozsáhlý konvolut tvoří Blažíčkovy univerzitní přednášky, z nichž zejména bravurní kurs berniniovský by si zasloužil publikování. Na badatele tu čekají přirozeně též mnohé materiále a poznámky k českému baroknímu sochařství: některé poznatky (týkající se například díla M. V. Jäckela) znovuobjevují až současní autoři.²⁾

Za samostatný článek – a bylo by to velmi tragikomické čtení – by stál i obraz Oldřicha J. Blažíčka v relacích jeho současníků. Nemám tu na mysli Blažíčkovy vědecké kolegy, nýbrž bdělé pracovníky kádrové péče, kteří historikovi věnovali již od roku 1948 mimořádnou pozornost, díky níž zanechali ve svých úředních hlášeních a výkazech osobitý portrét jednoho z našich největších znalců barokního umění. Jako *pars pro toto* cituji lapidární výrok anonymního kádrováka z památkového ústavu, jenž dospěl k pozoruhod-

- 1) Článek představuje rozšířenou verzi referátu předneseného na sympoziu k 80. výročí narození O. J. Blažíčka. Setkání uspořádala 7. listopadu 1994 Národní galerie v Praze v Klášteře sv. Anežky České. Protože úkolem mého textu není souhrnné hodnocení života a díla O. J. B., odkazuji v tomto ohledu na bibliografii obsaženou v: *Barokní umění a jeho význam v české kultuře. Sborník symposia, které pořádala Národní galerie v Praze k připomenutí osobnosti a díla Oldřicha J. Blažíčka ve dnech 11. a 12. prosince 1986*, Praha 1991, s. 305 – 325. Z článků věnovaných Blažíčkově osobnosti srov. vedle stati Jiřího Kotlíka v téměř sborníku (s. 9 – 13) zejména: Ivo Kořán, *Šedesát let O. J. Blažíčka*. „Umění“ 23, 1975, s. 180 – 182. – Josef Hobzek, *K sedmdesátinám doc. dr. O. J. Blažíčka, DrSc.* „Památky a příroda“ 10, 1985, s. 95. – Mojmír Horyna, *Významné životní jubileum Oldřicha J. Blažíčka*. „Umění“ 33, 1985, s. 83 – 86. – I. Kořán, *In memoriam Oldřicha J. Blažíčka*. „Umění“ 34, 1986, s. 543 – 544.
- 2) Osobní fond Oldřicha Jakuba Blažíčka, uložený v Archivu Národní galerie v Praze (dále ANG) pod signaturou AA 3260, se v současnosti zpracovává a je připravován jeho inventář.

nému názoru, že „soudruh (Blažíček) představuje vědeckého pracovníka“³⁾. Jiný, rovněž utajený autor, je ve svém fízlovacím elaborátu epičtější. Konstatuje, že „soudruh (Blažíček) nese ještě četné stopy minulého pojetí vědy a názorů na její význam“, že „byl dlouho uzavřen ve své společenské vrstvě“ a v této ulitě si pak „těžko zvykal na nové poměry“.⁴⁾ „Jeho vztah k našemu zřízení“, praví dále pisatel, kryjící se skromně pod pseudonymem Kádrová evidence, „není ještě vyjasněn“. Určitým pozitivem nicméně je, že s. Blažíček na druhé straně „má svou práci rád a koná ji pilně a svědomitě“. Posudek tudíž může skončit komunistickým happyendem: „V zájmu rychlejšího odstranění uvedených ideologických nedostatků, a aby více pronikly do jeho myšlení socialistické ideje, doporučuje se spojit jej (Blažíčka) pracovní s politicky vyspělým soudruhem.“ Tak se prý i stalo.⁵⁾

V Blažíčkově písemné pozůstalosti je uložen i rozsahem nevelký fascikl, jehož obsah zdánlivě vybočuje z kontextu historikova životního díla. Jedná se o dokumenty z let 1944 a 1945, kdy musel Oldřich Jakub Blažíček odejít z knihovny Uměleckopřemyslového muzea. Před totálním nasazením ho zachránili barrandovští filmaři, kteří historika umění angažovali jako odborného poradce a lektora nových scénářů. Blažíček se tak dostal ke spolupráci s režiséry Frejkou a Vávrou, s architektem Zázvorkou a dalšími filmovými tvůrci. Pracoval pro Lucernafilm až do osvobození. V polovině roku 1945 pak z popudu Antonína Matějčka přešel na znovuotevřenou pražskou filosofickou fakultu. Směl na ni učitelsky působit pouhých šest let – ale to už je opět jiná historie.⁶⁾

Na Barrandově bylo Blažíčkovým prvořadým úkolem konzultovat reálie, případně samostatně koncipovat výpravu k historickým filmům. Jeho dochované posudky jsou o to zajímavější, že představují často jediná svědectví o zamýšlených českých velkofilmech,

- 3) Dopis Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody v Praze ministerstvu školství a kultury, dat. 6. 3. 1961. ANG, fond Národní galerie v Praze – odd. kádrové a personální práce, osobní spis Oldřicha J. Blažíčka (dále KPP – OJB), sign. III/9.
- 4) Oldřich J. Blažíček byl synem významného českého malíře Oldřicha Blažíčka (1887 – 1953), jenž působil od roku 1921 též jako profesor kreslení na Českém vysokém učení technickém.
- 5) Záznam o pracovním pohovoru, dat. 10. 9. 1959, KPP – OJB, sign. III/10.
- 6) Srov. vlastní životopis Oldřicha J. Blažíčka, dat. 9. 6. 1980. KPP – OJB, sign. II/6. Skutečné důvody svého nuceného odchodu z fakulty se Blažíček zřejmě do konce života nedozvěděl. Spisový záznam z 25. března 1950 (KPP – OJB, sign. III/1) charakterizuje historika umění jako „uhlazeného nestraníka, jemuž je rozhodně cizí třídní uvědomění“ a jehož „růst v socialistu bude asi obtížný“. Jde o hodnocení Blažíčkova chování na jakémsi politickém školení. Závodní organizace KSČ na základě tohoto kvalifikovaného vyjádření sdělila kádrovákům z Ústředního národního výboru (ÚNV), že Blažíček „patřil k pravicovým studentům a byl členem fašistického vzdorospolku“. Ve skutečnosti, že se historik umění věnoval výhradně své odborné práci a „vyhýbal se před soudruhy jakýmkoliv politickým projevům“ spatřovali komunisté obzvláštní vychytralost zakukleného třídního nepřítele (dopis ÚNV ministerstvu školství, věd a umění, dat. 10. 5. 1950, KPP – OJB, sign. III/2). Definitivní konec Blažíčkova působení na fakultě přinesla kádrová prověrka v létě 1951. Hodnocený při ní obdržel pátý (nejnižší) stupeň politické spolehlivosti a posudek následujícího znění: „Měšťácký vědec. Reakční, má strach z komunistů. Kolem sebe v semináři reakční studenty“ (sic). Srov. KPP – OJB, sign. III/4. Údaje o svém členství ve „fašistické“ organizaci musel Blažíček složitě vyvracet ještě roku 1958 a znovu v šedesátých letech. Ve skutečnosti se totiž jednalo o předválečný akademický Spolek posluchačů filosofie UK, který neměl s fašismem nic společného a nikdy ani nebyl za organizaci obdobného zaměření považován (srov. naposledy Soupis českých fašistických organizací, pořízený ministerstvem vnitra pro potřebu retribučního dekretu 26. 11. 1945, in: Miroslav Gregorovič, *Kapitoly o českém fašismu. Legenda a skutečnost*. Praha 1995, s. 175 – 176).

které nejen že nebyly realizovány, ale patrně se nedochovaly ani jejich scénáře.⁷⁾ Na tomto místě je zapotřebí zdůraznit, že zaměstnání Oldřicha J. Blažíčka v rámci filmových ateliérů nebylo zdaleka pouhým krycím manévrem. Historik umění měl k filmovému výrazu blízko, jak o tom svědčí například jeho podíl na vzniku průkopnického uměleckého dokumentu *Baroková suita*. Rukopisy v archivní pozůstalosti naznačují, že Blažíček uvažoval i o plném autorském uplatnění na poli filmu. V úplnosti se dochoval jen pozoruhodný scénář snímku o Janu Štursovi, který se vyznačuje jemným citem pro možnosti obrazového vyjádření i poetickým komentářem, harmonicky souznějícím se sochařovými pracemi. Rukopis vznikl na sklonku roku 1944, jistě i v souvislosti s autorem blízkým pracovním vztahem k filmovému prostředí. Na deskách nese Blažíčkův charakteristický přípis: „*Nerealizováno pro obecný zákaz obdobných témat*“.⁸⁾

První filmový scénář, který O. J. Blažíček obdržel počátkem roku 1944 k posouzení, byla *Noc na Karlštejně* podle Jaroslava Vrchlického. Bodový komentář k nedochovanému scénáři bohužel neobsahuje jména autora adaptace, ani předpokládaného režiséra. Romantická veselohra z roku 1884 lákala české filmové tvůrce již od němé éry. Vzrušovalo na ní vedle jiskřivého humoru a akční zápletky především výpravné historické pozadí, jež si o filmovou transkripci přímo říkalo. Scénář, k němuž známe Blažíčkovu vyjádření datované únorem 1944, kladl zjevně důraz na historickou autenticitu a výtvarnou působivost. Lektor navrhoval vystrojit velmože na dvoře Karla IV. do pestrých gotických krojů podle vzorů středověkých miniatur i raně renesančních maleb. Kupříkladu cyperský král Petr tu má být kostymován jako postavy na Gozzoliho fresce *Tří králů* ve florentském paláci Medici-Riccardi.⁹⁾ Další poznámky se týkají kompozice davových scén hostin a průvodů i utváření dobových interiérů. Zvláště velkolepý měl být výjev dvorského lovu se psy a sokoly. Blažíček si podrobně všímá veškerých detailů středověké štvance, jak je rekonstruoval podle ikonografických i písemných pramenů. Důtklivě upozorňuje, že kupříkladu lovecká smečka může být složena z hladkosrstých chrtů, mastifů a křepelek, v žádném případě však nikoli z dog a chrtů hrubosrstých, vyšlechtěných až později. Interiérové scény navrhuje Blažíček komponovat podle známých miniatur z rukopisu *Manesse* a z *Velkých francouzských kronik*. Netrvá však pedantsky na detailech a připouští i prostor pro výtvarnou stylizaci. Na výpravě k *Noci na Karlštejně* se O. J. Blažíček nepodílel jako konzultant sám, do přípravy filmu se zapojili i další odborníci. Řadu podnětů, týkajících se zejména liturgiky a středověké hudby, zapracoval do komentáře profesor Josef Cibulka, tehdejší ředitel Českomoravské zemské (Národní) galerie. Heraldickou stránku filmu měl na starosti Karel Schwarzenberg. Z rukopisu je patrné, že tento heraldik musel mimo jiné stvořit věrohodné erby pro české šlechtice z neexistujících rodů, které si Vrchlický do své komedie vymyslel. Stavby pro film měl navrhovat Václav Mencl. Jde o časný, zatím pokud vím vůbec první doklad Menclových prací na tomto poli. O mimořádném citu historika architektury pro potřeby historického filmu

7) Za sdělení děkuji dr. Ivanu Klimešovi.

8) ANG, fond Oldřich Jakub Blažíček, sign. AA 3260 (dále OJB). *Vzpomínáme na Jana Štursu*, strojopis komentářové listiny s rukopisným rozvrhem záběrů, 8 s.

9) Jde tu o vědomý anachronismus, který však Blažíček považuje v rámci historického filmu za přípustný. Gozzoliho malba pochází až z roku 1459.

svědčí dodnes zvláště jeho výrazný podíl na výtvarné koncepci pozdějších Vláčilových snímků *Marketa Lazarová* a *Údolí včel*.¹⁰⁾

Další osudy válečného pokusu o filmovou adaptaci *Noci na Karlštejně* prozatím neznáme. Film natočen nebyl, stejně jako nevyšly další pokusy o převod Vrchlického předlohy na plátna kin. Teprve o čtvrtstoletí později vznikla televizní podoba komedie a až roku 1973 známý muzikál Zdeňka Podskalského. Jím se završilo padesátileté úsilí českých filmařů o natočení *Noci na Karlštejně*. Výtvarná řeč Podskalského filmu je přirozeně jiná, než jakou měl na mysli Blažíček. stejně jako scénář, také výprava tu pracuje s parafrází historické látky, s volností umožňující stylizaci a nadsázku. Přesto je zjevné, že i zde vycházeli tvůrci mnohdy z týchž ikonografických pramenů, na které upozorňovali umělečtí historikové již roku 1944.¹¹⁾

Další scénář, který byl Blažíčkovi předložen k recenzování, nesl titul *Pimprlový král* a pojednával o legendárním loutkáři Matěji Kopeckém. Dílo budí pozornost už jmény svých autorů. Námět napsal Josef (Joe) Jenčík, známý více jako avantgardní tanečník Osvobozeného divadla. Vlastní scénář pak vytvořil herec Zdeněk Štěpánek.¹²⁾ O. J. Blažíček charakterizoval *Pimprlového krále* jako vdečný příběh, rozvíjející životopisný motiv na barvitém historickém pozadí epochy biedermeieru, rámované na jedné straně napoleonskými válkami, na druhé pak pražskou korunovací Ferdinanda V. roku 1836. Jistě i s ohledem na protektorátní poměry recenzent doporučil vlasteneckou látku k realizaci. Nezdráhal se však současně uvést celou řadu kritických připomínek. Zdeněk Štěpánek psal *Pimprlového krále* nikoliv podle historické skutečnosti, ale podle romantické legendy o Matěji Kopeckém, jež se vytvořila teprve v druhé polovině devatenáctého století. S dějinnou realitou si přitom autoři námětu a scénáře nedělali těžkou hlavu: již roku 1811 se v jejich podání kupříkladu setkal loutkář s jiným mirotickým rodákem, malým Mikolášem Alšem, narozeným ve skutečnosti až o 41 rok později.¹³⁾ V mohutných davových scénách měla na scénu vystoupit celá plejáda historických osobností od kancléře Metternicha až po Josefa Dobrovského.¹⁴⁾

10) Menciony citlivé, historicky věrné a přitom výtvarně působivé architektonické rekonstrukce dokonale souznějí s celkovou koncepcí obou filmů. Charakteristické je, že tyto kulisy zcela opouštějí dosavadní fantasticko-romantické scénérie v duchu devatenáctého století a podávají mnohem autentičtější, syrový obraz středověku. Srov.: Jiří Rak, *Hledání nového obrazu minulosti*. „Filmový sborník historický“ 4, 1993, s. 40 – 41.

11) *Noc na Karlštejně, odpovědi k otázkám režie*, strojopis, 7 s., dat. 3. 2. 1944, ANG – OJB. K okolnostem vzniku Vrchlického komedie a k jejím historickým pramenům srov.: Josef Kozlovský, *Vznik veselohry „Noc na Karlštejně“*. „Sborník společnosti Jaroslava Vrchlického“ 1920, s. 76 – 80.

12) Nešlo zdaleka o první Štěpánkovo dílo na literárně-dramatickém poli. Již před tím se herec podílel na scénářích k filmům *Josef Kajetán Tyl*, *Cech panen kutnohorských* a *Výstřel* (podle A. S. Puškina).

13) Spojení Mikoláše Alše s jihočeskou (a speciálně mirotickou) loutkářskou tradicí náležitě zdůraznili též tvůrci jubilejního alšovského filmu z roku 1951 (*Mikoláš Aleš*, scénář Miroslav Míčko a Jan Poš, režie Václav Krška). Zde je nositelem této kontinuity malířův strýc Tomáš Fanfule. Úvodní scéna snímku, jak ji znají filmoví diváci, je obrazem ideologické konstrukce, vycházející z „doporučení“ O. Vávry, F. Nečásky, M. Pujmanové a A. M. Brousila, srov. protokol ze zasedání 8. schůze předsednictva Filmové rady, dat. 14. 11. 1950, Státní ústřední archiv Praha, fond Ústřední výbor Komunistické strany Československa, sign. 19/7, 670, 2. – Za upozornění na tyto materiály vděčím opět I. Klimešovi.

14) *Pimprlový král*, strojopis, 5 s., dat. 2. 11. 1944. ANG – OJB.

Podstatně obsírnější komentář věnoval O. J. Blažíček dvěma scénářům na jiráskovská témata. Oba filmy měl režisovat Otakar Vávra. Adaptaci povídky *Maryla*, situované do poděbradské doby, charakterizoval recenzent jako šťastný, dramaticky nosný příběh z času mezi gotikou a renesancí: „*Ryzí středověk s intenzivním prožíváním obsahů duchovních ztrávil svou tvořivou sílu ve výbuchu husitských válek. Trvá nyní jen jako úhrn navykklých životních forem, ale v klidných letech je rychle prorůstán renesancí z evropského jihu. Nová orientace proniká zde tím úspěšněji, že je nepozorována. Hlásí se v náboženské toleranci a velkorysé politice Jiříkově, stejně jako v detailechездеjšího života vyšších skupin národních (...). Ne tedy svár dvojího názoru, ale srůstání a organické střídání charakterizuje tuto poděbradskou dobu.*“ Prostředí drobného zemanstva patnáctého století poskytovalo výtvarnému vyjádření poměrně rozsáhlý prostor. Blažíček, který jindy velmi přesně rozeznává historický fakt od historické tradice, tváří v tvář jiráskovskému námětu kapituluje před historismem devatenáctého století. Navrhuje dokonce, aby stěžejní scénu filmu, pražskou volbu Jiříka z Poděbrad za českého krále, komponoval režisér podle populárního Brožíkova obrazu.¹⁵⁾ Recenzent sice vytýká malíři nehistoričnost jím zobrazených krojů, sám však souhlasí s tím, aby oděvy postav vyjádřily (*de facto* stejně ahistoricky) atmosféru dvojvěří v Čechách: zatímco páni podobojí mají být oděni v prostý staročeský kroj a vystupovat s „*válečnou pádností*“, katolíci si mají libovat v okázalém renesančním luxusu a jejich chování se popisuje jako „*rezervovaně upjaté*“. Značnou míru výtvarné fantazie Blažíček uplatnil při domýšlení podoby jednotlivých figur. Mimoděk tím prozrazuje, jak důvěrně blízký mu byl výchozí Jiráskův text. Titulní postava Maryla, tato „*středověká amazonka*“, nezapadá historikovi umění do Alšova didakticky cudného ilustračního schematu, oproštěného od sebemenšího náznaku erotického žáru. Vidí titulní hrdinku mnohem spíše jako uhrančivou krasavici, podobnou Márii Bodorovské z *Bratrstva*, jak ji zvětšil na svých ilustracích Adolf Kašpar.¹⁶⁾

V posledním dochovaném posudku se Oldřich J. Blažíček kriticky vyslovil k tak ambicióznímu projektu naší válečné kinematografie, jakým byl pokus o zfilmování právě Jiráskova *Bratrstva*. Literární scénář napsal Miloslav Fábera, který si za své dílo vysloužil recenzentovy těžké výtky. Částečně tu šlo o vzájemné nepochopení: Blažíčkovi tanul stále na mysli široký epický tok Jiráskova mohutného románu, který musel scenárista samozřejmě redukovat a vypreparovat z něj jednoduchou zápletku, snadno převoditelnou do filmové řeči. Touto dějovou osou se pro Fáberu stal příběh hejtmana Jana Talafuse a jeho zrádné milenky Márie Bodorovské, spojený s detektivní historií kolem

15) Jiráskův text přitom nemohl být tímto výtvarným dílem nijak ovlivněn: *Maryla* vznikla roku 1885, Brožíkův obraz až roku 1897. Není třeba v této souvislosti zdůrazňovat, že Blažíčkem naznačený piktorialismus v duchu děl devatenáctého století byl režiséru Vávrovi velice blízký. V jeho husitské trilogii z padesátých let jsou podle Alše, Brožíka a Kašpara komponovány nejen četné detaily a postavy, ale i velké davové scény. Námět z roku 1944 tak předjímá ideologizovaná ztvárnění české historie ve filmech komunistické éry, kdy se ostatně *Maryla* jako dramatická látka opět vynoří (srov.: I. Klimeš, *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. „Filmový sborník historický“ 2, 1991, s. 83), současně však navazuje na nenaplněné ambice předválečného českého filmu (srov.: I. Klimeš – J. Rak, „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie. „Filmový sborník historický“ 3, 1992, s. 69 – 109).

16) *Maryla*, strojopis, 7 s., dat. 24. 11. 1944, ANG – OJB.

dobyti Spišského hradu. Prohřešky, kterých se měl scenárista dopustit oproti původní předloze, považoval Blažíček za neodčinitelné. Maryla se z démonického vampa takřka shakespearovského rozměru mění v krotkou naivku, jejíž infantilní intriky v sobě nemají stigmata ďábelských úkladů Jiráskovy vášnivé hrdinky. Recenzent upozornil i na sporné pojetí bratříků, v jejichž námezdních vojenských oddílech spatřoval – shodně s Jiráskem – poslední pozůstatky ideální (a idealizované) komunity tábořských obcí polem pracujících. „Podle filmové povídky je obava“, rozhořčuje se Blažíček, „aby divák neviděl v bratřích pouze jakousi groteskní, loupeživou sebranku, statečnou sice v boji, ale neuvědomělou a nevázanou. neškodilo by upravit hospodské scény i s rozměrnými jejich detaily, a mezi zbrojným lidem ukázat snad i přísné husitské duchovní atd.“ Přes tyto výhrady však myšlenka na zfilmování *Bratrstva* Blažíčkovi učarovala; z jeho jinak strohého posudku je patrné, že některé scény už přímo viděl zasazené do poutavých kulís slovenských středověkých měst a hradů, jak je dokonale poznal když doprovázel otce na jeho malířských výpravách.¹⁷⁾

Námět k *Bratrstvu* je posledním filmovým libretem, ke kterému se O. J. Blažíček, alespoň podlo dochovaných pramenů, kriticky vyslovil. Také tuto předlohu potkal osud předchozích projektů: nebyla nikdy realizována. Mnohé z jejího ducha ale převzaly velké ideologizující filmové fresky poválečné epochy.

Recenzentská práce u Lucernafilmu představovala pro velkého historika umění pouhou životní epizodu, ve svém konečném efektu však měla zřejmě větší význam pro Blažíčka samotného nežli pro českou kinematografii.

PhDr. Vít Vlnas (1962)

Pracuje jako vedoucí Archivu Národní galerie v Praze, přednáší dějiny raného novověku na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy. Zabývá se dějinami kultury 17. – 19. století, písemnými prameny k dějinám výtvarného umění a vývojem uměleckých sbírek.

(Adresa: Archiv NG, zámek Zbraslav, Ke Krňovu 2, 156 00 Praha 5)

17) *Bratrstvo*, strojopis, 3 s., dat. 23. 1. 1945. Připojeny 2 s. rukopisných poznámek. ANG – OJB.

SUMMARY

OLDŘICH J. BLAŽÍČEK AND CZECH HISTORICAL FILMS
1944 – 1945

Vít Vlnas

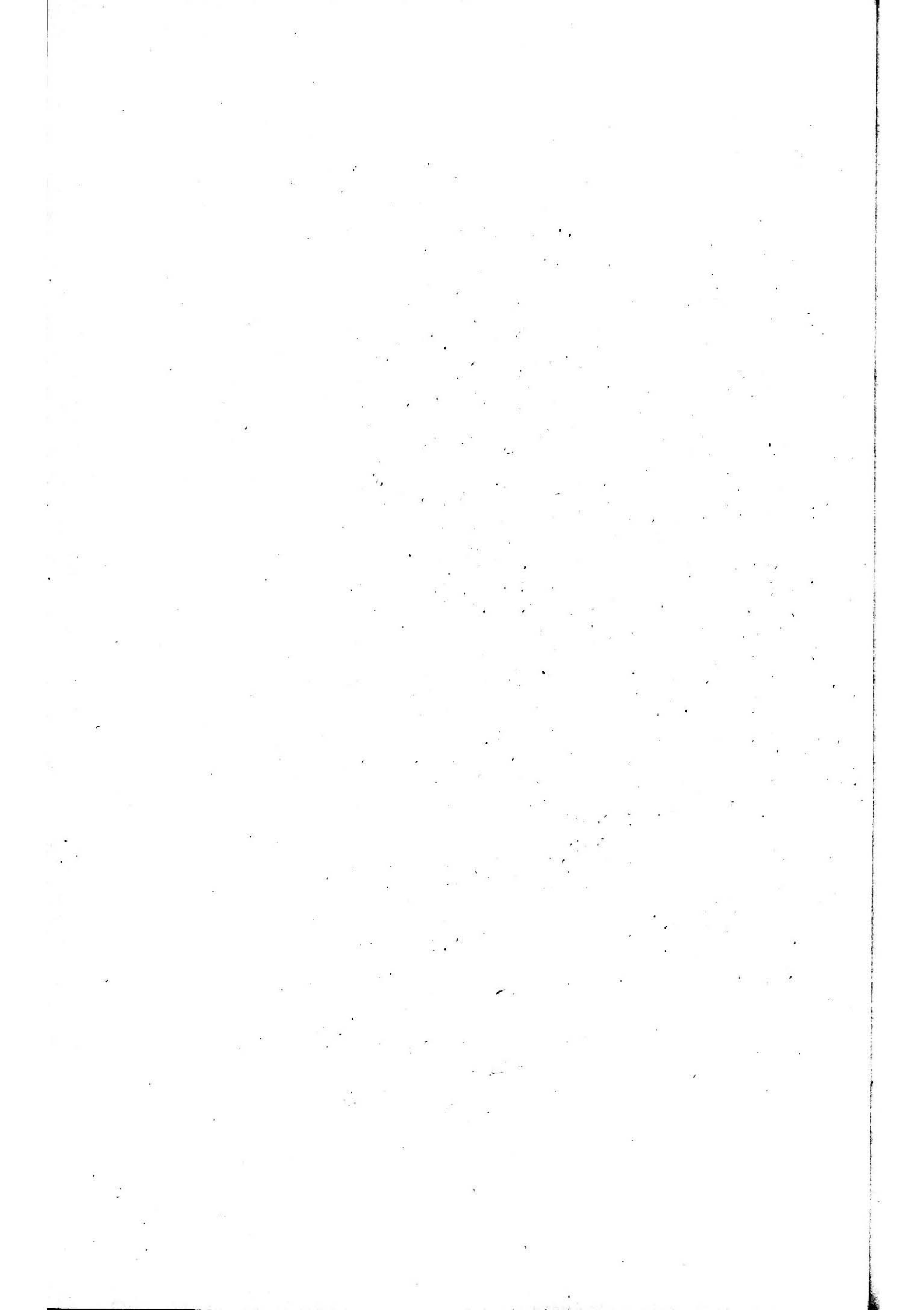
This article discusses the „film“ episode in the life of the distinguished Czech art historian Oldřich Jakub Blažíček (1914 – 1985) who was noted especially for his studies of baroque art. During the Nazi occupation, between 1944 and 1945, Blažíček worked as a reviewer and consultant for the planned production of historical films. His literary estate, now deposited in the National Gallery Archive in Prague, contains four reviews of film scripts neither of which had been realized in its time.

The first one was an adaptation of the romantic comedy *Noc na Karlštejně* (*Night at Karlštejn Castle*) by the 19th century Czech poet and playwright Jaroslav Vrchlický. In this case, Blažíček tackled primarily issues of the historical truthfulness of set design and recommended suitable examples from medieval and Renaissance fine arts. In another review he analyzed the story for the film *Pimprlový král* (*The Puppet King*), featuring the popular 19th century Czech puppeteer Matěj Kopecký.

The remaining two reviews analyze stories based on adaptations of literary works by the Czech classic Alois Jirásek, set at the time of the 15th century Hussite wars. Blažíček regarded Jirásek's short story *Maryla* as offering an excellent film story, and proposed that its art treatment should be designed in the style of the imposing 19th century epic historical canvases. On the other hand, Blažíček subjected the film story, based on the motif of Jirásek's extensive novel *Bratrstvo* (*Brotherhood*), portraying the Hussite warriors who defended the interests of the Habsburg dynasty in Hungary, to stinging criticism. In Blažíček's opinion, the simplified film story did not match the spirit of the original, and also in depicting its individual characters, the author of the adaptation (Miloslav Fábeka) had allegedly committed inadmissible distortions.

Blažíček's reviews provide an interesting body of evidence concerning the plans of Czech film-makers at the end of World War II. Even though none of the reviewed film scripts had been realized at that time, their basic principles were soon revived in the dramaturgy of the ideologized historical film spectacles of the communist era.

Translated by Jan Valeška



Články

HUSITSKÁ TEMATIKA V ČESKÉM FILMU (1953 – 1968) V KONTEXTU DOBOVÉHO NAZÍRÁNÍ NA DĚJINY

Petr Čornej

I. HUSITSKÁ TRILOGIE JAKO VÝRAZ HISTORICKÉHO POVĚDOMÍ 40. A 50. LET

1.

Husitská epocha, již většina jazykově české společnosti chápala od roku 1848 a zvláště pak od časů státoprávního zápasu na přelomu šedesátých a sedmdesátých let 19. věku jako jednoznačně pozitivní dějinnou hodnotu, lákala filmaře už v průběhu překotných událostí první světové války a ještě více po vzniku Československé republiky, která se k husitskému odkazu oficiálně přihlásila. Ani jeden z velkých projektů (snaha převést do filmové podoby dramata Arnošta Dvořáka Václav IV. a Husité, Jiráskovy romány Proti všem a Bratrstvo, resp. jeho divadelní hru Jan Hus, případně stejnojmenné drama Alexandra Kotomkina, další náměty na zpracování života betlémského kazatele a posléze lipanské bitvy) se však nepodařilo realizovat a některé nedospěly ani do stadia scénáře. Sen o natočení historického a vlastenecky laděného velkofilmu s husitskou tematikou tak v meziválečném období zůstal nenaplněn, ačkoli politická atmosféra podobným záměrům přála.¹⁾ Relativně příznivou situaci navíc umocňoval fakt, že v letech 1915 – 1937 takřka nebylo roku, na který by nepřípadalo pětisté jubileum některé významné události husitské historie, počínajíc smrtí Husovou a končíc popravou Jana Roháče z Dubé, tradičně považovanou za poslední akt revolučního husitství.²⁾ Důvodů, proč publikum velkofilm s husitským námětem nespátřilo, bylo několik. Především mimořádně vysoké finanční náklady, jejichž návratnost byla (i s ohledem na nezá-

1) Ivan Klimeš – Jiří Rak, *Husitský film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie*. „Filmový sborník historický“ 2, 1991, s. 69 – 135.

2) Po Husově výročí roku 1915 to bylo kupř. 500 let od vypuknutí husitské revoluce (1919), výročí bitvy na Vítkově (1920), Žižkova skonu (1924), bitev u Ústí nad Labem (1926), u Stříbra a Tachova (1427), u Domažlic (1431), u Lipan (1434), vyhlášení kompaktát (1436) a Roháčova konce (1437). Všechna tato jubilea byla náležitě připomenuta manifestacemi, vydáním populárních i vědeckých publikací, odhalením pamětních desek i jinými tehdy obvyklými formami.

jem zahraničního publika o husitství) krajně nejistá, a v neposlední řadě též zjevný ústup starovlasteneckého historismu. Tento jev byl patrný zejména u mladších generací, dospívajících za první republiky a více či méně alergických na neustálé zpřítomňování dávné minulosti. Filmoví tvůrci a podnikatelé časem správně vycítili, že historický námět uspěje, pokud bude pojednán jako příběh individua či jako komediální žánr (kupř. *Cech panen kutnohorských* z roku 1938), aniž by se přitom bránili vlasteneckému vyznění.³⁾

To se však již politická situace prudce měnila. Důsledky Mnichova a především okupace českých zemí nacistickým Německem vyvolaly novou vlnu historismu a aktualizovaly všechny klíčové dějinné tradice. V záplavě beletrie, populárně naučných i osvětových titulů vydávaných k historickým tématům i reedic významných písemných pramenů se, alespoň zpočátku, neztratila ani husitská tradice, oživená především novým vydáním Palackého *Dějin národu českého v Čechách a v Moravě*,⁴⁾ pasážemi v některých velkých, populárně laděných sbornících (kupř. stati historika Rudolfa Urbánka v publikacích *Co daly naše země Evropě a lidstvu* nebo *Královny, kněžny a velké ženy české*; sem nutno přiřadit i jeho edici deníků panoše Jaroslava a Václava Šaška z Bírкова, vydanou pod souhrnným názvem *Ve službách Jiříka krále*), malými brožurkami (kupř. Polišenského pojednání o Jiřím z Poděbrad), sérií článků k Husovu dni i poutěmi na místa spojená s husitskou minulostí.⁵⁾ Spontánní i vědomé vzepětí historismu, plnění národně obrannou funkci, srazil ovšem nacistický teror, který v průběhu roku 1941 ještě více přitvrdil svůj represivní kurs. Posilující role českých dějinných tradic tím přirozeně z protektorátu nezmizela, pouze nabyla jinou, spíše privátní podobu.

O hloubce tehdejšího historismu a o pozitivním vztahu k husitství, násobeném četbou vlastenecky podmanivého díla Františka Palackého, tedy faktorech, které na počátku okupace emocionálně zasáhly dospívající generaci, vydává svědectví poněkud opomíjený fakt. Z řad mladíků, kteří v letech 1939–1942 skládali maturitu, vzešla po válce výrazná skupina vědců, jimž se husitská epocha stala na kratší či delší čas badatelským osudem a kteří se rozhodujícím způsobem podíleli na vytváření obrazu husitství po roce 1948. Stačí uvést jména František Kavka (nar. 1920), Jiří Kejř (nar. 1921), František Graus (1921–1989), Josef Macek (1922–1991), Robert Kalivoda (1923–1989), Amedeo Molnár (1923–1990) či Jan Durdík (nar. 1922). Je jisté příznačné, že se všichni uvedení muži (s výjimkou Františka Hoffmanna, narozeného roku 1920) přihlásili po osvobození k marxismu či k evangelickému pojetí husitství, resp. se pokusili oba přístupy propojit. Svorně však zaujali hyperkritický poměr k dílu vůdčího meziválečného historika Josefa Pekaře (1870–1937), jemuž vyčítali záměrné snižování významu husitského období i konzervativní politické postoje. Odpor vůči Pekařovi byl zároveň reakcí na to, jak využívali (přesněji řečeno zneužívali) díla a jména velkého českého dějepisce nacisté, zejména sudetský Němec Josef Pfitzner, popravený brzo po válce.⁶⁾ Svým způso-

3) I. Klimeš – J. Rak, *K otázce vztahu filmu a historie*. „Film a doba“ 33, 1987, zvláště s. 583.

4) František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*. Praha 1939.

5) Podrobně Josef Tomeš, *Historie v letech zkoušky*. Praha 1985, zvláště s. 6–13.

6) Blíže Antonín Kostlák, *Druhý sjezd československých historiků (5.–11. října 1947) a jeho místo ve vývoji českého dějepisce v letech 1935–1948*. Praha 1993, s. 53–55, 158–162 i na jiných místech.

bem se ani nelze divit. V euforii následující po osvobození se mnoha mladým lidem, zasaženým otřesnými prožitky okupace, zdálo, že vše, co bylo, byť nepřímo, nějak spojeno s nacisty, protektorátním režimem a mnichovanstvím, jakožto příčinou všech běd, zasluhuje odsouzení. A právě těchto radikálních nálad i celkového posunu společnosti doleva, posunu spojeného s podvědomou touhou lidí vytvořit po letech zklamání spravedlivější a harmoničtější společnost, dokázali v zápase o politickou moc umně využít komunisté. Aktuální interpretace českých dějin, zvláště pak husitství, přitom nezůstávala stranou.

Komunistickým ideologům a propagátorům přišla vhod proměněná povaha poválečného historismu. K jeho typickým rysům náleželo vyostřené protiněmecké cítění (*němectví* a *germánství* bylo v ovzduší právě skončené války totožné s *barbarstvím*), oživená a Stalinem účelově podporovaná myšlenka kulturní i politické spolupráce slovanských národů (které v čele s mohutným sovětským Ruskem porazily odvěké nepřátele a dokázaly tak všestrannou převahu slovanského živlu nad německým) i ocenění starších pokusů o vybudování sociálně spravedlivých systémů. Tyto charakteristické prvky dobového historismu byly utvrzovány oficiálními vládními dokumenty (včetně Košického vládního programu), projevy politiků i články publicistů, odvolávajícími se na poučení z dějin. V jádru romantický (tedy i národně vyhocený) obrozenský historismus, permanentně přítomný v podvědomí české společnosti, obdržel v důsledku událostí let 1938–1945 životadárnou infúzi a v květnu 1945 předvedl svůj inovovaný vzhled, aniž cokoli ztratil z původní podstaty.⁷⁾ V této souvislosti by bylo zajímavé sledovat, jak aktualizovaná historie a osobní prožitky ovlivnily v bezprostředně poválečném období i názory akademických dějepisců, odchovaných v duchu pravidel přísné pozitivistické vědy.⁸⁾

Protiněmecká, slovanská a vyhraněně sociální nota nebyla však vlastní pouze komunistům, nýbrž i dalším stranám tzv. Národního bloku pracujícího lidu měst a venkova, tj. národním socialistům a sociálním demokratům. Představitelé obou stran se snažili ve svých výkladech české minulosti spojit její aktualizaci s hodnotami, které vyznávali již za první republiky nebo ještě dříve. Výhodou pro ně bylo, že stejným způsobem reagovala i veřejnost, která prostě navazovala na stav, který existoval před Mnichovem, a obnovovala starší zvyklosti. Projevilo se to kupř. u příležitosti 530. výročí smrti Jana Husa roku 1945, kdy se (ve shodě s tradicí vzniklou na konci šedesátých let 19. věku) konaly hojně navštívené tábory lidu na Staroměstském náměstí v Praze, na Kozím hrádku, na úpatí Řípu i na jiných místech (celková účast odhadována na půl miliónu osob). Analogicky se dočkaly znovuoživení mítinky pod mohylou Prokopa Velikého u Lipan i jinde.⁹⁾ Vedle sebe tu v roli řečníků vystupovali funkcionáři socialistických stran i komunistických organizací. Poněvadž národní socialisté byli vášnivými obhájci husitského odkazu již od svého vzniku v letech 1897–1898 a rovněž sociální demokracie pěstovala

7) Vladimír Macura, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1949*. Praha 1992, s. 58–64.

8) Dotkl se toho Kostlán, c. d., s. 114–126.

9) Marián Konečný, *Husitská symbolika v politickém životě Československa v letech 1945–1948 (Příspěvek k teoretickým otázkám aktualizace husitství)*. „Husitský Tábor“ (dále jen HT) 8, 1985, s. 256; Petr Čornej, *Lipanské ozvěny* (v tisku).

od sklonku 19. století kladný poměr k husitství, museli příslušníci obou stran s údivem přihlížet, jak si husitskou tradici od května 1945 razantně přisvojuje Komunistická strana Československa.¹⁰⁾

V celé Národní frontě toliko lidovci, ve shodě se svou převážně katolickou orientací, odmítli glorifikaci husitské epochy. Dobově symptomatické však bylo nejednoznačné stanovisko katolicky smýšlejících historiků. Zatímco Zdeněk Kalista v *Stručných dějinách československých* (vlastně souhrnu vysokoškolských přednášek) objektivně vyličil husitství s oceněním jeho kladných stránek, Bohdan Chudoba v přehledné práci *Jindy a nyní* nazval kapitolu věnovanou husitství Občanské války a usmíření a k tomu se nekonvenčně vyjádřil o Husově smrti: „Rozhořčení, které tato smutná událost vyvolala v českých zemích, nebouřilo se také proti tomu, že oblíbený kazatel byl upálen. Jeho vlastní stoupenci byli na takové zákroky až příliš zvyklí a (...) sami rádi upalovali každého, kdo nebyl jejich názorů. Bouře se však zvedla proti tomu, že M. Jan byl usmrčen jako kacír, jako někdo, kdo nemá pravdu. Kdo pravdu má, to se teď mělo ukázat za každou cenu...“.¹¹⁾ Podobné hlasy zaznívaly však v české poválečné společnosti ojediněle.

2.

Obecná dobová představa o husitství a husitech se zřejmě příliš nelišila od prvního českého barevného hraného filmu *Jan Roháč z Dubé*, který na motivy Jiráskova dramatu Jan Roháč natočil roku 1947 režisér Vladimír Borský. Volba tématu pro první film s husitskou tematikou ve znárodněné kinematografii je sama o sobě pozoruhodná, neboť by se dalo předpokládat, že si doba žádala ztvárnění největších úspěchů, nikoli závěru husitské revoluce. Roháčovská látka však již nejednou předtím prokázala neobyčejnou schopnost aktualizace. Jirásek dokončil svou divadelní hru o Roháčovi krátce před výbuchem první světové války, tehdy se uskutečnilo jediné představení (16. června 1914), a to v Berouně. V čase válečné konflagrace rakouské úřady její provozování nedovolily (první dějství, odehrávající se bezprostředně před lipanskou bitvou, však inscenoval 4. srpna 1918 československý Sokol ve spolupráci s příslušníky čtyř českých politických stran) a Národní divadlo ji s velkým úspěchem uvedlo ve vzrušené atmosféře až 25. října 1918, téměř v předvečer vzniku československého státu. S mimořádným ohlasem se drama setkal v únoru 1939, kdy je na scéně pražské Unitarie nastudovali čeští herci, kteří museli opustit Slovensko. Hlavní myšlenka rezonovala tehdy zvláště silně: pouze jednotný a vnitřně pevný národ může překonat překážky a přemoci tyrana. Protivníka Jana Roháče, husitů a všech věrných Čechů, císaře Zikmunda Lucemburského, ztotožňovalo publikum

10) Srov. M. K o n e č n ý, c. d., s. 256 – 257. Poúnorová historiografie, pokud se husitskými tradicemi po květnu 1945 zabývala, vytvořila zkreslený obraz problému, zdůrazňovala dominantní roli komunistů a zamlčovala podíl obou socialistických stran při aktualizaci husitství. Srov. František K a v k a, *Husitská revoluční tradice*. Praha 1953, s. 263; M. K o n e č n ý, c. d., s. 256 – 268.

11) Zdeněk K a l i s t a, *Stručné dějiny Československé*. Praha 1992 (2. vydání), s. 127 – 134; Bohdan C h u d o b a, *Jindy a nyní*. Praha 1946, s. 125.

jednoznačně s Hitlerem. Takřka symbolicky sehrál soubor poslední představení Jana Roháče 14. března 1939 v Příbrami. Bylo tedy logické, že rozhlas sáhl po nastudování Jana Roháče už v létě 1945, ale hra vzbudila rozpaky¹²⁾ – nepochybně i proto, že Jirásek koncipoval některé scény jako barvitě historické obrazy.

Snaha převést Roháče do filmové podoby měla v poválečném období své opodstatnění. Aktuální poselství se ovšem posouvalo do poněkud jiné významové roviny než za druhé republiky a více se blížilo chápání z října 1918: Jednotný národ již přemohl panovníka „říše zla“ a nyní se může s důvěrou ve své síly vydat na cestu obnovy svého státu. Ve filmu nalezl uplatnění silný protiněmecký akcent i myšlenka slovanské spolupráce (ve shodě s dějinnou realitou patří k věrným Roháčovým druhům polský šlechtic Vyšek Raczyński). Při dnešním zhlédnutí působí sice film svým expresivním pojetím, přerůstajícím až v teatrálnost,¹³⁾ jako příliš stylizovaný. Zvláště odpudivá, až na hranici karikatury pojatá podoba staříckého císaře Zikmunda pak přímo vybízela k srovnávání této historické postavy s osobami nacistických pohlavárů. Nicméně v době, která přála patetismu, film mnohé diváky oslovil.

Snímek o Roháčovi se promítal již v poněkud změněných vnitřních poměrech, kdy Komunistická strana Československa jako vítěz parlamentních voleb roku 1946 tvrdě kráčela za dosažením rozhodující politické moci ve státě.¹⁴⁾ Neustálé odvolávání se na husitské tradice umocňovalo bojový slovník komunistických řečníků a novinářů právě v předvolebním čase. „Svou novou lidově demokratickou republiku chceme vybudovat jako nový moderní Tábor, Tábor 20. století,“ hřímal Klement Gottwald už v únoru 1946 při návštěvě jihočeského Tábora. Záměrně tak modifikoval známá Masarykova slova: „Tábor je náš program.“ A aby nebylo pochyb dodával: „Jedna historická paralela se však nesmí již opakovat: již nikdy nesmějí přijít po Táboru Lipany! Tomu musí náš lid svorným úsilím zabránit.“¹⁵⁾

Okolnost, že sám Gottwald hovořil o paralelách mezi přítomností a dávno uzavřenou minulostí 15. století, je charakteristická. Ukazuje totiž, že komunistům nešlo ani v nejmenším o hlubší poznávání husitského období českých dějin, nýbrž o takový jeho výklad, který by sloužil jejich momentálním politickým záměrům. Tento pragmatický (a z hlediska historické vědy až cynický) přístup je sice v obecné rovině příznačný pro všechny politické strany, které dějiny pojmají jako účelový konstrukt, v případě vztahu českých komunistů k husitství šlo však od počátku o cílený tah. Ani množství projevů a sebehlasitější vyzdvihování odkazu husitských bojovníků nemohlo zastřít povrchnost, mělkost a nepůvodnost pronášených soudů. Pro poznání husitství nevykonali čeští komunisté (na rozdíl od jiných politických stran a nekatolických církví) dlouhá desetiletí téměř nic a pokračovali jen v meziválečné, nepatrně pozměněné linii, vykládající husitství jako sociální revoluci, pamětihodnou svým pokusem o nastolení beztržní společ-

12) Podrobně Jaroslava Janáčkova, *Alois Jirásek*. Praha 1987, s. 351 – 355; též P. Čornej, *Lipanské ozvěny* (v tisku).

13) Jan Svoboda, *Boj o charakter čes. filmu v prvních letech po znárodnění (1945 – 1949)*. „Film a doba“ 7, 1961, s. 328 – 335; I. Klimeš – J. Rak, *Film a historie III. Tradice a stereotypy v historickém filmu*. „Film a doba“ 34, 1988, s. 519.

14) Premiéra filmu se uskutečnila 28. 3. 1947.

15) „Rudé právo“ 27. 2. 1946, s. 1.

nosti a spotřebního komunismu.¹⁶⁾ Originality v jejich výkladech bylo pramálo, neboť pouze opakovali a zjednodušovali základní teze Karla Kautského, obsažené v knize *Die Vorläufer des neueren Sozialismus*, o níž se čeští sociální demokraté opírali už v závěru 19. století.¹⁷⁾ Také proklamace, že výhradně komunisté jsou dědici pokrokových snah husitských revolucionářů a jako jediní mají právo se k nim hlásit, pouze přebírala obdobná starší tvrzení mladočechů, národních socialistů a sociálních demokratů.¹⁸⁾

S vytvořením fundované marxisticko-leninské koncepce měli však čeští komunisté potíže již za první republiky. Závěš Kalandra, autor brožury *Znamení Lipan* (1934), těžící alespoň z částečné znalosti pramenů a odborné literatury, byl pro svůj nesouhlas se stalinovskými praktikami brzy z komunistické strany vyloučen a práce Kurta Konrada, zahynuvšího v nacistické věznici, zůstala ve fázi hrubého rozpracování.¹⁹⁾ Skutečnost byla taková, že po skončení druhé světové války chyběl komunistům ucelený marxistický výklad českých dějin, včetně tolik oslavovaného a vyzdvihovalého husitství.

V politickém boji, který se záhy po osvobození rozpoutal, však komunisté celistvou a pro veřejnost srozumitelnou interpretaci české minulosti potřebovali hned z několika důvodů. V ovzduší prudce oživeného historismu museli především vyvrátit obecně rozšířené a z prvorepublikánských časů přetrvávající mínění, že jsou stranou internacionální, stranou, která se o české dějinné tradice příliš nezajímá – a když, pak jen z čistě utilitárních příčin. V živé paměti ještě byly sektářské postoje komunistických propagandistů k osobám Karla Havlíčka Borovského, Františka Palackého, T. G. Masaryka, ale i rozpaky ve vztahu k Janu Husovi,²⁰⁾ tedy k postavám, jež dle většinového názoru náležely mezi nejvyšší zjevy českých dějin. Jinak komunisté nemohli uspět v zápase o vědomí národa, který, přes všechny dílčí výpady vůči kultu historismu, od konce 18. století hledal i nacházel ve vlastní minulosti oporu pro soudobé snahy a který historickými argumenty podpíral svou existenci i politické programy. Zároveň museli české dějiny vyložit jako zákonitý proces, v němž komunistické úsilí představuje logické pokračování a vyústění všech předcházejících tradic, zafixovaných v historickém povědomí s přívlastkem pokrokové. Vedle husitství zaujali komunističtí ideologové pozitivní poměr i k epoše národního obrození a takticky též k osobnosti T. G. Masaryka, jehož sochy a obrazy se v květnu 1945 vracely na svá místa jako symbol kontinuity obnoveného československého státu. V podstatě tak převzali model českých dějin, vytvořený již v době státoprávního zápasu a oficiálně posvěcený za první republiky. Pouze jej patřičně okořenili akcentem na sociální problematiku, násobenou vizí rychlého vybudování harmonické společnosti.

16) V tomto duchu psali v období první republiky agitačně-osvětové brožury a články Karl Kreibich, Alois Adalbert Hoch (publikující pod pseudonymem Junius), Josef Haken, mladý Jan Šverma i další.

17) Karl Kautsky, *Die Vorläufer des neueren Sozialismus I/1 – I/2*. Stuttgart 1895 (slovenské vydání *Predchodcovia moderného socializmu*. Bratislava 1958).

18) Blíže k tomuto procesu P. Čornej, *Lipanské ozvěny* (v tisku).

19) Závěš Kalandra, *Znamení Lipan*. Praha 1934; Kurt Konrad, *Dějiny husitské revoluce*. (Ed. Rostislav Nový) Praha 1964. K této problematice naposledy P. Čornej, *Kořeny husitologického díla Kurta Konrada*. In: *Kurt Konrad, spoluvůrce pokrokové kulturní politiky a literární kritiky na Moravě v letech 1918 – 1938*. Brno 1989, s. 62 – 75; též, *Lipanské ozvěny* (v tisku).

20) V. Macura, *Šťastný věk*, s. 68.

Sepětí komunistické interpretace české minulosti s tradičními stereotypy, formovanými po dlouhá desetiletí, potvrzovala po květnu 1945 činnost Zdeňka Nejedlého. Tento vysokoškolský profesor a učenec byl sice již od počátku dvacátých let souputníkem komunistické levice, ale do KSČ vstoupil až v moskevské emigraci roku 1939. Ačkoli Nejedlému byly blízké vyhraněné soudy a postoje, jak je prezentovali komunisté, i Leninovo rozlišení dvojí kultury (na *pokrokovou* a *reakční*), pozdně obrozená a romantická východiska poznamenala všechny jeho práce. Svérázné propojení komunistické ideologie s obrozeným dědictvím postavilo Nejedlého ve třicátých letech do role jakéhosi solitéra, který s mladými komunistickými publicisty (kupř. s Juliem Fučíkem) sotva mohl nalézt společnou řeč v diskusi o Jiráskovi a Palackém; vedení KSČ jej však respektovalo. Předpoklad, že právě Nejedlý jako vědec a strážce tradičních hodnot přesvědčí alespoň část veřejnosti o správnosti komunistického programu, se však nenaplnila.²¹⁾

Stárnoucí učenec a komunistický ministr sice sepsal předvolební text pod názvem Komunisté – dědici velikých tradic českého národa, v němž příslušníky KSČ označil za pokračovatele v díle husitů i národních buditelů, a v souladu s politickými požadavky aktualizoval výklad Husova díla, nicméně zjednodušující analogie a paralely, ovlivněné mj. dlouhodobým pobytem v Sovětském svazu (zjevný je silný akcent kladený na slovanskou myšlenku), musely u soudně uvažujících lidí vzbuzovat animozitu nebo úsměv. Co například říci výroku o komunismu Jana Žižky a fašismu císaře Zikmunda či tvrzení, že Husův program je „vlastně sociálním programem novověku“ a že betlémský kazatel, pokud by žil, určitě by navštěvoval komunistické mítinky v Lucerně? Odtud už byl jen krůček k typickému autorovu zevšeobecňování. Vedle těchto a podobných úvah se však v uvedených statích objevily myšlenky, bezprostředně těžící z Palackého. Nejedlého charakteristika husitství jako „novodobé a demokratické revoluce“ se jistě zamlouvala komunistické propagandě, v zásadě ale pouze opakovala Palackého mínění.²²⁾ Nejedlý prostě nezapřel své kořeny. Ostatně sám soudobé dění vnímal a vykládal jako nové husitství či ještě častěji jako nové národní obrození, spjaté hodnotovým kodexem s vlasteneckými snahami 19. století. Naznačené konstrukci, pramenící i z Nejedlého snahy uplatnit v nových podmínkách vlastní model české kultury, zdaleka ne každý přitakal.²³⁾

Taktické ohledy, motivované snahou získat pro komunistický program co nejvíce sympatií i mezi živnostníky a inteligencí, vzaly za své brzo po únoru 1948. I v oficiálním nazírání na českou minulost se záhy prosadil dogmatický přístup, navazující na ultraradikální a levičácké tendence třicátých let. Dějiny se prostě měly změnit v dějiny třídních bojů a ilustrovat správnost marxistického schématu vývoje lidské společnosti s komunismem jako nejvyšším a nejdokonalejším stadiem vývoje. V případě české historie to znamenalo zavrhnout všechny starší interpretace jako buržoazní, konzervativní, nacionalistické, reakční (útoky komunistických publicistů od počátku směřovaly hlavně vůči dílu Josefa

21) P. Čornej, *Vztah Zdeňka Nejedlého ke kulturním tradicím 19. století*. In: *Povědomí tradice v novodobé české kultuře* (Doba Bedřicha Smetany). Praha 1988, s. 261–273.

22) Zdeněk Nejedlý, *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*. Praha 1950 (3. vydání), s. 49.

23) V. Macura, *Obrozený model v Nejedlého koncepci socialistické kultury*. In: *Zdeněk Nejedlý, klasik naší vědy a kultury*. Praha 1978, s. 301–308; Dagmar Mocná, *Nejedlého Mácha*, „Česká literatura“ 34, 1986, zvláště s. 518–521.

Pekaře) či přinejmenším jednostranné, vytvořit odpovídající výklad a co nejrychleji (a všemi dostupnými prostředky) jej vnutit veřejnosti jako jediný možný. Komunisté se totiž řídili poučkou, že kdo kontroluje minulost, kontroluje přítomnost i budoucnost.²⁴⁾ Přisvojit si dějiny nebyl nikterak snadný úkol. Platí to i o husitství, jehož náboženskou složku komunisté záměrně potlačovali a naopak absolutizovali jeho sociálně revoluční rozměr. Husitství v jejich chápání prostě bylo především třídním bojem a revolucí, která vývojově předcházela revolucím socialistickým a jejíž ideály realizuje vítězná komunistická strana. Význam přikládán husitství tak v porovnání s obdobím první republiky ještě vzrostl. Už 10. března 1948 vyřkl na zasedání parlamentu ministerský předseda Klement Gottwald známá slova,²⁵⁾ která se později objevila na desce umístěné na lipanské mohyle. Gottwaldovy věty zazněly na téměř parlamentním zasedání, jež schválilo komunisty předložený akční program vlády Národní fronty a jež vyjádřilo souhlas s únorovým řešením vládní krize. Nedlouho poté přijatá Ústava 9. května, kodifikující změnu politického systému, proklamovala v slavnostní preambuli návaznost Čechů i Slováků (*sic!*) na husitské dědictví: „dva bratrské národy (...), první v Evropě pozdvihly v husitské revoluci na své prapory myšlenky svobody mínění, lidovlády a sociální spravedlnosti.“²⁶⁾ Efektivně znějící politická prohlášení ovšem ke změně smýšlení veřejnosti nestačila. Hlavní ideolog KSČ Václav Kopecký proto na IX. sjezdu komunistické strany ze svého stanoviska oprávněně formuloval přání i úkol: „Jest vskutku nádherná naše národní historie a vynikne ve své revoluční velikosti, až naši noví historikové ji zpracují z marx-leninského hlediska a až historickou naši vědu očistí od všech stop pekařovštiny...“²⁷⁾ Kopecký se otevřeně dotýkal stávající situace, jež pro komunistické předáky nebyla právě radostná. Historikové, kteří by napsali velkou marx-leninskou syntézu českých (resp. československých) dějin a zároveň je srozumitelně vyložili, zatím chyběli. Na vysokých školách už sice působili oddaní marxisté, leč jejich schopnosti i politické vytýčení byly překážkou, jež se nedala překonat. Odborníkům, vydobyvším si vědecké renomé v meziválečném období, komunističtí představitelé programově nedůvěřovali²⁸⁾ a k vybudování instituce po vzoru sovětské Akademie věd dozrály podmínky až v roce 1952. Mladí pro komunismus nadšení absolventi studia historie v průběhu roku 1948 teprve

24) K této devíze se programově hlásil i známý komunistický historik Václav Král, proslulý svými dogmatickými pohledy. Viz Václav Král, *Zdeněk Nejedlý a Gollova škola*. Praha 1986, s. 21.

25) „Vy, miliony a miliony prostých občanů ve městech a na vesnici, jste zachránili naši zemi před novými Lipany a tím i před novou Bílou horou. Novodobá panská jednota byla rozdracena a k rozhodnému slovu přijdou nyní ve všech otázkách národních a státních potomci skutečných táboritů, následovníci mistra Jana Husi, Jana Žižky z Trocnova, Prokopa Holého a Roháče z Dubé.“ „Rudé právo“ 11. 3. 1948, s. 2.

26) *Ústava 9. května*. Praha 1948, s. 31.

27) *Protokol IX. řádného sjezdu Komunistické strany Československa v Praze 25. – 29. května 1949*. Praha 1949, s. 348.

28) Blíže Jiří B e r a n, *Předúnorová vědní politika Komunistické strany Československa a otázka zřízení Československé akademie věd*. „Československý časopis historický“ 33, 1985, s. 212 – 241; týž, *Z korespondence Zdeňka Nejedlého o přípravách k zřízení Československé akademie věd r. 1949*. „Archivní zprávy ČSAV“ 16, 1985, s. 43 – 58; Jindřich S c h w i p p e l, *ČAVU a ČSAV: otázka kontinuity a diskontinuity I*. In: *Česká akademie věd a umění 1881 – 1991. Sborník příspěvků k 100. výročí zahájení vědecké činnosti*. Praha 1993, s. 89 – 99; Alena M í š k o v á, *ČAVU a ČSAV: Otázka kontinuity a diskontinuity II*. (Vytvoření sboru členů ČSAV a jeho vztah k členské základně ČAVU a KČSN, tamtéž, s. 101 – 123.

opouštěli univerzitní posluchárny. Ambice a pracovitost nepostrádali, ale sepsání knihy přece jen vyžaduje určitý čas. Zdeněk Nejedlý sice přislíbil zpracovat velké Dějiny národa českého (název prozrazuje touhu nahradit Palackého dílo), ale z velkoryse koncipovaného projektu vydal v roce 1949 první díl a na další, který dospěl na práh raného stře-
dověku, se čekalo šest let.²⁹⁾

3.

Poněvadž s přehodnocením dějin nehodlali komunisté otálet, zvolili jiný postup. Bezprostředně po únoru se uplatnila Nejedlého autorita i jeho vůle konečně, byť politickým opatřením, prosadit hodnotu, kterou po celý život hájil proti všem pochybovačům a kritikům. Tak se zrodila známá *Jiráskovská akce*, zahájená a zaštitěná Gottwaldovým projevem 10. 11. 1948. Gottwald, tentokrát již jako prezident republiky, v něm vyzval k vydávání Jiráskových spisů a k založení Jiráskova muzea. Zdůvodnění bylo jasné: „Tato akce by se měla stát počátkem velkého kritického přehodnocení našich tradic a odkazu naší kultury. Náš vztah k národní minulosti je velmi živý a chceme se z ní mnoho učit. Avšak jde o to, orientovat se na ta dějinná období, kdy náš národ šel vpřed, orientovat se na pokrokové osvobozené tradice našeho národa a kultury... V tradicích Táboru a národního osvobození budujeme i náš nový lidový stát. A právě proto se hlásíme k Jiráskovi, proto je nám blízký a bližší než staré společnosti kapitalistické – že on ve svém uměleckém díle mistrně vystihl, které to naše tradice vedou vpřed, k svobodě a rozkvětu národa. Jeho dílo učí nás tedy správnému pohledu na naši minulost, posiluje naše národní sebevědomí a plní nás dějinným optimismem a vírou v tvořivé síly lidu.“³⁰⁾ Jiráskovy historické prózy měly tedy suplovat chybějící marxisticko-leninskou syntézu českých dějin i dílčí monografie zaměřené k poznání jednotlivých dějinných etap.

Poněvadž husitství zaujímal v Jiráskově díle značný prostor (románové cykly *Mezi proudy*, *Bratrstvo a Husitský král*, romány *Proti všem*, *novely Maryla*, *Konec a počátek*, *dramata Jan Hus*, *Jan Žižka*, *Jan Roháč*, řada povídek i nepříliš zdařilý román *Slavný den*, k němuž se však autor příliš nehlásil a který nebyl vydáván v jeho spisech), rozumělo se, že právě Jiráskův výklad husitské epochy bude svým způsobem závazný. Obrovské náklady vybraných Jiráskových prací, začleněných do edice *Odkaz národu* i titulů vycházejících mimo uvedenou řadu, tomu odpovídaly. V letech 1948 – 1961 dosáhla každá Jiráskova práce o husitství (s výjimkou dramát, *Konce a počátku*, resp. *nevydaného Slavného dne*) nákladu přes sto tisíc výtisků, u románu *Proti všem*, který stojí v čele tabulky, bylo toto číslo podstatně vyšší. Směrnice pro získání Fučíkova odznaku totiž určovaly dílo *Proti všem* jako povinný titul pro všechny kategorie uchazečů.³¹⁾ Husitství a husitské tradice vyplnily i podstatnou část expozice Muzea Aloise Jiráska a Mikoláše Alše, slavnostně otevřeného v pražském letohrádku Hvězda 12. března 1951.

29) Z. Nejedlý, *Dějiny národa českého I – II*. Praha 1949 – 1955.

30) Klement Gottwald, *Spisy XV*. Praha 1961, s. 120 – 121.

31) Blíže Stanislav Slavík, *K metodologii výzkumu husitských tradic a jejich uplatňování v Československu v letech 1948 – 1951*, „HT“ 4, 1981, s. 231.

Aktualizace a zpřítomňování husitství jako první revoluce v českých dějinách nabyla počátkem padesátých let podoby oficiálně prosazovaného kultu. Stačí uvést změněnou koncepci Národního památníku na pražském Vítkově, který v roce 1950 ozdobila monumentální jezdecká socha Jana Žižky od Bohumila Kafky, znovuvybudování Betlémské kaple v letech 1948–1954, expozici věnovanou husitství v Památníku národního písemnictví, umístěném v Strahovském klášteře a otevřeném roku 1953, rozsáhlou výstavu *Husitské revoluční hnutí*, probíhající v Národním muzeu v letech 1953–1955 či různé soutěže na vytvoření výtvarných prací s husitskou tematikou.³²⁾ Stranou nezůstal ani aspekt propagovaného socialistického internacionalismu. Posílil jej hlavně „onen velkolepý dar prezidenta Německé demokratické republiky Wilhelma Piecka, dar Jenského rukopisu – základního kamene nejen pro husitskou kulturu, ale i pro počáteční fáze husitské tradice.“³³⁾ Jenský kodex se okamžitě stal jedním z klíčových exponátů na zmíněné výstavě *Husitské revoluční hnutí* a byl i v dalších letech programově využíván při nej-různějších příležitostech. K mimořádně silné propagaci husitství docházelo v armádě, která, ač ateistická, měla spatřovat v „božích bojovnících“ své předchůdce a brát si příklad z jejich hrdinství.

Kuriózní propojení vyhraněné komunistické ideologie s názory Aloise Jiráska, propagovaného především stárnoucím Zdeňkem Nejedlým, měly na historické povědomí české společnosti pozoruhodný účinek. Přes veškeré snahy prosadit do interpretace husitské epochy marx-leninské hledisko v jeho stalinistické modifikaci, se víceméně upevnil tradiční model husitství, stvořený ve druhé polovině 19. století a fixovaný především Jiráskem. Zvláště pikantní na této skutečnosti bylo, že se Jirásek ve svých dílech s husitskou tematikou opíral (vedle pramenné báze, již důvěrně znal) v první řadě o práce konzervativně vlasteneckého historika V. V. Tomka (1818–1905), a nikoli (jak se někdy neprávem tvrdilo a tvrdí) především o spisy Františka Palackého. Jiráskovo pojetí Žižky jako uvážlivého státníka i odsudek radikalismu některých husitských směrů jako plané vývojové větve, ohrožující jednotu husitských sil, má nesporně blíže k Tomkovi než k Palackému, pojímajícimu nejslavnějšího husitského vojevůdce spíše jako důsledného revolucionáře se zřetelnými rysy fanatismu.³⁴⁾

Mladí marxističtí historikové, kteří na počátku padesátých let obdrželi od vedení KSČ pověření (a zároveň naději na vedoucí posty na vědeckých a vysokoškolských pracovištích) „přehodnotit“ a vyložit české dějiny, sice nemohli vůči propagaci Jiráska vystoupit, jejich koncept české minulosti (v tom i husitství) se ale s interpretací zrozenou v pozdně obrozenských časech v celé řadě bodů rozcházel. Svědčí o tom tehdy vznikající práce Františka Grause, Josefa Macka a Františka Kavky.³⁵⁾ Základní rozvržení sice zůstávalo tradiční (prostý český lid jako vlastní tvůrce dějin hájící hodnoty pokroku proti

32) Souhrnně k tomu Petr Brátka, *Výtvarné řešení Národního památníku na Žižkově*. „HT“ 4, 1981, s. 233–237; týž, *Idea husitství v některých aspektech české kultury v letech 1948–1955*. „HT“ 8, 1985, s. 263–270.

33) F. Kavka, c. d., s. 267.

34) J. Rak, *Husitství v díle Václava Vladivoje Tomka*. „HT“ 4, 1981, s. 193–196; P. Čornej, *Václav Vladivoj Tomek, Jan Žižka a husitská epocha*. In: V. V. Tomek, *Jan Žižka*. Praha 1993 (2. vydání), s. I–XII.

35) Naposledy podal charakteristiku této generace husitologů a jejich prací František Šmahel, *Husitská revoluce I*. Praha 1993, s. 36–40.



Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955)

domácím i zahraničním Němcům, proti nespolehlivé, kolísavé, ba zrádné šlechtě a vysoké církevní hierarchii), mladí badatelé, oddaní myšlenkám komunismu, však do svých prací vnášeli schémata stalinistického vidění minulosti, zejména zvýšenou (až neúměrnou) pozornost ekonomickým problémům, tezi o neustálém zbídačování prostého obyvatelstva, vysoké oceňování extrémních sil, považovaných za levicové, i představu, že uvnitř revolučních a pokrokových hnutí se skrývají nepřátelé, kteří jsou horší a nebezpečnější než zjevný protivník.

V tomto přístupu se odrážela jak návaznost na stati meziválečných komunistických publicistů (Graus s Mackem měli k dispozici Konradovy výpisky), tak (a to zejména) soudobé politické klima i direktivy (kupř. Stalinovy názory o zostřování třídního boje v období budování socialismu, o nutnosti vyhledávat nepřátele ve vlastních řadách a oživená kampaň proti sociální demokracii), vydávané z Moskvy a přijímané nejvyššími místy v KSČ. Čelné osobnosti české marxistické historiografie tak přenášely politické poučky, pokládané kolem roku 1950 za platné a autoritativní, do vzdálené minulosti 15. věku.

Tomu odpovídal i užívaný slovník, v němž k zvláště frekventovaným patřila substantiva *zrada*, *zrádce* a *reakce*. A přirozeně i slova *páni* a *lid*, s nimiž se ovšem lze setkat i u Jiráska. Zatímco v Jiráskově chápání má ale pojem *lid* široké významové spektrum a zahrnuje drobné šlechtice (vladyky a zemany), většinu etnicky českých měšťanů, vlastenecky smýšlející kněze, plnící vzorně pastýřské poslání, studenty a především početné selské vrstvy, marxističtí dějepisci obsah pojmu zúžili. *Lid* v jejich chápání je především

chudina, ať již městská (tovaryši, nádeníci, služby apod.) či venkovská (čeledíni, podruzi, chalupníci a maloročníci), krutě vykořisťovaná příslušníky *feudální třídy*, složené z církevních i světských feudálů, a patriciátem, obvykle cizího původu. Pouze nejchudší společenské vrstvy byly v Grausově a Mackově podání nositeli a důslednými uskutečňovateli revoluční myšlenky sociální rovnosti. Toliko chudina, ztotožněná s husitskými radikály (tj. chiliasty a pikarty), a její vůdci i mluvčí (v Praze Jan Želivský, v tábořském prostředí několik kněží a hejtman Mikuláš z Husi), zasluhovali podle Macka a Grause jednoznačně pozitivní ocenění. Drobní šlechtici (typu Jana Žižky) a husitské měšťanstvo v Praze i jiných městech, už nenáležejí mezi *lid* ve vlastním slova smyslu. Tvoří tzv. *měšťansko-šlechtickou opozici*, které nešlo o odstranění feudalismu, nýbrž o jeho vylepšení. Kolísavý živel představuje (s výjimkou několika radikálů) *husitská inteligence*, jež se nedokázala jasně postavit na stranu chudiny. Vyšší husitské šlechtě pak mladí marxisté upřeli jakékoli vznešenější pohnutky a její zájem redukovali na touhu po rozšíření majetku, jehož se hodlala zmocnit pod hávem požadavků náboženské povahy. Právě snaha udržet si majetkové bohatství a politickou prestiž vedly příslušníky vyšší husitské šlechty často na cestu zrady. Zikmund Lucemburský, katoličtí šlechtici a představitelé římské církve potom tvoří nejreakčnější spojení, jehož moc hodlají husité zlomit.

Tento konstrukt, který výzkumy 60. – 90. let v zásadě odmítly, je pozoruhodný z několika důvodů. Schéma společensko-politického rozvrstvení sice prozrazuje inspiraci v Engelsově Německé selské válce (což tvůrci koncepce otevřeně přiznávali), současně však ukazuje, jak marxističtí badatelé vědomě i podvědomě podléhali ovzduší, v němž žili a které spoluvytvářeli. Mezi revoluční síly nepočítali střední a bohatší sedláky, což byl důsledek Stalinova tažení proti kulakům (Záviš Kalandra mluvil ve třicátých letech o konzervativní podstatě selství) i počátku násilného procesu kolektivizace české vesnice. Stejně tak upřeli upřímné smýšlení většině husitských učenců z univerzitního prostředí. Soudobá, z Lenina přejatá a Stalinem vyostřená, teze o nespolehlivosti inteligence, která se nedokáže smířit s tím, že *při kácení lesa létají třísky*, a neoprávněně aspiruje na výsadní postavení ve společnosti (neboť není výrobcem materiálních statků), tu našla čítankové uplatnění. Pokud jde o vysokou šlechtu a hierarchii katolické církve, kontinuita s tradičním, převážně kritickým vnímáním těchto skupin v české veřejnosti je nepopíratelná. Obvyklá, mladočechy vyostřená kritika, příznačná pro druhou polovinu 19. století, mluvila o amorální a sociálně necitlivé šlechtě, jež zavinila tragický vývoj od Lipan k Bílé hoře, o cizácích loajálních vůči Vídni, kteří převládli v pobělohorské nobilitě, o tom, jak ani v časech vzmachu českého národa po roce 1860 se česká politika nedočkala od historické šlechty patřičné podpory, neboť aristokratismus je neslučitelný s demokratickými principy. K tomu nemohli marxističtí badatelé vlastně nic přidat, a tak jen znásobili proradnost příslušníků této vrstvy, bezmezně vysávající své poddané. Katolická církev, v českém (nikoli moravském) prostředí rychle ztrácející prestiž pro své prorakouské a konzervativní postoje, dopadla ještě hůře. Přispělo k tomu i probíhající pronásledování katolické církve a masívní ateistická propaganda.

K dobově podmíněnému zabarvení marxistického pojetí husitství náleželo i ztotožňování revolučnosti s terorem vůči odlišně smýšlejícím (odtud pramenilo vysoké hodnocení nejradikálnějších a často destruktivních proudů husitského spektra) a podceňování upřímné i hluboké religiozity pozdně středověkých lidí. Příliš akademicky, ne-li scho-

lasticky, působí tehdejší debaty o povaze husitství. Proti názoru, že šlo o *revoluci* se prosadil Grausův a Mackův názor, který za *revoluci* pokládal jen přechod od vývojově nižší společensko-ekonomické formace k vyšší a husitství přiřkl pouze kvalitu *revolučního hnutí*, reagujícího na *všeobecnou krizi feudalismu*. Tento termín vnesl do husitologických úvah v roce 1934 Závěš Kalandra, zjevně inspirovaný rozšířeným pojmem *všeobecná krize kapitalismu*. Od Kalandry jej potom převzal Kurt Konrad. Gottwaldův režim však v roce 1950 poslal Kalandru na šibenici a Konradovy husitologické náběhy zůstaly až do roku 1964 nevydané, takže Macek s Grausem bývají obecně považováni za otce uvedené teorie.

Marxistické přehodnocování husitství znamenalo i změnu jeho časového vymezení. Zatímco Palacký i tzv. Gollova škola, jejíž někteří příslušníci na přelomu čtyřicátých a padesátých let ještě žili a psali (z husitologů především Rudolf Urbánek a F. M. Bartoš), pojímali husitskou epochu od Husova vystoupení v roce 1402 až do smrti Jiřího z Poděbrad roku 1471, vystoupil Macek s odlišným chápáním. Vlastní *husitské revoluční hnutí* omezil pouze léty 1419 – 1434 (tedy od novoměstské defenestrace po lipanskou bitvu; za dozvuk revolučních bojů považoval Roháčův protizikmundovský odboj, zlikvidovaný v roce 1437), přičemž Husovo období je dobou společenské krize a brzy po Lipanech začíná epocha tzv. *znovuupevňování feudalismu*. Jiří z Poděbrad jako pán a posléze český král tak v Pantheonu husitských osobností nemá místo. Toto zúžené pojetí husitství vstoupilo v padesátých letech do osnov a učebnic pro všechny typy škol a přežívá ve vědomí starších učitelských generací dosud, byť vědecké bádání se s ním začalo rozcházet už počátkem šedesátých let.

Mackova periodizace husitské epochy byla ovšem v rozporu nejen s pohledy dřívějších generací historiků, nýbrž i s glorifikovaným beletristou Jiráskem. Nepřekvapuje proto, že s Mackem nesouhlasil ani Zdeněk Nejedlý (mimo jiné žák Jaroslava Golla a spolužák Rudolfa Urbánka), který po jedné osvětové přednášce mladému husitologovi sdělil mezi čtyřma očima svůj názor: „*Husitství nekončí u Lipan!*“³⁶⁾

Také problém úlohy osobnosti v dějinách řešili mladí marxisté ve shodě s politickými poučkami. Význační protagonisté husitství byli v jejich pracích především reprezentanty jednotlivých společenských tříd, vrstev a skupin, čímž se stírala individualita dějinných postav a historie se měnila v sérii schémat, potvrzujících správnost marx-leninské teorie vývoje. Napomáhal tomu i jazyk, laděný do polohy novinářských úvodníků a prokládaný hojnými citáty z autorit – zvláště z děl Marxových, Engelsových, Leninových, Stalinových, ale i Kalininových, Gottwaldových či Nejedlého. Jejich cílem bylo manifestovat ideovou spolehlivost i zaštitit pisatelova stanoviska.

V roce 1950 však práce mladých marxistických historiků teprve vznikaly nebo byly v rukopisech. Veřejnost se mohla seznámit jedině s odbornou monografií Františka Grause *Městská chudina v době předhusitské* (vydanou roku 1949 v nakladatelství Melantrich a poctěnou I. cenou Kulturního fondu Klementa Gottwalda), která se však období revolučního husitství dotýkala jen okrajově a spíše se snažila postihnout hospodářské kořeny uvažované sociální krize, která roku 1419 vyústila v prudký výbuch. Za hlavního

36) Soukromé sdělení Josefa Macka autorovi této studie.

vůdce pražských revolučních sil pokládal Graus Jana Želivského, jemuž ze starších historiků propůjčil rysy kladné dějinné osobnosti vlastně jen Nejedlý a poté oba autorovi ideoví předchůdci, totiž Konrad a Kalandra. V Grausově pojetí je Želivský jednoznačně „mluvčí chudiny“.³⁷⁾ Druhá, útlejší Grausova publikace *Český obchod se sukrem* ve 14. a počátkem 15. století (vydaná v následujícím roce rovněž v Melantrichu) měla ještě speciálnější ráz, nicméně byla anoncována jako dílo odhalující „třídního nepřítele české chudiny, spojence všech reakčních sil, organizátora všech tažení proti husitskému revolučnímu hnutí,“ tj. kupecký patriciát německého původu. Každá z těchto publikací vyšla v nákladu pět tisíc výtisků (což byl v porovnání s náklady Jiráskových spisů pouhý zlomek) a jejich odborný ráz nemohl výrazně ovlivnit historické povědomí.

4.

Grausův přítel Josef Macek se k vydání svých koncepčních prací teprve chystal, cítil však povinnost zaujímat jasná stanoviska k husitské tematice, plnil tak závažné ideově-politické poslání. Potvrdil to na sklonku roku 1951 v dlouhé souhrnné recenzi *Za socialistický realismus v českém historickém románu*, zveřejněné na stránkách *Tvorby*,³⁸⁾ tedy oficiálního a nesmiřitelného komunistického týdeníku, věnovaného kulturním otázkám. Podrobil zde detailnímu rozboru romány *Mistr Jan* a *Pochodeň*, v nichž se Miloš Václav Kratochvíl (1904–1988) snažil v duchu nových požadavků ztvárnit obraz husitské epochy, čímž se zároveň vystavoval srovnávání s Jiráskem.

Kratochvíl byl vystudovaný historik a po absolutoriu na pražské filozofické fakultě pracoval až do roku 1944 v Archivu hlavního města Prahy a pak krátce v Nationalfilmu. Po osvobození působil na ministerstvu informací, v letech 1947–1950 jako dramaturg Československého státního filmu, krátký čas byl zaměstnán ve Vojenském historickém ústavu a roku 1951 se stal profesorem na filmové fakultě Akademie múzických umění. Jako beletrista debutoval v roce 1937 knihou *Památné bitvy našich dějin*, určenou mládeži a napsanou v duchu tehdejší oficiální státní ideologie s akcentem na česko-německé soupeření, husitství, selské bouře a boje československých legionářů. Za protektorátu se přiklonil k tehdy módnímu psychologismu, když děj svých próz situoval do čtenářsky vděčných historických období, přičemž uplatnil výbornou znalost reálií.

Týká se to jak díla *Osamělý rváč* (vydán 1941), odehrávajícího se za vlády Rudolfa II., tak románu *Král obléká halenu*, vznikajícího v letech 1942–1944 a zveřejněného v roce 1945. Hlavním hrdinou prózy je český monarcha Václav IV., za jehož panování se formovalo husitské hnutí, ale v centru autorovy pozornosti se ocitá příběh rozporuplného jedince, který se marně snaží skloubit své duševní ustrojení s povinnostmi vládce. Nešťastný Václav tu má všechny rysy, kterými ho postupně obdařila literární tradice již od 15. století a které v ucelenou mozaiku spojila romantika 19. věku: nemírně pije, miluje jiné ženy než královnu a v přestrojení navštěvuje pražské krčmy, doprovázen katem

37) František Graus, *Městská chudina v době předhusitské*. Praha 1949, s. 165.

38) Josef Macek, *Za socialistický realismus v českém historickém románu. Poznámky k husitské trilogii M. V. Kratochvíla*. „Tvorba“ 20, 1951, č. 48, s. 1156–1158.

a také postavou, kterou stvořil až Kratochvíl, totiž šaškem Miserere. Bouřlivá doba tvoří v knize pouze pozadí, dávající vyniknout králově individualitě.

Během okupace i krátce po ní platil Miloš V. Kratochvíl za „citlivého, nesmírně jemného člověka“, „jenž mladým literátům pomáhal objevovat českou minulost i absurdní svět Franze Kafky.“³⁹⁾ Byl však současně mužem, který se, jak ukazuje jeho umělecký i životní osud po roce 1945, dovedl přizpůsobit měnícím se poměrům⁴⁰⁾ a publikoval své práce bez přerušení až do smrti. O posunu, který se odehrál v Kratochvílově beletristické tvorbě po únoru 1948, zřetelně vypovídají romány *Pochodeň* a *Mistr Jan*.

První z nich vyšel roku 1950 a vliv na stanovení nákladu (40 000 výtisků) měl jistě fakt, že pojednává o posledních měsících života Jana Husa. Husitské téma z pera současného spisovatele bylo v stávající atmosféře vítané a oficiálně podporované. Způsobem zpracování však dílo prozrazuje nepopiratelnou souvislost s autorovou válečnou tvorbou. Kratochvíl se totiž na jeho stránkách pokusil o rozmáchlou historickou fresku s cílem zachytit první fázi kostnického koncilu, včetně Husovy pře, tj. časový úsek od podzimu 1414 do 6. července 1415. Ani tu ovšem nezapře školeného historika, znalého reálií, které mu umožňují vylíčit dramatický průběh vrcholného církevního synodu s citem pro barvitě detaily každodennosti a načrtnout charaktery postav a postaviček, jejichž názorový svět konfrontuje s mravní velikostí betlémského kazatele. Sám Hus se však ocitá poněkud v pozadí (objevuje se až v páté kapitole), jakoby spisovatele více zajímal pestrý mumraj, v který se po dobu konání církevního sněmu jinak ospalé říšské město proměnilo, i nečekané zvraty, jež poznamenaly koncilní jednání.

Druhý román, vydaný roku 1951 a zavádějící čtenáře do let 1412 – 1414, sice rovněž nezapře smysl pro dobový kolorit, celé jeho ladění je však odlišné od obou předchozích spisů. Z Kratochvílova *Mistra Jana* přímo číší úsilí pojednat téma v duchu striktně marxistického výkladu dějin, který *Pochodeň* ještě nezasáhl v plné míře. Poněkud naivní, dobově podmíněná představa, že aplikace pouček historického materialismu na látku čerpanou z minulosti přispěje ke zrodu nové, vyšší kvality realistického historického románu, prostupuje každou stránku díla.

Z hlediska tehdejšího marxistického nazírání na husitskou epochu nechybí v práci téměř nic. Hus vystupuje jako statečný a zároveň laskavý muž, nucený vyrovnávat se s útoky a intrikami nepřátel (jeho protihráčem je farář Vojtěch), zbabělostí svých kolegů a spolupracovníků (Štěpán Pálec), rozkolísaností krále Václava a proradností staroměstských konšelů, reprezentujících německý kupecký patriciát. Jeho jedinou opravdovou oporou, která mu rozumí a jež v něm vidí svého mluvčího i vůdce, je pražská chudina, představovaná tovaryši, služkami a nádeníky. V ní tvoří ústřední příběh tragická láska kameníka Martina a služky Johanky, následující Husa i po jeho vynuceném odchodu z Prahy do jižních Čech. Očitým svědkem Mistrova odjezdu z Kozího hrádku (ve skutečnosti se vydával na cestu z Krakovce) na kostnický koncil náleží též zeman Ctibor z Hvozdna, jeden z hlavních hrdinů Jiráskovy epopoje *Proti všem*. Nebylo to jediné Kratochvílovo přihlášení se k oficiálně vyzdvihované autoritě. V románu se prokazatelně inspiroval též

39) Antonín J. Liehm, *Generace*. Praha 1990, s. 54.

40) Svědčí o tom kupř. přepracované vydání *Památných bitev našich dějin*, v nichž roku 1958 promptně nahradil legionářské kapitoly jinými, politicky vhodnějšími.

několika scénami Jiráskova dramatu Jan Hus (kupř. falešné jednání staroměstské rady s Husem před popravou tří mláďenců, Husův rozchod s Pálčem). Politicko-výchovné a poučné vyznění románu podtrhly též přímé citáty ze zachovaných pramenů, především z Husových spisů.

Metoda kombinace literární fikce a historické skutečnosti, typická i pro jiná Kratochvílova díla (ze starších již zmíněné Památné bitvy našich dějin, z pozdějších kupř. Husitská kronika, Evropa tančila valčík, Evropa v zákopech, Národ sobě aj.) posunula román Mistr Jan na hranici mezi beletrií a tím, co bychom dnes nazvali literaturou faktu. V každém případě zde postupy krásné literatury byly využity pouze k ozvláštnění a zvýšení čtenářské přitažlivosti v zásadě suché a obtížně stravitelné marxistické interpretace minulosti. Podobně jako Jiráskovy prózy suploval tedy i Mistr Jan marxistické učebnice dějepisu a podílel se na přehodnocování národní historie a na vytváření nového historického vědomí. Jistě i proto dosáhl nákladu 55 tisíc výtisků.⁴¹⁾

Ačkoli literární historie vytkla již na prahu šedesátých let Kratochvílovým románům o Husovi nedostatek „psychologické kresby“ i „poněkud statického hrdinu“⁴²⁾ a později též „apriorní koncepci“,⁴³⁾ nahlížel v roce 1951 Josef Macek problém jinak. Ve svém zásadním hodnocení dal nejprve najevo, jakými kritérii hodlá Kratochvílova díla posuzovat: „V Jiráskově díle mají i dnešní spisovatelé a básníci příklad správného přístupu k historické látce. Mohou směle přistoupit k zobrazení revolučních období našich národních dějin... Vzorem pro náš historický román bude i sovětský historický román, který prošel s úspěchem období hledání, a který v dílech A. Tolstého, V. J. Šiškova aj. dozrál ve skvělé ukázkou socialistického realismu. Sovětský historický román i díla A. Jiráska mohou být spolehlivými učiteli našich spisovatelů nejen v otázkách pojetí a zpracování historické prózy, nýbrž i výběrem témat... K období revolučního nástupu našich lidových mas je třeba plně zaměřit stránky našich nových historických románů. Nikoliv osobnosti pánů, jako Petr Vok apod. (zjevná narážka na oblíbené prózy Jiřího Mařánka – pozn. P. Č.), nýbrž revoluční lid s revolučními vůdci, do široka rozmáchlá energie prostých lidí, prudký zápas o slunce života, krásu i hloubku myšlenek revolučních myslitelů musí se stát jádrem našich nových historických románů.“⁴⁴⁾ V tomto směru mohl s Mistrem Janem vyslovit celkovou spokojenost.

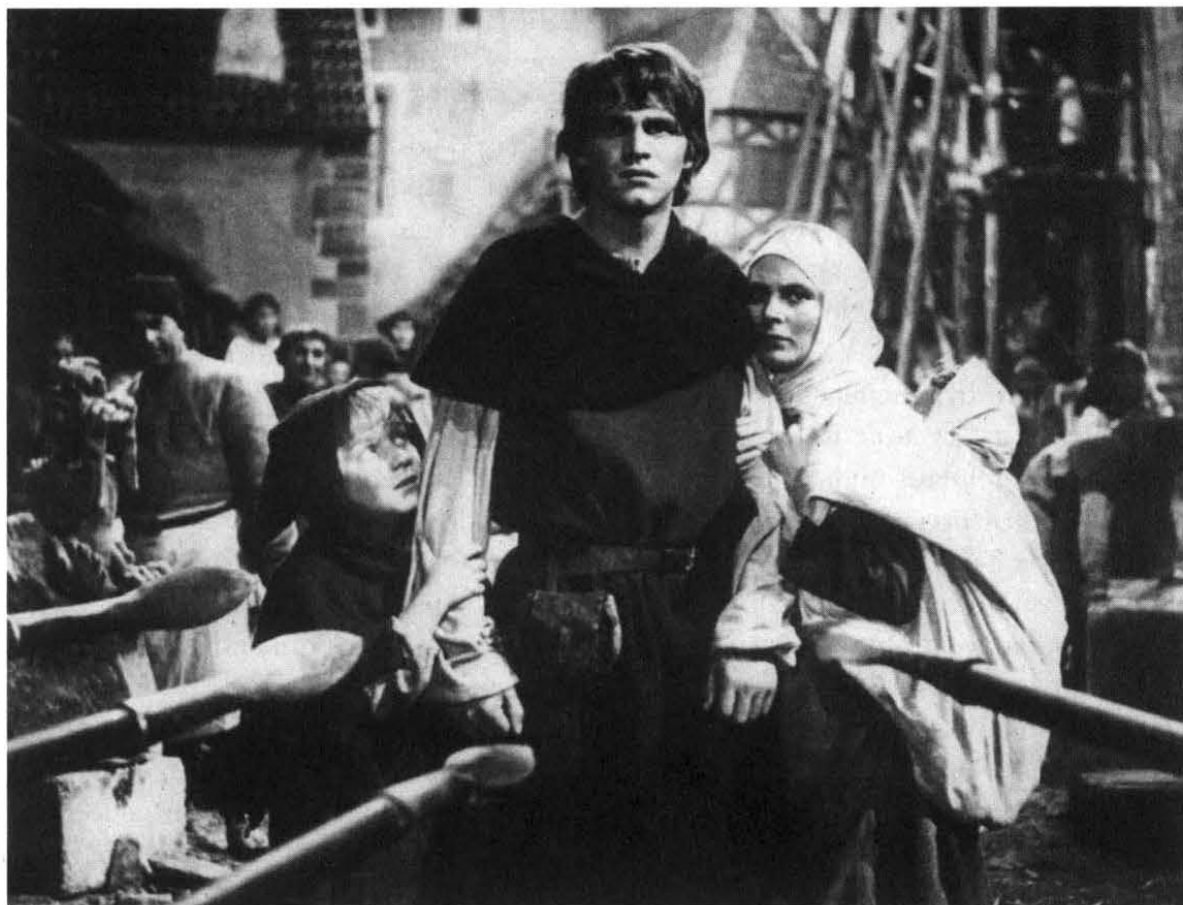
Podle Macka Kratochvíl správně opustil „život vládnoucí třídy, přepych mocných osobností“ i líbezné sny „mocnářů a dobrodruhů“ a záslužně „obrátil pozornost k pražské chudině, protože si uvědomil, že v ní byly kořeny brzkého revolučního výbuchu...“ Také pojetí církve jako sloupu „vykořisťovatelského řádu“ se Mackovi zamlouvalo. Jediné, co

41) Nikoli náhodou se Kratochvíl brzy poté podílel na vzniku učebnice dějepisu pro 5. třídy (její první vydání roku 1955 neslo název *Obrázky z našich dějin*), v níž vylíčil klíčové historické události (i s využitím pasáží obsažených v Památných bitvách našich dějin) způsobem, který vnímavějšího dětského čtenáře opravdu oslovil. Vedle nich působily teoretické výklady, snažící se do mozků jedenáctiletých dětí vměstnat hlavní poučky historického materialismu, nezábavně a nudně. Jejich autor Václav Dřevo proslul v padesátých letech jako průvodce po lipanském bojišti a autor novinových článků zaměřených proti „reakci“ na venkově.

42) František Buriánek, *Současná česká literatura*. Praha 1960, s. 128.

43) F. Buriánek, *Česká literatura 20. století*. Praha 1968, s. 311.

44) J. Macek, *Za socialistický realismus*, s. 1156.



Jan Hus (Otakar Vávra, 1954)

mu z ideového hlediska vadilo, byla absence „venkovského lidu“, tvořícího „druhý pramen revolučního husitství.“⁴⁵⁾ Pouhý náznak Husova působení v jižních Čechách mu nestačil.

Ani Macek (mimo jiné absolvent klasického gymnázia a muž temperamentního založení) však nepřehlédl statickost a nedostatečnou individualizaci jednotlivých postav. Zejména lid měl podle jeho mínění „nejednotnou, šedou tvář.“ Zarazil jej i Kratochvílův vztah k Jiráskově tvorbě. Ač Macek vyzdvihoval Jiráskovy práce jako vzor pro historické romápisce, nemohl souhlasit s tím, že Kratochvíl některé scény z dramatu *Jan Hus* prostě převzal: „Takovéto „přejímání“ Jiráska oslabuje sílu Kratochvílových románů, otupuje jeho vlastní uměleckou invenci a je v zásadě nesprávným postojem k Jiráskovu dílu.“⁴⁶⁾

Jestliže román *Mistr Jan* označil Macek za první poválečný úspěšný pokus o „historicky věrné přiblížení“ Jana Husa „dnešku“, na adresu prózy *Pochodeň* vznesl závažné námitky. Výtku malé tvůrčí obrazotvornosti („Kde jinde, než právě v historickém románě o Husovi máme právo požadovat, aby umělec šel nad prameny a dokreslil linii, jež čtenáři přiblíží Husa v plné životnosti a v plném jeho významu?“) ovšem spojil, ne právě patřičně, s kritikou autora chybného ideového přístupu.

45) Tamtéž, s. 1156 – 1157.

46) Tamtéž, s. 1157.

Recenzent tvrdil, že Kratochvíl nesprávně zařadil Husa „doprostřed historické sebran-ky, a nikoliv vysoce nad ní,“ ač byl „daleko nejvýznamnější osobností celých světo-vých dějin tohoto období.“⁴⁷⁾ Nepochopil však, že prvotním beletristickým cílem bylo celistvě zachytit kostnický koncil, jehož byl Husův proces pouhou, byť důležitou, sou-částí. Na autorovy představy a záměry ale tehdejší kritika, posuzující vše politickým prisma-tem, nebrala zřetel. Hodnotitelé často pod rouškou politických hesel vnucovali veřejnosti své osobní názory. Josef Macek nebyl výjimkou. Kratochvíla vinil z idealistic-kého „výkladu husitství, jež mluvilo o husitské myšlence, jež se teprve na kostnickém koncilu stala světovou... Všechna tato tvrzení pomýjela základní skutečnost, že husitské revoluční hnutí bylo nejmočnějším projevem **všeobecné „světové“ krize feudalismu** (podtrhl J. M.).“ Proto je třeba, pokračoval Macek, aby autoři historických próz viděli „českou krizi feudalismu jako nerozlučnou součást „světové“ krize feudalismu“ a neza-pomínali číst a promýšlet spisy „klasiků marxismu-leninismu.“⁴⁸⁾ Jak vidno, nezapo-mněl recenzent uvést jako obecně platnou tezi o všeobecné krizi feudalismu, kterou spo-lu s Grausem převzal od Kalandry a Konrada a již dále teoreticky rozpracovával.

Mackův požadavek, aby beletrista respektoval hypotézy českých marxistických histo-riků, působí o to absurdněji, že sovětské dějepisceví tezi o všeobecné krizi feudalismu brzy nato odmítlo. Nicméně slova vyřčená na stránkách oficiálního ideologického tý-deníku měla svou váhu a nebylo radno je přehlížet. Navíc Macek učinil v roce 1952 prudkou kariéru, když byl ve svých třiceti letech jmenován ředitelem nově založeného Historického ústavu Československé akademie věd, členem korespondentem téže insti-tuce a laureátem státní ceny za knihu *Husitské revoluční hnutí*.

Svým způsobem bylo štěstí, že Kratochvíl nepokračoval v husitské tematice dále, poně-vadž mladý komunistický radikál bral v ochranu příslušníky extrémistických tábořských sekt, jejichž společenství „předbýhalo o staletí dějinný vývoj...“⁴⁹⁾ Likvidace těchto sku-pin roku 1421 představovala v Mackově koncepci husitství dějinný mezník zásadní-ho významu, konec hegemonie chudiny na Táboře a předzvěst porážky chudiny v Pra-ze. Polemizovat s tímto pojetím se mohl odvážit, a to ještě nepřímo, Zdeněk Nejedlý, když v doslovu k Jiráskovu románu *Proti všem* obhajoval Žižkův zásah proti sektářům: „Čili ukázalo se již zde to..., že ne každé levičáctví je skutečné levičáctví, a že komu to prospívá je naopak krajní pravice.“⁵⁰⁾

Léta 1952 – 1953 znamenala přelom v dějinách české historiografie. Generace mladých marxistických historiků nalezla uplatnění v nově založených ústavech Československé akademie věd i na jiných pracovištích a představila první plody své práce, založené čás-tečně na přímém studiu pramenů a zčásti na přehodnocování starší odborné literatury. Husitství se tak dočkalo syntetických historicko-materialistických pohledů i analýz dílčích problémů, na něž ideologická fronta od února 1948 netrpělivě čekala. Vedle uve-dené knihy Grausovy a Mackova koncepčního díla *Husitské revoluční hnutí*, s jejichž

47) J. Macek, *Za socialistický realismus*, s. 1157.

48) Tamtéž, s. 1158.

49) J. Macek, *Husitské revoluční hnutí*. Praha 1952 (2. vydání), s. 91.

50) Z. Nejedlý, *Doslovy k souboru spisů Aloise Jiráska Odkaz národu*. Praha 1960, s. 41. Blíže P. Čornej, *Pojetí husitského Tábora v díle Zdeňka Nejedlého*. „HT“ 2, 1979, s. 119 – 127.

základní charakteristikou jsme se již seznámili výše a které se staly závazným metodologickým vzorem pro další badatele, vycházely v rychlém sledu další publikace.

Neobyčejně pilný byl zejména Macek, který vedle komentované antologie pramenů *Ktož jsú boží bojovníci* (1951), vydal též monografie Prokop Veliký (1953) a *Husité na Baltu a ve Velkopolsku* (1952). Mackovy práce určené širší veřejnosti a vydané v letech 1951–1953 dosáhly celkového nákladu 72 100 výtisků. A to v uvedené sumě chybí náklad speciální dvojdielné monografie *Tábor v husitském revolučním hnutí*,⁵¹⁾ kde autor vylíčil obec bratří a sester nad Lužnicí jako nejrevolučnější a historicky nejvýznamnější husitskou sílu, často stavěnou do protikladu s příliš kompromisní Prahou. Rovněž v tomto směru Macek rozvíjel starší výklady (především Palackého, ale i Nejedlého) a nepřímě navazoval na romanticko-obrozenský mýtus, spatřující v táboritech venkovany, kteří tvořili přirozenou základnu skutečného češství i proto, že vesničané jsou (prý) mravně čistší než obyvatelé velkých měst. Kromě Mackových knih se na pultech objevily i další marxistické publikace, zabývající se husitskou tematikou, zejména *Husitské vojenství* (1953) od Jana Durdíka, pracovníka Vojenského historického ústavu, *Husitská revoluční tradice* (1953) z pera Františka Kavky a dílo filozofa Milana Machovce *Husovo učení a význam v tradici českého národa* (1953). A to není řeč o dalších méně významných titulech.

Práce mladých marxistických husitologů vydané v celkovém nákladu přibližně sto tisíc výtisků zaplavily knihkupectví a veřejné knihovny. Otázkou pro další bádání ovšem zůstává, jak šly na odbyt a kdo práce, pohybující se na pomezí mezi odbornou literaturou (nechyběl v nich poznámkový aparát) a agitačně politickými spisy, ve skutečnosti četl. Vládnoucí strana a ideologie měly nyní sice k dispozici marxistické zpracování husitství, nikoli však jistotu, že právě toto závazné pojetí vytlačilo z historického vědomí a povědomí veřejnosti tradiční obraz epochy jako zápasu za náboženské, národní a sociální požadavky. Ostatně Jiráskovo dílo, čtené více než odborné publikace, přispívalo spíše k upevnění tradičního výkladu.

5.

Masívní kampaň, jejímž cílem bylo zafixovat marxistickou interpretaci husitství v povědomí české společnosti a zároveň je představit jako nejvýznamnější složku pokrokových a revolučních tradic českého národa, svým způsobem vyvrcholila v letech 1953–1956 realizací filmové trilogie *Jan Hus* (1953/1954) – *Jan Žižka* (1955) – *Proti všem* (1956). K jejímu natáčení ovšem došlo v situaci, kdy propagace husitství kulminovala a vzápětí překročila svůj zenit. Pro uskutečnění dávného snu české kinematografie tedy uzrály podmínky až v době, kdy byl Československý státní film přímo řízen stranickým a státním aparátem a kdy nejvyšší orgány zajistily náležité množství financí i úzkoprofilového materiálu (barevné filmy patřily tehdy u nás stále ještě k výjimkám) ke splnění prvořadého politického úkolu.⁵²⁾

51) J. M a c e k, *Tábor v husitském revolučním hnutí I – II*. Praha 1952–1955.

52) F. K a v k a, c. d., s. 267.

Totalitní komunistický režim totiž hned od února 1948 považoval film především za nástroj politické propagandy a filmovou tvorbu za velmi účinný prostředek ke změně myšlení společnosti.⁵³⁾ Nebylo divu, neboť návštěva filmových představení stále zůstávala masovou záležitostí (Československá televize učinila v roce 1953 teprve své první krůčky) a oblíbenou formou trávení volného času jak mládeže, tak dospělých. Zdeněk Nejedlý nadále v obrozenských intencích preferoval divadlo, ale členové vedení komunistické strany si uvědomovali význam filmu pro výchovně politické působení.

Předsednictvo ÚV KSČ v dubnu 1950 vypracovalo směrnici pro činnost kinematografie s konkrétními požadavky i výčtem preferovaných témat, mezi něž náleželo také ztvárnění pokrokových období českých dějin. Představy, jak přistupovat k zfilmování historického námětu byly ovšem striktně dané. Filmaři měli realistickou metodou zachytit „pravou tvář“ minulosti, tj. držet se oficiálního marxistického výkladu příslušného dějinného období. Hrané filmové dílo se tak měnilo v dramatizovanou ilustraci předem daných tezí, což téměř beze zbytku platí i o husitské trilogii. Při jejím sledování člověka maně napadá, že její tvůrci museli naplnit slova Antonína Zápotockého, pronesená u příležitosti otevření Jiráskova muzea na Bílé hoře: „Z historie husitských bojů můžeme vyvodit jeden závěr a poučení: že náš národ může dosáhnout opravdové svobody, štěstí a radostného a spokojeného života, když se zbaví domácích vykořisťovatelů, cizích vetřelců a uchvatitelů, klerikální temnoty i nadvlády církevní reakční hierarchie.“⁵⁴⁾

Odpovědnost za zdárný výsledek nesli na svých bedrech především zkušený režisér Otakar Vávra a scenárista M. V. Kratochvíl, který jako průpravu k správnému ideovému uchopení tématu zveřejnil tři malé populárně naučné knížky věnované hlavním protagonistům revolučního husitství. V pracích Jan Hus, Jan Žižka a Jan Želivský, vydaných v letech 1952 – 1953 v nakladatelství Naše vojsko, naplnil postulát Mackovy recenze a opřel se, vedle starších vědeckých monografií, zejména o práce marxistických badatelů, tj. Josefa Macka a Františka Grause.

Ačkoli Kratochvíl vyučoval scenáristiku, od mládí psal i divadelní hry, na solidní úrovni zvládl dialog a ve svých historických románech (zvláště v Mistru Janovi a Pochodni) uplatnil poučenost filmovými postupy (stříhy, barevné vidění), libreta k husitské trilogii vypracoval společně s Vávrou, který byl přece jen zkušeným filmovým praktikem. Vedle jasné ideové tendence kladlo tehdejší pojetí historického filmu jako realistické ilustrace minulosti důraz na přesnou rekonstrukci dobových reálií, včetně detailů. Tomu odpovídal i výběr odborných poradců. Zatímco marxistické pojetí sledoval (alespoň v prvních dvou částech) sám Josef Macek, věrohodnost staveb posuzoval Václav Mencl, tehdy největší znalec gotické architektury. Mimořádná péče byla věnována bojovým scénám a vojensko-historickým problémům. Rady v tomto směru poskytovali Jan Durdík, autor zmíněné knihy Husitské vojenství (v té mimo jiné podrobil analýze průběh bitev u Sudoměře a na Vítkově), a podplukovník jezdeckva Eduard Wagner, který získal pro-

53) Zde pochopitelně existovala v zásadě shoda s obdobným přístupem k filmu v jiných totalitních režimech, zejména v Sovětském svazu, ale i v nacistickém Německu. Viz J. R a k, *Historická tematika v kinematografii Třetí říše*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 1, s. 7 – 36.

54) „Rudé právo“ 4. 9. 1951, s. 1.



Jan Hus (Otakar Vávra, 1954)

slulost i jako ilustrátor. Také oděv, zbraně a zbroj musely být adekvátní době. Revize starších výzkumů Zíbrtových a Wintrových vyústila posléze ve vydání monumentální a dodnes ceněné i žádané publikace Zoroslavy Drobné, Eduarda Wagnera a Jana Durdíka, nazvané *Kroje, zbroj a zbraně doby předhusitské a husitské (1350 – 1450)*.⁵⁵⁾ Právě tato kniha si stanovila za jeden ze svých cílů napomáhat správnému zobrazení pozdně středověkých reálií v uměleckých dílech, zvláště ve filmu. Iluze skutečnosti měla být dokonalá. Dá se říci, že v tomto ohledu přišla ke slovu nesporná profesionalita odborných poradců, řemeslná dovednost pracovníků barrandovských ateliérů i schopnosti příslušníků jezdeckých oddílů Svazarmu a Československé lidové armády, nucených zvládnout náročné bitevní scény. Eduard Wagner si ještě po letech pochvaloval, že bitvy u Sudoměře (film *Jan Žižka*) a na Vítkově (*Proti všem*) vyznívají pro diváky přesvědčivěji a lépe pokrývají prostor, než se podařilo v analogických případech Sergeji Bondarčukovi v pozdějším sovětském historickém velkofilmu *Vojna a mír*.⁵⁶⁾ Nelze zapomínat ani na začlenění autentických husitských písní (převážně obsažených v Jistebnickém kancionálu), přednesených v souladu s názory husitských teoretiků prostým, leč působivým jednohlasem. Písně umocňovaly dobový kolorit filmů, plnily tu však ještě další funkce. Především manifestovaly sílu a odhodlání husitských zástupů

55) Kniha vyšla v Praze roku 1956.

56) Vzpomínka autora studie na rozmluvu s Eduardem Wagnerem v listopadu 1966.



Jan Hus (Otakar Vávra, 1954)

vybudovat dokonalejší společnost, čímž vytvářely most k současnosti, která proklamovaný kolektivismus, optimismus a víru v lepší zítřek rovněž utvrzovala zpěvem písní, byť budovatelských. V neposlední řadě pak zařazení husitských písní vzdávalo hold Zdeňku Nejedlému, jenž se jako mladý učenec touto problematikou zabýval a jehož *Dějiny husitského zpěvu* znovu vydávalo Nakladatelství Československé akademie věd.⁵⁷⁾

O divácké úspěšnosti filmu ovšem do značné míry rozhodovalo herecké obsazení, které mohlo vyvážit nižší atraktivitu námětu i přílišnou didaktičnost a teozovitost dějové linie. Popularita herců závisela už od dvacátých let především na filmu, což si tvůrci trilogie plně uvědomovali. Množství hlavních, vedlejších i epizodních rolí poskytlo v husitské trilogii příležitost plejádě vynikajících herců všech generací (od nejstarší reprezentované Rudolfem Deylem starším až po nejmladší, představovanou tehdy Janou Rybářovou, Marií Tomášovou a Petrem Haničincem) a z různých divadelních působišť, včetně mimo-pražských. To, že úlohou Jana Husa i Jana Žižky byl pověřen Zdeněk Štěpánek, nijak nepřekvapilo, neboť vhodnější představitel neexistoval. Navíc Štěpánek, realistický, ale i romantický a patetický herec, měl s vytvářením rolí velkých historických osobností zkušenosti. Roku 1929 ztvárnil ve filmu *Svatý Václav* hlavního hrdinu, méně je známo, že přijal nabídku, aby 7. září 1930 při rekonstrukci lipanské bitvy (v rámci slavností po-

57) Z. Nejedlý, *Dějiny husitského zpěvu I – VI*. Praha 1954 – 1956. Původně vyšla tato práce před první světovou válkou v podobě tří samostatných titulů: *Dějiny zpěvu předhusitského v Čechách* (Praha 1904), *Počátky husitského zpěvu* (Praha 1907), *Dějiny husitského zpěvu za válek husitských* (Praha 1913).

řádaných u Lipan agrární stranou) ztělesnil Prokopa Holého. Zahrál si tak všechny tři velké husitské vůdce.

Obsazení Štěpánka do úlohy Husa i Žižky nebylo zvláštností, v rámci husitské trilogie se s analogickou povinností vyrovnali kupř. Václav Voska (jako Čeněk z Vartenberka v *Janu Žižkovi* a v roli kněze Kániše v *Proti všem*), Vlasta Matulová (královna Žofie v *Husovi* i *Žižkovi*, Zdena v *Proti všem*), Miloš Kopecký (účastník koncilu v *Husovi* a Petr ze Šternberka v *Žižkovi*), Bedřich Karen (kardinál d'Ailly v *Husovi* a louňovický probošt v *Proti všem*), Gustav Hilmar (Jan z Chlumu v *Husovi* a Ctibor z Hvozdna v *Proti všem*), Miroslav Doležal (Koranda v *Žižkovi*, Bydlínský v *Proti všem*), Jaroslav Vojta (Joha v *Žižkovi*, Šimon v *Proti všem*), ale i Gustav Opočenský či Světlá Amortová ve vedlejších rolích. Toto řešení bylo jistě dáno režijním záměrem a možná též jinými okolnostmi, vycházelo však vstříc i publiku, které si na určité herce prostě zvyklo (obdobně si počíнал brzy poté i režisér Karel Steklý ve filmech *Dobryj voják Švejk* a *Poslušně hlásím*). Rovněž v dalších rolích se objevili oblíbení umělci: Karel Höger jako král Václav IV., Ladislav Pešek v roli jeho šaška, Ladislav Boháč jako Jakoubek ze Stříbra, Jan Pivec v úloze krále Zikmunda atd.

Otakar Vávra charakterizoval s odstupem doby husitskou trilogii jako „historický hraný dokument“⁵⁸⁾, čímž zřejmě dobře vystihl svůj přístup. Ovšem obsazení stejných herců do různých úloh zamýšlenou „dokumentárnost“ oslabilo, byť je nutné vzít v úvahu, že mezi uvedením jednotlivých částí uplynul vždy celý rok. Opravdu vnímavý divák musel ztvárnění výrazných dějinných protagonistů týmž hercem pociťovat nikoli jako rekonstrukci historické skutečnosti, nýbrž naopak jako její zřejmou (a věrohodnost podlamující) stylizaci. Kupodivu nejméně tato dvojí role vadila (a vadí) v případě Zdeňka Štěpánka, který pojal Husa a Žižku plně ve shodě s tradičními obrazy zafixovanými v historickém povědomí, zatímco o dalších historických aktérech chovali diváci jen matné či vůbec žádné představy.

Výrok o „historickém hraném dokumentu“ je ovšem nadsázkou i z jiného důvodu. Ač tvůrci trilogie měli k dispozici jako poradce odborníky s nepochybným badatelským renomé, museli si uvědomovat, že historickou realitu nelze rekonstruovat v úplnosti, že každý takový pokus je nutně kusý a vyžaduje, již kvůli komunikaci s publikem, jistou míru stylizace a pochopitelně též programové užití fikce, poplatné umělecko-ideovým záměrům.⁵⁹⁾ M. V. Kratochvíl však otevřeně prohlašoval, že autoři trilogie „ukáží pravou tvář minulosti“, naštěstí s limitujícím dodatkem: „jak teprve dnes ji můžeme vidět a pochopit.“⁶⁰⁾

V této větě se zajímavě pojí Kratochvílovo historické školení (minulost nelze poznat jinak než přibližně) s přesvědčením, že právě soudobá, tj. marxistická věda odkryla obraz husitství v jeho zatím nejpřesnější podobě. Výsledkem je typický paradox. Dílo, které se tváří jako hraný dokument, resp. jako rekonstrukce či věrná ilustrace minulosti, je ve skutečnosti dvojnásobnou fikcí – umělecké ztvárnění historie tu bylo budováno na

58) Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha 1982, s. 240.

59) Blíže k tomu I. Klimeš – J. Rak, *Film a historie I. Fikce a realita*. „Film a doba“ 34, 1988, s. 140 až 145.

60) Miloš V. Kratochvíl, *Hus, Žižka a Želivský ve filmu*. „Film a doba“ 7, 1955, s. 104.

základě nejnovějších poznatků marxistického dějepisectví, netajícího se tím, že jeho výklad minulosti odpovídá zájmům vládnoucí (totalitní) moci. Přesnost dobových reálií, jakkoli profesionálně odvedených, tak pouze násobila přesvědčivost metafikce, jejímž prvořadým úkolem bylo vytvořit ve vědomí publika takový obraz historických událostí, který by byl v souladu s momentálními politickými zájmy komunistického režimu. Není náhodou, že obdobný úkol byl svěřen režiséru Vávrovi i o dvacet let později, když v éře kulminující normalizace natočil trilogii *Dny zrady*, *Sokolovo* a *Osvobození Prahy*.

Vztah umělecké fikce a marxistického pojetí husitské epochy byl však v husitské trilogii komplikovanější, než se zdá na první pohled. Filmy *Jan Hus* i *Jan Žižka* vznikly především na základě literárních předloh M. V. Kratochvíla, které respektovaly marxistickou interpretaci husitství: první z filmů se přidržel především osnovy jeho románu *Mistr Jan* a částečně pak prózy *Pochodeň*, druhý se opíral o velmi volné parafráze záznamů v análech a kronikách 15. století. Scénář filmu *Proti všem* však musel vycházet z Jiráskova, s jehož míněním se názory mladých marxistických vědců poněkud rozcházel. Už tyto okolnosti do značné míry podminily kompromis mezi tradičním pojetím husitství a mezi jeho marx-leninským chápáním, kompromis, který prolíná celou trilogií, aby kulminoval v snímku *Proti všem*. Mezi odbornými poradci tu marně hledáme jméno Josefa Macka.

Druhý kompromis si vynutily ohledy na publikum. Prosté převedení jednostranných, jednoznačných a kategorických soudů marxistických radikálů na filmové plátno hrozilo být kontraproduktivní a diváky, přivklé tradičnímu obrazu husitství, by nejspíš zaskočilo, ne-li odradilo. Vhodnější se proto jevila symbióza marxistického pohledu s tradičním vnímáním husitství, spoléhajícím na znalost, citaci či parafrázi zažitých stereotypů. Filmaři přirozeně využili hlavně obecné znalosti výtvarných prací 19. a počátku 20. století, zvláště malířských. Obrazy s historickou tematikou byly k vidění v kabinetu každé školy a při výuce dějepisu stále ještě sloužily jako pomůcky.

Nedávné bádání správně upozornilo, že maska Jana Žižky i některé filmové scény se slavným husitským vojevůdcem se přímo inspirovaly dílem Mikoláše Alše,⁶¹⁾ nikoliv nejstaršími (nejspíš ovšem rovněž fiktivními) zachovanými zpodobeními husitského hejtmana. Husovo slyšení před kostnickým koncilem bylo koncipováno podle známého obrazu Václava Brožíka a pojetí bitvy u Sudoměře zase vyvolává nejednu asociaci (včetně oblohy nad bojištěm) s Maroldovým panoramatem lipanského střetnutí. Podobné reminiscence nalezneme i ve ztvárnění novoměstské defenestrace, bitvy na Vítkově (shody s obrazy Stanislava Hudečka i jiných umělců) či v romantickém pojetí postavy Václava IV., jemuž nechybějí po boku lovečtí psi (jako na obrazech Antonína Machka či Hugo Schüllingera), ba ani „kmotr“ kat. Propojení marxistického přístupu a tradičního postobrozenského historismu, podbarveného zřetelným romantickým nádechem, je zřejmé ve stavbě všech tří filmů, a to od titulků až po závěr. V *Janu Husovi* kupř. běží titulky stylizované do gotického písma na neméně stylizované nápodobě středověkého pergameny, čímž se již v úvodu navozuje slavnostně mrazivá nálada vážné historické podívané,

61) Viz I. Klimeš – J. Rak, *Film a historie III. Tradice a stereotypy v historickém filmu*. „Film a doba“ 34, 1988, s. 519 – 520. Obecně k stereotypům v českém historickém myšlení a nazírání J. Rak, *Bývali Čechové...* Praha 1994, o husitství zvláště s. 49 – 66.

ILUMINACE

Petr Čornej: Husitská tematika v českém filmu (1953–1968)



Král Václav chodí v přestrojení mezi lid (Hugo Schüllinger)

umocněná vzápětí jednohlasou duchovní písní *Ve jméno božie počněme od husitského kněze Jana Čapka v podání Českého pěveckého sboru dirigovaného Janem Kühnem. Ve filmech Jan Žižka a Proti všem se pak moderní majuskulní písmo titulků posunuje na pozadí známých ilustrací Žižka v čele vojska, resp. Boj husitů s křižáky, obsažených v Jenském kodexu, který se jako dar prezidenta Německé demokratické republiky spřátelenému Československu stal symbolem spolupráce dvou států, jimž teprve socialistická přítomnost umožnila překonat staleté rozpory.⁶²⁾*

A ještě dříve, než začne vlastní děj, napoví psaný komentář divákům, jakým způsobem mají zobrazené události chápat. Stručné texty učebnicového ladění shrnují v hutné zkratce Mackův marxistický výklad geneze, pojetí a významu husitství jako revolučního hnutí, jehož hlavní náplní byl zápas proti vykořisťovatelům, zakrývaný dobovou náboženskou rouškou.

Jan Hus:

„Na rozhraní XIV. a XV. století bylo české království jedním z nejmocnějších evropských států. Bohatství církve, vysoké šlechty a německých kupců rostlo z potu a krve poddaného lidu, který stále více upadal do bída. Tehdy začali reformátoři kárati nádhru a rozmařilost pánů i bohatých měšťanů, avšak především volali po nápravě církve propadlé neřestem a touze po majetku a světské moci. Úsilí těchto reformátorů vyvrcholilo dílem mistra Jana Husa. Boj proti feudálnímu útisku mohl vésti Hus jen formou náboženskou. A tak volaje po vítězství boží pravdy, volal tím po spravedlivém společenském řádu. Jan Hus se obrátil k nejširším vrstvám lidu, a proto se jeho učení stalo myšlenkovým východiskem husitského hnutí – nejmohutnějšího revolučního boje do té doby ve světových dějinách.“

Jan Žižka:

„Upálením Jana Husa církev nedokázala umlčet jeho učení. Husova slova žila dál v srdcích tisíců jeho posluchačů. Lidoví kazatelé pozvedali mysl věrných na velikých shromážděních na horách a vyzývali je, aby se připravovali k boji za vysvobození pravdy. Řím se rozhodl toto české kacířství potlačit vší mocí.“

Proti všem:

„Husitské revoluční hnutí zachvátilo celou zemi. Pražské měšťanstvo vidělo sice v králi Zikmundovi svého nepřítele, ale zároveň se bálo revoluční chudiny. Proto se přesunulo středisko hnutí do jižních Čech, kde není nic mé ani tvé než všechno v obec rovné mají. Tam se budovala obec vyvolených, kteří bojovali za nový spravedlivý řád proti všem nepřítelům.“

Tento třídní výklad husitství podpořili Kratochvíl s Vávrou ve vstupních scénách všech tří částí. Jejich společným jmenovatelem je nesmírné vykořisťování a utlačování prostě-

62) Iluminace z Jenského kodexu byly v té době přemalovány i na stěny obnovené Betlémské kaple (ač tam původně chyběly) a také ve filmové trilogii se objevily ještě jednou, při demonstraci, během níž nesou pražští husité obrazové teze a antiteze správného a hříšného života (podobné tabule se po roce 1410 v Praze opravdu vyskytovaly, doklad jejich původního konkrétního zpracování však postrádáme).

ho lidu zámožnými vrstvami, ovšem v podobě sotva slučitelné s realitou 15. století. Počátek *Jana Husa*, ztvárněný podle úvodní kapitoly Kratochvílova románu Mistr Jan, manifestuje na konkrétním příkladu jev, který Macek nazýval *všeobecnou krizí feudalismu* a pro nějž František Graus později razil pojmenování *první krize feudalismu*. Podobně jako marxistická historiografie, která vytvořila termín *všeobecná krize feudalismu* analogicky podle *všeobecné krize kapitalismu*, si počínal i Kratochvíl. Scéna, kde před lešením stavby chrámu Panny Marie před Týnem čekají středověcí nezaměstnaní, až někdo z dělníků nevydrží pracovní tempo a zhroutí se či zemře, aby nastoupili na jeho místo, příliš připomíná fejetony komunistického tisku z dob hospodářské krize třicátých let. I následující výjevy, rovněž převzaté z Mistra Jana, nepostrádají expresivitu a útočí na divákovy city. Farář Peklo, jenž ve filmovém zpracování nahradil kněze Vojtěcha, uzme jako náhradu za nesplacený dluh sekeru mladému Jírovi, jehož mistr vzápětí vyhodí ze stavby, neboť bez pracovního nástroje pro něj ztrácí dělník cenu. Týž duchovní, hýřící úlisnými slovy, sebere pak bezmocnému stařečkovi (již tehdy představovanému Františkem Kováříkem), ovečku, zjevně jediný dědův majetek. Ukradená ovečka se mění ve výmluvný symbol – katoličtí kněží místo toho, aby plnili své pastýřské poslání v duchu evangelia, okrádají prosté a zbožné křesťany.

Ještě dvakrát se ve filmu *Jan Hus* setkáme s vyděračstvím církve, příznačně v jiných prostředích, aby publikum pochopilo, jak ekonomická moc prelátů i klášterů zasahovala všude a měla dokonce nadstátní rozměr. Poprvé těsně před Husovým příchodem na jihočeský venkov, kdy je vzat do vězení rolník Šimon, poněvadž nezaplatil klášterní vrchnosti daně. Zatímco Šimona odvádějí ozbrojenci, jeho žena lká: „Umřeme hladý!“ V druhém, méně naivním případě se vykořisťování ze strany církve vyjevuje nepřímě. Při Husově rozmluvě s německým kaplanem si němečtí vesničané stěžují na svou církevní vrchnost. Charakteristické je, že ani jedna scéna nemá oporu v pramenech. Hus na své cestě do Kostnice sice hovořil s faráři a sousedy v Bärnau, Neustadtu, Weidenu, Sulzbachu, Laufu, v jiných menších lokalitách, ba i v Norimberku, ale obsah dialogů znám není.⁶³⁾ Betlémský kazatel si však vesměs pochvaloval přátelské přijetí.

Prudkou neshodou mezi klášterní vrchností a sedlákem začíná i film *Proti všem*. Vzrušený rozhovor mezi louňovickým proboštem, prchajícím před husity, a jeho poddaným (Bohuš Záhorský), který se přidává k tábořským zástupům, snícím o nastolení Kristovy říše, je ovšem zcela převzat z Jiráskova románu. Ani tu není faktografie bezpečná (historikové dosud nevědí, zda louňovický klášter vyvrátili táboři již na jaře 1420, kdy se scéna odehrává, nebo až v létě téhož roku),⁶⁴⁾ ale to na podstatě věci nic nemění. Odmítavý postoj ke katolické církvi jako feudálnímu vlastníku je v zásadě shodný jak u Jiráska, tak u Kratochvíla a ukazuje, že tvrdé protikatolické tendence marxistických historiků i prokomunistických umělců navazovaly v padesátých letech na starší názory, odvíjející se už z časů mladočeské proticírkevní agitace. Pro úplnost však dlužno podotknout, že Jiráskův pohled byl historicky vyváženější, neboť dovedl postihnout pozitivní roli řady katolických kněží v pobělohorském období, osvícenské epoše i v procesu národního obrození.

63) Viz Petra z Mladonovic *Zpráva o mistru Janu Husovi v Kostnici*. Praha 1965, s. 77. Podrobně k tomu Václav Novotný, *M. Jan Hus. Život a učení I/2*. Praha 1921, s. 355–356.

64) F. Šmahel, *Husitská revoluce III*. Praha 1993, s. 35.

Mezi vykořisťovatele, proti nimž směřoval hněv lidových husitských houfů, řadili marxisté nejen katolickou církev, nýbrž také šlechtu, především její nejvyšší složku – panstvo. V drastické podobě předvádí vztah panstva k poddaným vstupní scéna ve filmu *Jan Žižka*, kde rožmberští ozbrojenci pronásledují pokojné husity (včetně žen, dětí a starců), ubírající se v létě 1419 na velké shromáždění na hoře Tábor. Nebohé poutníky vyhledávají za pomoci cvičených psů (povzbuzovaných povely: „Hledej! Trhej!“) a s dopadeným poddaným nakládají ve stylu výslechů gestapa, jak byly prezentovány ve filmech s tematikou druhé světové války: „Proč jsi utekl z roboty?... Mluv, nebo tě dám pověsit!“ Další sled událostí se z dobového schématu nevymyká. Zajatý poutník neztratí tvář v tvář zlovůli panských pochopů statečnost („Pověste mě, ale nemáte dost provazů, abyste zvěšeli všechny věrné, kteří povstávají na obranu pravdy...“) a jeho tělo se zhoupne na nejbližším stromě.

Z historického hlediska jde ovšem o naprostý nesmysl. Mladý Oldřich z Rožmberka se v roce 1419 otevřeně hlásil ke kalichu a neměl tedy příčinu perseklovat své husitské poddané, ani vyplácet za zajaté kališníky deset grošů, jak říká ve filmu jeden z ozbrojenců. Autoři scénáře také nevzali v úvahu, že na počátku 15. století bylo robotní zatížení poddaných minimální (několik dní do roka; na některých statecích pak byla robot převezena na peněžní dávky) a že by se jen málokterý český šlechtic programově zbavoval vlastních poddaných, základního zdroje svých příjmů. Historické výzkumy osmdesátých let staví celou situaci do ještě paradoxnějšího světla. Doložily totiž, že právě jihočeskou oblast postihly od roku 1370 do roku 1415 několikrát poměrně silné morové epidemie, což mělo za následek i úbytek poddaného obyvatelstva.⁶⁵⁾ Kratochvíl s Vávrou se posléze octli i v rozporu se sebou samými, když ve filmu *Proti všem* v souladu s Jiráskem (až na rozdíl několika dnů i ve shodě s dějinnou realitou) datují přechod Oldřicha z Rožmberka na Zikmundovu protihusitskou stranu do sklonku jara 1420. Přitom Kratochvíl jako vystudovaný historik většinu těchto fakt nepochybně znal. Leč ideologická potřeba co nejmarkantněji předestřít publiku nesnesitelnou míru vykořisťování jako hlavní příčinu revolučního výbuchu (tato poučka se v padesátých letech běžně frekventovala na stránkách tisku) vedla k záměrnému rozchodu s historickou skutečností a k jejímu účelovému znásilnění. Jestliže komentáře Rudého práva a Tvorby přirovnávaly soudobé Spojené státy k nacistickému Německu, potom filmoví tvůrci víceméně bez zábran zobrazili poměry na českém venkově roku 1419 jako období nevolnictví v Rusku 18. století.

Schematicky pojatým expozicím, nepřipouštějícím již na počátku filmu žádné pochyby, kde je dobro a kde zlo, kde síly pokroku a kde síly reakce, komu straní tvůrci a s kým má sympatizovat divák, odpovídal jednoduchý děj. Ve filmu *Jan Hus* se odvíjejí pouhé dvě jeho linie, jež se, stejně jako v románu Mistr Jan, vzájemně prolínají. Významově prvořadé jsou klíčové události vyplňující poslední tři roky Husova života (kritika kupčení s odpustky jako součást snahy o nápravu církve a společnosti, rozchod s přáteli a učiteli, kteří se zaleknou otevřené roztržky s církevní hierarchií, Mistrovo působení na

65) Eduard Maur, *Příspěvek historického demografa k objasnění počátků lidového kacířství na Tábořsku*. „HT“ 4, 1981, s. 101 – 106; F. Šmahel a kolektiv, *Dějiny Tábora I/1*. České Budějovice 1988, s. 179 – 181.

českém venkově, jeho uvěznění v Kostnici, odsouzení a mučednická smrt). Přes všechny autorské licence a zjednodušení (postava faráře Pekla jako Husova protihráče, personifikujícího reakční proudy v církvi atd.) respektuje tento základní příběh historickou realitu.

Jan Hus, vědomý si nutnosti zásadní nápravy společnosti, jedná vždy zásadově, mravně a laskavě, s porozuměním pro lidské strasti i slabosti. Plně důvěřovat však může jen prostému pražskému lidu, složenému z tovaryšů, nádeníků a služek, tedy v dobovém marxistickém vymezení *chudině*, formující se revoluční síle, která se jako jediná složka pražské společnosti právem hlásí k jeho učení, navíc i za cenu obětí na životech. Čtenářovy sympatie pro porobené a ponížené (stejně jako nenávisť vůči mocným) má vzbudit čistý a krásný milostný vztah mezi služkou Johankou a tovaryšem Martinem, láska, tragicky přervaná Martinovou popravou. Budoucí spojení husitských revolucionářů z měst a venkova pak naznačují filmové scény, v nichž Hus po vyhlášení interdiktů nad Prahou odchází do jižních Čech, aby kázal poddanému vesnickému lidu.

V první části filmu však Husův osud překrývá fiktivní milostný příběh služebné Johanky (Marie Tomášová) a kamenického tovaryše Martina (Josef Mixa), v porovnání s románem převedený do ještě expresivnější a tragičtější polohy. Husův oddaný stoupenec Martin je spolu se svými druhy (Janem a Staškem) zatčen a popraven v den své svatby, poté, co opustí skromnou hostinu (tu čirou náhodou navštíví v přestrojení i král Václav) a bez ohledu na osobně prožívané štěstí se zapojí do protestů vůči prodeji odpustků. Proradnost a surovost bohatých staroměstských konšelů, příslušníků německého kupeckého patriciátu (postava měšťana Stumpfnagela je ovšem smyšlená), dávajících příkaz k popravě z obav před vzrůstající se nespokojeností Husových přívrženců, tak vyniká zřetelněji než v Kratochvílově próze a diváka vůči radním ještě více popudí. Zvláště když Staškova matka zoufale a marně prosí o milost pro svého syna, který zahyne před jejíma očima za zpěvu písně *Slyšte, rytíři boží*.⁶⁶⁾

Láska Johanky a Martina, jakkoli šlo o obvyklé filmové klišé, byla pro řadu diváků zřejmě přitažlivější než poněkud statický a navíc obecně známý příběh Husův, právě proto, že podobné líčení milostných vztahů na plátně očekávali. Nadto vnášela do „velkých dějin“ rozměr přirozeného lidského citu, čímž je patřičným způsobem vyvažovala (obdobných postupů využil režisér Vávra i ve *Dnech zrady* i dalších historických filmech). Hezká, hodná, mravně čistá a takřka andělsky dokonalá Johanka řeší své neštěstí po svém.

66) Nakládání s historickým faktem popravy Staška, Jana a Martina (dva z nich se možná navzájem znali, třetí nikoli) v pondělí 11. 7. 1412 může sloužit jako opětovný důkaz volného přístupu k dějinám a jejich přizpůsobování ideovým a tvůrčím záměrům. Václav IV. dlel prokazatelně v onen den na na hradech Žebráku a Točnicku, a tudíž nemohl s „kmotrem“ katem a šaškem Miserere (postava přejatá z románu Král obléká halenu) chodit v přestrojení po pražských krčmách; prameny neprozrazují, zda a jakou píseň odsouzení zpívali; motiv matky přihlížející smrti svého dítěte je obvyklý literární i filmový topos. Naproti tomu Husova intervence na radnici ve prospěch tří mládenců i falešný slib konšelů, že se zatčeným nic nestane, jsou nesporné, stejně jako okolnosti popravy (spěch, s nímž byla vykonána, protesty přihlížejících, zřejmě i německá národnost biřiců). Z nejnovější odborné literatury k události nejdrobněji Jaroslav Mezník, *Praha před husitskou revolucí*. Praha 1990, s. 161 – 165. Kratochvíl se při psaní románu a scénáře mohl opřít nejen o Palackého a Václava Novotného (*M. Jan Hus. Život a učení I/2*, s. 115 – 122), ale i o dílo F. M. Bartoše, *Čechy v době Husově*, Praha 1947, s. 356 – 358.

Nikoli náhodou propůjčí kameník Martin Johančinu tvář bystře královny, a tím ji alespoň symbolicky povznese do vyšších sfér a zvěční její krásu. Věrna Martinovi a jeho oběti za Husovy ideály slibuje, že bude následovat betlémského kazatele a odchází za ním na venkov. Hle, marxistický výměr svobody jako poznané nutnosti! Teprve v tuto chvíli (kterou končí román Mistr Jan) ustoupí ve filmu Johančin příběh do pozadí a uvolní prostor závěrečnému dramatu Husova života.

V první části filmu *Jan Hus* podali Kratochvíl s Vávrou marxistický obraz sociální krize v pražských městech na počátku 15. století a jednotlivé postavy koncipovali tak, aby z jejich činů a osudů divák pochopil hloubku hlavních společenských rozporů, spočívajících v protikladných zájmech světských a církevních feudálů na straně jedné a vykořisťovaných lidových vrstev na straně druhé. Charakter a činy jednotlivých osob jsou tak dopředu podmíněny jejich příslušností k určité společenské vrstvě.

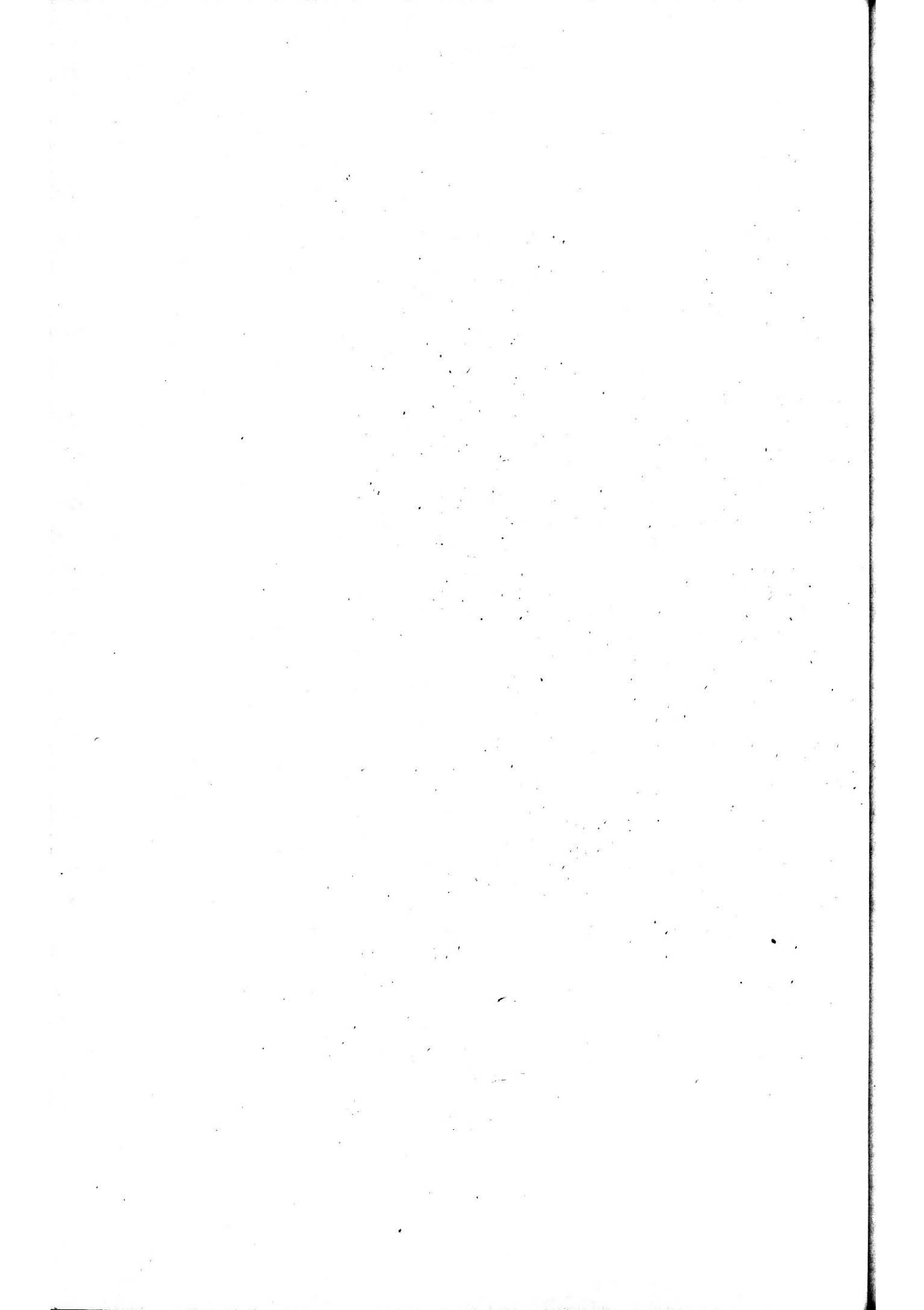
Jestliže Johanka a Martin zosobňují kladné vlastnosti pražské městské chudiny jakožto pokrokové dějiny síly pozvolna se chystající k revolučnímu vystoupení, není Husova postava v pravém slova smyslu dramatická. Jan Neruda dokonce svého času prohlásil, že Husa nelze na jevišti ztvárnit a starší (Tylův) i pozdější (Jiráskův) pokus dávají jeho mínění za pravdu. Zdeněk Štěpánek pojal svého Husa šťastně jako moudrou osobnost, jako přirozenou autoritu, respektovanou svými přívrženci i nenáviděnou protivníky. S úskalím scénáře, těžcího z Kratochvílových próz i Jiráskova dramatu, se však nemohl bezpečně vyrovnat ani on. Husův zjev, sakralizovaný a monumentalizovaný nejprve husity a reformací, v druhé polovině 19. a v první polovině 20. století pak většinou českého etnika, nepoprával umělcům přílišnou volnost.⁶⁷⁾ Proto vždy převyšuje své okolí, vystupuje srozumitelně, neochvějně a statečně, i v náznacích laskavého humoru se dotýká vážných záležitostí a vlastní pochybnosti (ač jeho dochované listy, především z kostnických žalářů, vypovídají o stresech, s nimiž se vyrovnával) projevuje jen ve vzácných okamžicích. Ve filmu vlastně jen nad těly popravených mládenců, jejichž smrt si klade za vinu. Vzápětí ale tragickou situaci překoná strhujícím proslovem v Betlémské kapli: „... *my vám sdělujeme, že jste nepadli nadarmo..., odevzdali jste nám svůj boj a my jej povedeme až do konce.*“ Nicméně proslovem fiktivním, poněvadž v konceptu kázání tyto formulace chybějí.⁶⁸⁾ V některých monolozích pak působí přímo jako agitační řečník, který dokáže své posluchače přesvědčit. Zatímco královna Žofie na balkóně v Betlémské kapli povzdechne: „... *a takového muže chtějí umlčet*“, prostý posluchač, jemuž Hus otevřel oči, udiveně konstatuje: „*Tak tedy není vůle boží, aby jedni byli bohatí a druzí chudí.*“ Při kázání pod širým nebem k venkovanům Hus dokonce pronáší slova: „*a bude to boj všech poctivých proti nepoctivým, všech tištěných proti utiskovatelům.*“ Kombinace smyšlených i autentických Husových výroků náleží ve filmu k účinným prostředkům, výrazně přispívajícím k dosažení věrohodnosti reformátorovy postavy a zároveň k vykreslení kazatelova portréту, který odpovídal intencím tvůrců.

67) Viz publikaci *Mistr Jan Hus v životě a památkách českého lidu*. Praha 1915; též Zdeněk H o j d a, *Filozoficko-dějinné představy Ladislava Šalouna a pomník mistra Jana Husa na Staroměstském náměstí*. „HT“ 4, 1981, s. 209–214.

68) Viz V. N o v o t n ý, *M. Jan Hus. Život a učení I/2*, s. 120.

Poněvadž i v Kostnici Hus mravně i lidsky převyšuje své protivníky a soudce, vykreslené v nejhorších barvách (všimněme si jen kolik úlisnosti a odpornosti vložili autoři do postav, jakými jsou kardinálové z Lodi a d'Ailly), vyznívá závěrečná třetina filmu jako tradiční čítanková ilustrace. Přesně tam musela skončit realizace Mackova názoru, že Hus nesmí být pouze jedním z aktérů církevního synodu, nýbrž jednoznačně jeho nejvýznamnějším účastníkem. Husovo rozloučení s Pálčem je fiktivní (přejaté z románu Pochodeň), leč efektní: Páleč si uvědomuje svou zbabělost a nedostatečnost v kontrastu se zásadovostí svého přítele a převahu pražského reformátora tak dotvrzuje.

Dokončení v příštím čísle.



Články

E. H. Gombrich: Historik umění a psychologie

Lze si těžko představit, že by se i ve velmi krátkém výčtu velkých současných historiků výtvarného umění neobjevilo jméno Ernsta Hanse Gombricha, autora světově proslulých publikací a hostujícího profesora mnoha univerzit, mezi nimi i Středoevropské. Z tohoto titulu také navštívil v dubnu 1993 Prahu. Odborná veřejnost mohla v Anežském klášteře vyslechnout jeho přednášku o moderním umění a aktualizovat si tak některé teze z jeho dvou do češtiny přeložených knih: **Umění a iluze** (Praha 1985) a **Příběh umění** (Praha 1992). Tyto dvě závažné práce jsou součástí rozsáhlého díla, o němž chceme v souvislosti s překladem Gombrichovy stati o vizuálním obrazu podat stručnou informaci.

Logika Gombrichova díla je velmi konzistentní s jeho biografií. Gombrichův životní osud a profesionální kariéra byly do značné míry určeny jeho rodištěm a městy, v nichž studoval a pracoval. Narodil se ve Vídni v roce 1909. Natrvalo jej poznamenala a doprovázela duchovní atmosféra domovské obce, její širší rakouské a německé aspekty, působící na něho přímo nebo zprostředkovaně i v anglickém exilu, kde žije od roku 1936. Zde se stal členem kulturního establishmentu a byl mu udělen titul Sir. Nikdy nepřestal udržovat intelektuální a přátelské styky s těmi, s nimiž se cítil spojen rodáckým příbuzenstvím a sousedstvím navzdory geografickým nebo historickým vzdálenostem. Byli mezi nimi jeho vysokoškolské učitelé (Emanuel Loewy, Julius von Schlosser, Ernst Kris), četné velké osobnosti, které se podílely na ustavování Kunstwissenschaft (v čele s Aloisem Rieglem), na zrodu psychoanalýzy (Sigmund Freud), na polemikách o pozitivismu a metodologických problémech věd (Karl Popper), na přestavbě psychologie a jazykovědy (Karl Bühler, Egon Brunswik). Bohatost a nervnost kulturního a vědeckého života Vídně po první světové válce spíše asi podnítily a uspíšily než aby brzdily rozhodnutí mladého Gombricha pokračovat v roce 1929 ve studiích na berlínské univerzitě. Tam byl totiž profesorem dějin umění Heinrich Wölfflin.

Autor knihy *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1. vydání je z r. 1915) se dočkává v těchto letech jejího mimořádného, až módního ohlasu. Podstatně k tomu přispělo, že Wölfflin dokázal převzít slovník běžně užívaný umělci a uspořádat do systému dvojice termínů: piktorální a lineární, plocha a hloubka, uzavřená a otevřená forma, jednota a mnohost, jas a mnohost. Wölfflin je definuje zcela „formalisticky“ jako „ideje konkrétní formy“ a „formy vidění“. Podle Heinricha Dillyho „se dodnes (tj. do r. 1994, pozn. P. M.) přesně neví, do jaké míry byl Wölfflin podnícen jinými metodologickými přístupy (...) jako např. „historií psychologie lidského výrazu“ Abyho Warburga, Worringerovým rozlišením mezi abstrakcí a intuicí v umělecké tvorbě, Dessoirovou obhajobou globální vědy o umění a zatvrzelou obranou „studia diváka“ Josefa Strzygowského.“¹⁾

Tuto heslovitou charakteristiku Wölfflina uvádíme proto, abychom přiblížili kontext, v němž Gombrich ke svému berlínskému studiu zaujal zdánlivě velmi paradoxní postoj. Ve svých deníkových poznámkách píše, že byl horlením svých spolužáků o wölfflinovských kategoriích tak znechucen, že na Wölfflina chodil jen občas a sledoval především psychologické přednášky a semináře. V Berlíně působil od roku 1922 Wolfgang Köhler, žák Carla Stumpfa a spoluzakladatel berlínské školy tvarové psychologie, který právě v roce 1929 vydal svůj hlavní opus *Gestalt Psychologie*. Gombrich bude sledovat Köhlerovu práci i za jeho profesury v Princetonu, kterou dostal, stejně

1) Heinrich Dilly, *Heinrich Wölfflin: Histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925*. In: *Histoire et théories de l'art*. Paris 1994, s. 109.

jako Erwin Panofsky, v roce 1936. Na berlínské univerzitě učil v té době i další stoupenec tvarové psychologie Wolfgang Metzger, jehož později vydaná kniha *Gesetze des Sehens* (2. vydání je z r. 1954) Gombricha velmi zaujala.

V tomto Gombrichově chování se projevil jeho racionalismus a empirismus, které ho povedou kromě jiného k tomu, že bude hledat filozofickou oporu svých přístupů u Karla Poppera. Zájem o psychologii nebude v rozporu ani s orientací na činnost Kulturně-vědecké knihovny v poněkud decentrovaném Hamburku, kterou začal v první dekádě dvacátého století budovat jako soukromý učenec Aby Warburg, člen zámožné hamburské rodiny. Martin Warnke ve sborníku o vůdčích postavách moderní historie se o něm vyslovuje takto: „Zatímco Wölfflinova formální analýza byla reprezentativní pro první polovinu tohoto století, započal vliv Warburga ve světě teprve v jeho druhé polovině.“²⁾ Nemá tím na mysli jenom Warburgovu myslitelskou, badatelskou a organizační činnost při ustavování historie umění a ikonologie, ale i málo známé stránky jeho osobnosti jako teoretika, psychologa a sociálního psychologa. Ty odhaluje kniha *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, redigovaná právě Gombrichem (první vydání je z r. 1970, v témže roce vyšla i německá verze). Několikrát se objevující letopočet 1929 je i rokem Warburgova úmrtí, a také rokem publikování třetího, tedy posledního dílu *Philosophie der symbolischen Formen* Ernsta Cassirera s názvem *Phänomenologie der Erkenntnis*. Také Cassirer patřil do okruhu Warburga. O oficiální nekrolog byl však požádán jiný člen hamburské univerzity. Byl to Erwin Panofsky, fascinovaný rovněž Warburgem, známý jako „otec“ ikonologie.

Opomíjení Wölfflinových přednášek neznamenal, že by Gombrich ztratil zájem o analýzu výtvarných forem, nebo že by nesouhlasil s jeho hledáním cest k mezioborovým přístupům. Ze tří velkých formalistů (Wölfflin, Riegl, August Schmarsow) byl Gombrichovi nejbližší Riegl. Ostatně dnes se zkoumají ty rysy Rieglova a Warburgova díla, které jsou pro ně společné...

Vlastní Gombrichovo dílo je komplementárním celkem, v němž se vzájemně proplétají práce z dějin výtvarného umění a práce z psychologie vnímání, komunikace vizuálního obrazu. Oběma těmito větvím je společné, že neobcházejí epistemologické problémy a že pečlivost obsahového zpracování, kvalita jazykové a grafické prezentace, spolu s optimálním výběrem neredundantních ilustrací, jsou vzorové. Většina jich byla také vydána jediným nakladatelstvím, oxfordským Phaidon Press, specializovaným na edice knih o výtvarném umění.

Nakolik byly Gombrichovy projekty koncepční, dokládá jeho první velká kniha – *Příběh umění* (*The Story of Art*). Poprvé vyšel v roce 1950, dnes je k dispozici šestnácté vydání z července 1995 a překlady do mnoha jazyků. Pokud jde o speciální badatelská témata, zabývá se Gombrich, podobně jako jiní velcí dějepisci umění, přednostně renesanční ikonografií a renesančními teoriemi umění. Výsledky těchto studií vycházely postupně jako svazky edice **Studies in the Art of Renaissance** (*Norm and Form*, 1966; *Symbolic Images*, 1972; *Heritage of Apelles*, 1976; *New Light on Old Masters*, 1986). Všechny tyto výzkumy jsou inspirovány ikonologií, Gombrich je však dalek toho, aby nekriticky podléhal Panofskému, jako se to stalo některým Panofského pokračovatelům a napodobitelům. Gombrich naopak kritizuje některé momenty Panofského pojetí perspektivy jako symbolické formy i jeho chápání pojmu perspektivy. Právě v takových situacích se uplatňuje Gombrichova znalost výsledků nových historických a psychologických výzkumů a jeho široká kulturní erudice.

Podněty Aby Warburga znamenaly mnoho i pro Gombrichovy průniky do oblasti psychologie umění. Psychologické poznatky, které si osvojil na evropském kontinentě, nestály nijak v cestě k recepci těch vývojových tendencí psychologického poznání, které na jedné straně sblížovaly tvarovou psychologii a psychoanalýzu s novějšími směry behaviorismu a které na druhé straně vedly

2) Martin Warnke, *Aby Warburg (1866 – 1929)*. In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Berlin 1990, s. 117.

akademickou, vědeckou, experimentální psychologii k obnovení studia mentálních procesů. Gombrichův kognitivismus dokázal neeklekticky skloubit pluralitu přístupů a využít pro své účely jejich nejproduktivnějších výsledků. Informovat o peripetiích všech těchto Gombrichových kroků, mezi nimiž nechybějí ani vstupy do teorie informace, by zde nebylo na místě. Spokojme se s upozorněním, že jeho přínos v tomto směru je oceňován jak v kruzích uměnovědních, tak filozofických a psychologických. O tom aspoň jeden doklad z poslední doby: roku 1994 byl Sir Ernst H. Gombrich jmenován spolu s Rudolfem Arnheimem čestným členem Mezinárodní asociace empirické estetiky. Je to v době, kdy se tato více než třicetiletá organizace stále více otevírá i nepsychologickým, filozofickým a neempirickým perspektivám ve zkoumání umění. Svědectví o tom jistě přinese její příští mezinárodní kongres, který se má konat v roce 1996 v Praze.

Šťastným osudem Ernsta Gombricha jistě bylo, že jeho tvůrčí dráha spadá vjedno s tím, čemu se říká nejen v psychologii kognitivní revoluce. Jejím ohniskem se stal průlom do bádání o pravidelnostech a strukturách mentálních procesů, které se vztahují ke všem složkám psychiky, včetně utváření a recepce všech typů symbolů, konfrontovaných s analogiemi ze světa umělé inteligence a počítačů. Největšího rozsahu a nejmocnější dynamiky dosáhly výzkumy v oblasti vizuální informace a komunikace, tedy právě v Gombrichově nejvlastnější doméně.

Také Gombrichovy práce o psychologii vnímání uměleckých obrazů mají od začátku velmi jasný program. Roku 1955 vydává v bulletinu Britské psychologické společnosti článek **Art History and the Psychology of Perception**. V následujícím roce vystoupí ve slavných A. W. Mellonových přednáškách o krásných uměních s cyklem **Umění a iluze**, který se stane základem pro jeho stejnojmennou erbovní knihu, na níž může pracovat „až“ do roku jejího vydání v roce 1960, a která má podtitul **A Study in the Psychology of Pictorial Representation**. Toto dílo recenzoval vcelku kladně i jiný autor Mellonových přednášek, Richard Wollheim, jehož Gombrich řadí mezi ty, jimž sice neupírá nápaditost a erudovanost, ale které kritizuje za to že o výtvarném umění píše příliš vágně, spekulativně, ne dost vědecky. Mezi ně klade i Andrého Malrauxe. Z publikací psychologického ražení jmenujme aspoň **Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art** (1963), **Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art** (1979), **Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation** (1982). Z této na posledním místě jmenované knihy překládáme Gombrichův esej o vizuálním obrazu; autor sám jej charakterizuje jako „koncizní konspekt vynořující se disciplíny“. O Gombrichově metodičnosti, laděné až pedagogicky, svědčí i to, že do *Image and the Eye* zařazuje jako první stať **Visual Discovery through Art**, napsanou v roce 1965, v níž znovu shrnul problematiku *Umění a iluze*. Hlavním tématem pro něho bylo a zůstalo zkoumat „postupnou modifikaci tradičních schematických konvencí, podle nichž jsou vytvářeny úspěšné šálby (trompe l'œil), (...) které jsou výsledkem nejen pozorného dívání se, ale také experimentování s piktorálními účinky.“

Gombrich se dlouho pohyboval přímo v centru diskuse, kterou shrnul John M. Kennedy³⁾ do těchto otázek: Konstruuje vnímatel svůj vjemový svět nebo pouze registruje vnímatelný svět? Může být pro nás prostředí dosažitelné prostřednictvím světla nebo je jen dvojznačně navrženo v neurčitých, často zavádějících smyslových vzorech? Z různých odpovědí na tyto otázky pramení konfliktní teorie a formulace definic obrazů. Podle Nelsona Goodmana jsou obrazy prostě konvence, představují to, o čem jsme se dohodli, že budou představovat. Podle Charlese Morrisa, Ludwiga Wittgensteina a dalších jsou „podobné“ tomu, co zobrazují, jsou „jako“ to co zobrazují. Podle Juliana Hochberga a dalších obrazy poskytují tytéž prvky a vzorce světla jako zobrazované předměty nebo scény. Podle pozdního Jamese J. Gibsona poskytují tutéž optickou informaci jako zob-

3) John M. Kennedy, *A Psychology of Picture Perception*. San Francisco 1974.

razované předměty nebo scény. Gombrich tyto současné diskuse i jejich počátky v klasických renesančních a pozdějších textech neustále sleduje, informuje o nich, zaujímá k nim stanoviska a případně podle nich poopravuje své názory a poznatky.

Důslednost Gombrichova zájmu o filozofickou a mezioborovou fundamentaci vlastních přístupů ukazují zvláště přesvědčivě dvě publikace, na jejichž vzniku a redakci měl hlavní podíl: **Art, Perception and Reality** (1972) spíná sofistikované postoje dějepisce umění (Gombrich), experimentálního psychologa (Julian Hochberg) a filozofa (Max Black). Mezinárodní putovní výstava *Iluze v přírodě a umění* byla příležitostí pro vznik znamenité knihy **Illusion in Nature and Art** (1973). Na jejím redigování spolupracoval Gombrich s neuropsychologem R. L. Gregorym. Dalšími členy velmi exkluzivního týmu byli fyziolog H. E. Hinton a známý kritik a teoretik moderního umění Sir Roland Penrose.

Gombrich nevytvořil školu, ani nemá přímé následovníky a žáky jako J. J. Gibson. Na jeho podněty ovšem reagují a na jeho práce odkazují nejsoučasnější autoři z tak rozdílných oborů jako jsou filozofové umění Georges Didi-Huberman a experimentální esteticí Catherine M. Kitsonová a I. C. McManus.⁴⁾ K pracím Ernsta Gombricha přihlížejí i takoví novátoři historie umění jako je Svetlana Alpersová, Michael Baxandall, Carlo Ginsburg, Francis Haskell, a to přesto, že Gombrich sám se málo zabýval těmi sociálními aspekty uměleckého a kulturního života, na které se ve svých zkoumáních soustřeďují. Už na počátku padesátých let se však Gombrich vyslovoval velmi kriticky o zaměření sociální historie umění, které reprezentuje Arnold Hauser.

Nejmenovali jsme tu desítky dalších významných titulů – výsledků celoživotního úsilí, o němž mohl Gombrich s uspokojením hovořit s Didier Eribonem v knize příznačně nazvané **Lifelong Interest: Conversations on Art and Science** (1993).

Přemysl Maydl

4) I. C. McManus – Catherine M. Kitson, *Compositional Geometry in Pictures*. „Empirical Studies of the Arts“ 13, 1995, č. 1, s. 73 – 94.

Články

VIZUÁLNÍ OBRAZ
A JEHO MÍSTO V KOMUNIKACI

Ernst H. Gombrich

Žijeme ve vizuálním věku. Od rána do večera jsme bombardováni obrazy. Když otevřeme u snídane noviny, spatříme na jejich stránkách fotografie lidí, o nichž se ve zprávách píše. A když zdvihneme oči od novin, všimneme si obrázku na krabičce s ovesnými vločkami. Pak přijde pošta a jedna obálka za druhou obsahuje barevné letáky s obrázky kouzelných míst a opalujících se dívek, jež nás mají nalákat, abychom si zakoupili rekreační plavbu. Nebo jsou to snímky elegantích pánských obleků, abychom si nechali ušít jeden na míru. Jakmile opustíme dům, míváme billboardy, které se snaží upoutat naši pozornost a využít naši touhu zakouřit si, pít nebo jíst. Je více než pravděpodobné, že se s nějakým druhem obrazových informací setkáváme i v práci: s fotografiemi, náčrtky, katalogy, plány, mapami nebo alespoň grafy. Večer pak usedneme k televizní obrazovce, onomu novodobému oknu do světa, na němž sledujeme mihající se obrazy radosti i strádání. Dokonce i obrazy vytvořené v dobách dávno minulých nebo ve vzdálených zemích jsou nám dostupnější než publiku, pro něž byly vytvořeny. Obrázkové publikace, pohlednice a barevné diapozitivy se u nás doma hromadí jako suvenýry z cest, stejně jako připomínky soukromých vzpomínek v albech rodinných fotografií.

Nelze se divit tvrzení, že vstupujeme do historické epochy, v níž obraz převezme úlohu psaného slova. Ve světle tohoto tvrzení se jako čím dál důležitější úkol jeví nutnost objasňovat možnosti obrazu v komunikaci, ptát se, co může či nemůže obraz učinit lépe než mluvené či psané slovo. Ve srovnání s významem této otázky je jistě zklamáním, že se danému tématu věnuje překvapivě malá pozornost.

Jazykovědci se již dlouhou dobu zabývají analýzou rozličných funkcí hlavního nástroje lidské komunikace. Aniž bychom se tu příliš zaobírali detaily, můžeme pro naše účely přijmout klasifikaci jazyka vypracovanou Karlem Bühlerem, který rozlišil funkci výrazovou, aktivační a popisnou. (Můžeme je též nazývat symptomem, signálem a symbolem.) Řečový akt označujeme za expresivní, informuje-li nás o stavu mysli mluvčího. Sám jeho tón může být symptomem rozčilení nebo pobavení; anebo může mít za cíl aktivovat v osloveném určitý stav mysli, jako signál spouštějící vztek či pobavení. Je nutné odlišit výraz jisté emoce od její aktivace, symptom od signálu – zvláště proto, že obecné mluvě se toto nedaří, když hovoří o „komunikaci“ pocitu. Je pravda, že tyto dvě funkce mohou probíhat zároveň a že zřetelné symptomy hněvu mluvčího mohou ve mně vzbudit hněv, ale mohou mě i pobavit. Na druhé straně někdo mě zcela chladnokrevně dokáže dohnat

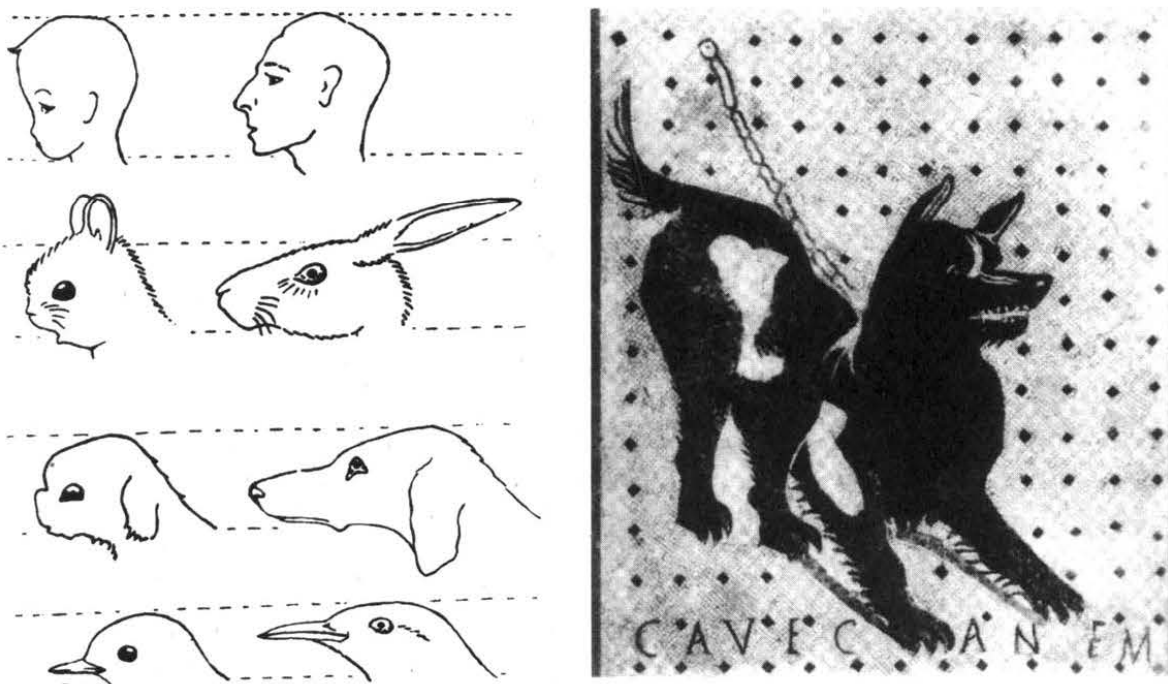
ke vzteku. Tyto dvě funkce komunikace lidské bytosti sdílejí s ostatními tvory, kteří stojí na evolučním žebříčku níže. Zvířecí komunikace může být symptomem emotivních stavů, nebo může jít o signály k uvolnění jistých reakcí. Lidská řeč dokáže více: vyvinula popisnou funkci (která se ve zvířecích signálech projevuje jen v rudimentární podobě). Mluvčí dovede svého partnera informovat o událostech minulých, současných či budoucích, pozorovatelných i nedostupných, skutečných či hypotetických. Může říci, že prší, pršelo, bude pršet, že možná zaprší nebo „Když bude pršet, zůstanu tady.“ Jazyk plní tuto zázračnou funkci převážně prostřednictvím takových krátkých slov, jako „jestli“, „když“, „ne“, „tudíž“, „vše“ a „něco“, která jsou označována za slova logická, poněvadž vysvětlují schopnost jazyka formulovat logické úsudky (též známé jako sylogismy).

Díváme-li se na komunikaci z hlediska jazyka, musíme se nejprve ptát, kterou z těchto funkcí může vizuální obraz plnit. Uvidíme, že největší význam vizuálního obrazu tkví v jeho schopnosti aktivace, že jeho použití k výrazovým účelům je problematické a že s vypovídací funkcí jazyka se bez pomoci vyrovnat nemůže.

Tvrzení, že výpovědi nelze převést do jazyka obrazů, je často přijímáno s nedůvěrou, ale nejjednodušším způsobem, jak prokázat jeho pravdivosti, je vyzvat oponenty, aby sami ilustrovali větu, o níž pochybují. Vytvořit obraz pojmu sdělení není totiž o nic snazší, než ilustrovat nemožnost převodu. Není to jen stupeň abstrakce jazyka, který vizuálnímu médiu uniká; věta z čítanky „Kočka sedí na rohožce“ jistě není nijak abstraktní, a i když je v čítance obrázek kočky sedící na rohožce, chvilka přemýšlení nám ukáže, že obrázek není tak zcela ekvivalentní tomuto sdělení. Neumíme totiž obrazově vyjádřit, zda míníme „tu“ kočku (jednotlivce), nebo „nějakou kočku“ (člena kočičího rodu); a dále, i když věta může být jedním možným popisem obrazu, existuje nekonečné množství jiných pravdivých popisných tvrzení, která lze předložit, jako například: „Je to kočka viděná zezadu“ nebo i „Na rohožce není slon“. Pokračuje-li čítanka větami typu: „Kočka seděla na rohožce“, „Kočka bude sedět na rohožce“, „Kočka zřídka sedává na rohožce“, „Bude-li kočka sedět na rohožce ...“ a tak dále *ad infinitum*, zjišťujeme, že slovo mizí kamsi v dáli a nechává obrázek za sebou.

Zkuste říci tuto větu dítěti a pak mu ukažte obrázek. Vaše důvěra v sílu obrazu bude brzy obnovena. Věta s dítětem ani nepohne; obrázek mu udělá možná stejně velkou radost jako skutečná kočka. Vyměňte obrázek za hračku v podobě kočky a dítě se bude s hračkou mazlit a vezme si ji do postele. Hračka v podobě kočky vzbuzuje stejné reakce jako kočka skutečná, možná i silnější, protože je poddajná a snáz se s ní mazlí.

Tuto moc modelů, atrap či náhražek spouštět určité typy chování zkoumají vědci zabývající se chováním zvířat a není pochyb o tom, že je organismus „naprogramován“ k reakcím na jisté vizuální signály způsobem, jenž usnadňuje přežití. I ty nejneuměleji zhotovené modely dravce nebo zvířete téhož druhu vystačí jen s jistými distinktivními rysy a vyvolají patřičný typ chování. Jsou-li tyto rysy zesíleny, mohou být atrapy (stejně jako hračky) účinnější než přirozený podnět. Při srovnávání těchto automatismů s lidskými reakcemi je třeba opatrnosti; Konrad Z. Lorenz, zakladatel etologie, došel k závěru, že jisté preferované formy dětského umění, jež jsou popisovány jako „roztomilé“ či „něžné“ (včetně mnoha výtvořů Walta Disneye), obvykle generují svou strukturální podobností s dětmi mateřské pocity. (obr. 1)



1. Řada podle Lorenze. (Nikko Tinbergen, *Study of Instincts*. Oxford 1943.)

2. Cave canem. Mozaika z Pompejí. (Neapol, Museo Nazionale)

Ať už je tomu jakkoliv, lidé si už od pradávna byli vědomi oné schopnosti vizuálních vjemů aktivovat naše pocity. „Ucho rozhýbává mysl pomaleji než oko,“ říká Horatius ve svém spise *Ars poetica*, když srovnává dopad jeviště s účinkem verbálního vyprávění. Kazatelé a učitelé předešli tvůrce moderní reklamy ve znalosti metod, jimiž nás může vizuální obraz ovlivnit, ať chceme či nikoliv. Šťavnaté ovoce, svůdná nahá dívka, odpudivá karikatura, hrůzostrašný pohled – to všechno může působit na naše city a zaujmout naši pozornost. Ovšem tato aktivační schopnost jeví se neomezuje pouze na zcela jasné obrazy. I konfigurace čar a barev mohou ovlivňovat naše emoce. Stačí mít oči otevřené, abychom viděli, jak jsou tyto možnosti vizuálních médií kolem nás používány, od červené barvy varovného signálu ke způsobu, jímž může být výzdoba restaurace vypočítána k navození jisté „atmosféry“.¹⁾ Tyto příklady naznačují, že aktivační síla vizuálních dojmů jde daleko za rámec tohoto článku. To, co je obvykle označováno za komunikaci, se týká spíš obsahu než určité nálady.

Na mozaice nalezené u vchodu do domu v Pompejích je vyobrazen pes na řetězu s nápisem *Cave Canem* (Pozor, pes!). (obr. 2) Není těžké pochopit spojení mezi takovým obrázkem a jeho aktivační funkcí. Na obraz máme reagovat tak, jako bychom reagovali na štěkajícího psa. Takže obrázek vlastně posiluje text, který varuje příchozí před rizikem, jež podstupují. Plnil by tuto komunikační funkci samotný obrázek? Ano, kdybychom k němu přistupovali se znalostí společenských zvyklostí a konvencí. Proč tedy, pokud by nešlo o sdělení těm, kteří neumějí číst, by takový obrázek měl být u vchodu? Kdybychom dokázali zapomenout na své znalosti a představili si příslušníka cizí kultury, který se poprvé

1) Srov. E. H. Gombrich, *The Sense of Order*. Oxford 1979, kap. 9.

setkává s takovým obrázkem, nalezli bychom mnohá další možná vysvětlení mozaiky. Nemohl by zde ten člověk nabízet psa na prodej? Nebyl to snad veterinář? Anebo, nemohla mozaika sloužit jako vývěsní štít hostince zvaného „U černého psa“? Cílem této úvahy je připomenout si, kolik věcí pokládáme za samozřejmé, když se díváme na obraz jako na zprávu. Vždy záleží na naší předchozí znalosti možností. Koneckonců, když vidíme pompejskou mozaiku v muzeu v Neapoli, nedomníváme se přece, že je tam někde pes přivázaný na řetěze. S aktivační funkcí obrazu je to jiné. I v muzeu nám může obraz nahnat trochu strachu, a nedávno jsem slyšel pětileté dítě, které při listování knížkou o přírodních vědách prohlásilo, že se nechce ani dotknout stránek s těmi ohavnými zvířaty.

Je jen přirozené, že nemůžeme adekvátně reagovat na informaci zmíněné mozaiky, dokud jsme si obraz správně nepřečetli. Médium mozaiky je vhodné pro formulaci v termínech teorie informací. Jejím moderním ekvivalentem by byl reklamní panel složený z řad žárovek, z nichž každou lze individuálně rozsvítit nebo zhasnout tak, aby byl vytvořen určitý obraz. Mozaika by se mohla skládat ze standardizovaných kostek (*tesserae*), které jsou buď tmavé, nebo světlé. Množství vizuálních informací, které takové médium může předávat, závisí na velikosti kostek ve vztahu k měřítku obrazu. V našem případě jsou kostky dost malé na to, aby jimi umělec naznačil chomáče chlupů na nohách a ocase psa, jakož i jednotlivá oka řetězu. Umělec se může omezit na kód, v němž černá znamená pevný tvar viděný proti světlému pozadí. Taková silueta by snadno mohla obsahovat dostatečné množství rozlišovacích znaků, aby byla rozpoznána jako pes. Ale pompejský mistr byl vyškolen v tradici, která šla za pojmovou metodu zobrazování, a zakomponoval do obrazu i informace o účinku světla na formu. Zobrazuje bělmo i lesk oka a čenichu, ukazuje nám zuby a obrysy uší; podává také stíny na předních nohou na vzorovaném pozadí.²⁾ Význam lze až doposud snadno dešifrovat, ale bílé skvrny na těle a především obrys zadní nohy nás mate. V době pompejského autora bylo konvencí modelovat tvar zvířecího těla naznačením lesku srsti, a odtud se také odvíjí použití těchto prvků. O tom, zda je výsledný tvar těchto rysů výsledkem nedokonalého provedení či neodborně provedeného restaurování, lze rozhodnout jen po prohlídce originálu.

Obtíže s interpretací významu mozaiky psa jsou poučné proto, že mohou být také vyjádřeny v termínech teorie komunikace.

Stejně jako verbální zpráva, podléhají i obrazy náhodným zásahům, které odborníci nazývají „šumy“. K překonání tohoto rizika potřebují prostředek zvaný redundance. Tato zabudovaná ochrana verbálního kódu nám umožňuje přečíst nápis *Cave Canem* bez váhání, i když je první e neúplné. Pokud jde o rozpoznání obrazu, nese většinu informací uzavřený obrys. Kdyby chyběly černé kostky, nemohli bychom odhadnout délku ocasu. Jednotlivé kostky strukturovaného pozadí a kostky uvnitř obrysu jsou relativně zbytečnější a kostky naznačující lesk srsti zaujímají střední pozici: zastupují rys, který lze těžko zachytit i v realitě, i kdyby konfigurace, kterou nyní spatřujeme, ve skutečnosti nenašla.

Ať už je naše první reakce na obraz jakkoli automatická, skutečná interpretace obrazu nikdy nemůže být pasivní záležitostí. Bez předchozích znalostí možností bychom nemohli ani odhadnout vzájemnou pozici dvou zadních nohou psa. I když tuto znalost máme,

2) Srov. oddíl Light and Highlights in E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*. Oxford 1976.

jiné možnosti nám pravděpodobně unikají. Mozaika měla možná zobrazovat specifickou psí rasu, kterou Římané považovali za zvláště nebezpečnou. Podle tohoto obrázku to říci nemůžeme.

Možnost správné interpretace obrazu závisí na třech proměnných: kódu, popisku a kontextu. Je možné se domnívat, že by samotný popis mohl ostatní dva faktory učinit nadbytečnými, ale naše kulturní konvence jsou na to příliš pružné. V knížce o umění pochopíme obrázek psa s titulkem E. Landseer jako označení autora obrazu a nikoli zobrazeného druhu. Na druhé straně v kontextu čítanky se dá předpokládat, že titulky a obrázky se budou vzájemně doplňovat. I kdyby byly stránky knihy vytrhány a my jsme přečetli jen písmena „es“, fragment kresby nad nápisem postačí k rozlišení, zda chybným písmenem bylo *p* nebo *l*. Médium psaného slova a obrazu společně zvyšují pravděpodobnost správné rekonstrukce významu.

Uvidíme, že tato vzájemná podpora jazyka a obrazu usnadňuje zapamatování. Užítí dvou nezávislých kanálů daným způsobem zaručuje snazší rekonstrukci významu. To je základ starého „umění zapamatovat si“ (což je téma, jež dokonale rozebrala ve své knize Frances Yatesová³⁾, které radí převést každou verbální zprávu do vizuální podoby, čím bizarnější a nepravděpodobnější, tím lépe. Chcete-li si zapamatovat jméno malíře Hogartha, představte si vepře (angl. *hog*), který se věnuje svému umění (*art*) malováním písmene *h*. Možná se vám tato asociace příliš nezamlouvá, ale jen těžko se jí budete zbavovat.

Existují příklady, kde sám kontext dokáže zajistit, aby se vizuální informace stala jednoznačnou i bez použití slov. Je to možnost, která přitahuje organizátory mezinárodních akcí, při nichž babylonská změl jazyků vylučuje použití jediné řeči. Soubor piktogramů připravený pro olympijské hry v Mexiku v roce 1968 se sám dostatečně vykládá⁴⁾ – je skutečně velmi srozumitelný, s ohledem na omezené množství očekávaných informací a omezení výběru, jehož nejlepším dokladem jsou dva první znaky souboru. (obr. 3) Zjišťujeme, že účel a kontext nutí k zjednodušování kódu důrazem na několik rozlišovacích rysů. Tuto zásadu dokonale ilustrují piktogramy pro různé sporty a míčové hry, jež byly připraveny pro tutéž příležitost. (obr. 4)

Nikdy bychom ale neměli zapomínat, že při takovém způsobu použití se musí kontext opírat o předchozí očekávání, založených na tradici. Tam, kde jsou tyto vazby zpřetrhány, selhává i komunikace. Před několika lety se v tisku objevila zpráva o nepokojích, které vypukly v jedné zaostalé zemi poté, co se roznesla fáma, že jeden místní obchod prodává lidské maso. Tato fáma dovedla vyšetřovatele až ke konzervám, na jejichž obalu byl obrázek zubícího se chlapce. Zmatek způsobilo nedorozumění týkající se kontextu. Obrázek ovoce, zeleniny nebo masa na obalu totiž obvykle naznačuje i obsah konzervy; nedojdeme-li k závěru, že totéž platí o obrázku lidské bytosti na obalu, je to proto, že jsme takovou možnost vyloučili na samém počátku.

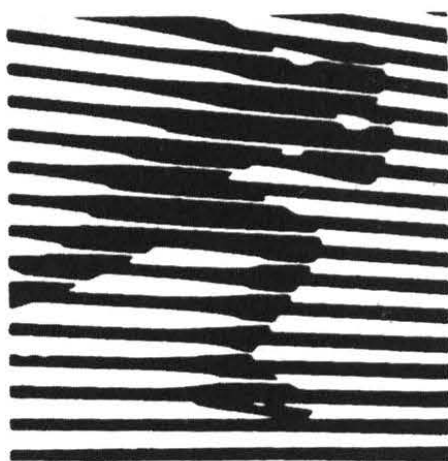
Ve výše uvedených příkladech má obraz ve spojitosti s ostatními faktory předat jasné sdělení, jež lze převést do slov. Skutečná hodnota obrazu ovšem spočívá v jeho schopnosti

3) *The Art of Memory*. London 1966.

4) Marion Dietholm – Walter Dietholm, *Signet, Signal, Symbol*. Zürich 1970. Srov. zvl. s. 23 – 31.



3. Znaky pro olympijské hry v Mexiku, 1968



4. Symbol pro olympijské hry

sdělit informace, kterou nelze kódovat jiným způsobem. Ve své významné knize *Prints and Visual Communication*⁵⁾ (Tisk a vizuální komunikace) William M. Ivans ml. tvrdí, že Řekové a Římané nedosáhli pokroku ve vědě proto, že jim chyběl nápad, jak rozmnožovat obrazy nějakou formou tisku. Některé jeho filozofické myšlenky lze jen stěží akceptovat (v antice totiž lidé znali metody rozmnožování obrazů pomocí pečetí, mincí a razidel), ale je jistě pravdou, že tištěné herbáře, knihy o oděvech, listy se zprávami a topografické informace byly důležitým zdrojem vizuálních informací o rostlinách, módě, současném dění a cizích krajích.

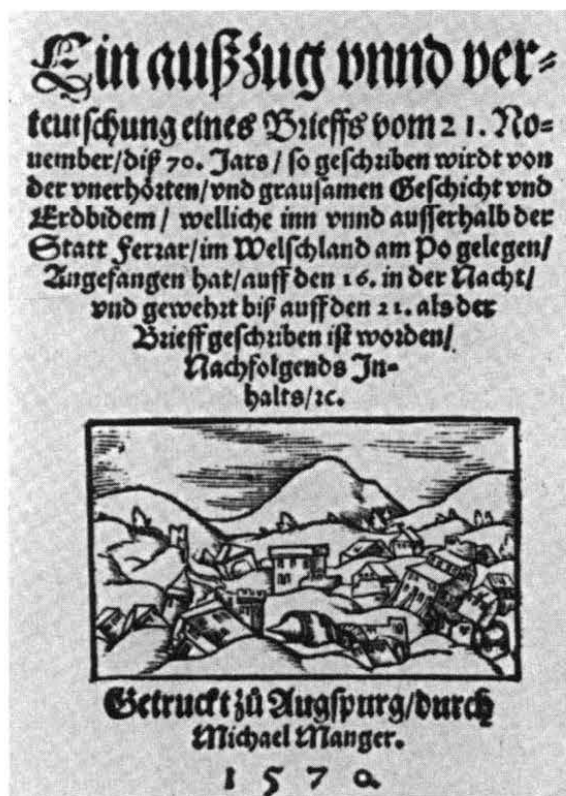
Studium tohoto materiálu ovšem také ukazuje, že tištěná informace zčásti závisí na slovech. Sebezdařilejší portrét krále nás zmate, je-li nesprávně označen jako podobizna jiného panovníka. Vydavatelé prvních letáků někdy používali staré dřevoryty s obrázkem města zničeného povodní k ilustraci účinků zemětřesení nebo jiné přírodní katastrofy podle zásady, že viděli-li jsme jednu katastrofu, viděli jsme už všechny.⁶⁾ (obr. 5 a 6) Dokonce i dnes vše závisí jen na naší důvěře v jisté informační zdroje či instituce a tato důvěra tlumí naše pochybnosti, že obrázek v knize, novinách nebo na televizní obrazovce skutečně představuje to, co představovat má. Existuje notoricky známý případ německého vědce Ernsta Haeckela, jenž byl obviněn ze snah prokázat existenci paralely vývoje lidského druhu a zvířat tím, že fotografii prasečího zárodku vydával za lidské embryo. Jak ke své škodě zjistil snad každý vydavatel, je nesmírně snadné poplést ilustrační obrázky a jejich popisky.

Informace, jež získáme z obrazu, nemusejí vůbec souviset s úmysly autora obrázku. Momentku z dovolené, na níž je zachycena skupinka rekreantů na pláži, může pro své potřeby zkoumat zpravodajský důstojník připravující vylovení námořních sil, zatímco pompejská mozaika možná poslouží historikovi jako zdroj nových informací o chovu psů.

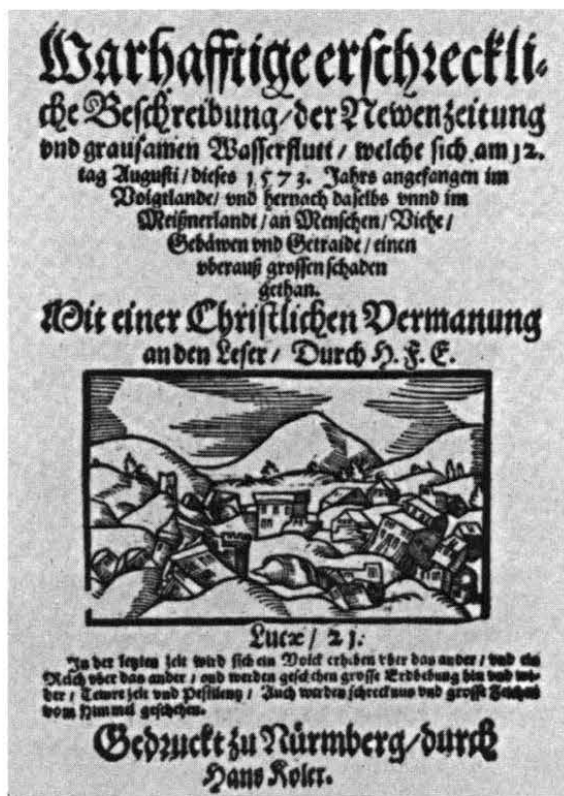
V této souvislosti je vhodné uspořádat informační hodnoty takových obrazů podle toho, jaké množství informací o výchozím modelu mohou zakódovat. Když je poskytována informace virtuálně kompletní, hovoříme o faksimile nebo kopii. Ty lze vytvářet spíš

5) Cambridge, Mass. – London 1953.

6) Srov. E. H. Gombrich, *Umění a iluze*. Praha 1985, kap. 2.



5. Zemětřesení ve Ferrarře, 1570. Dřevoryt. (Curych, Staatsbibliothek)

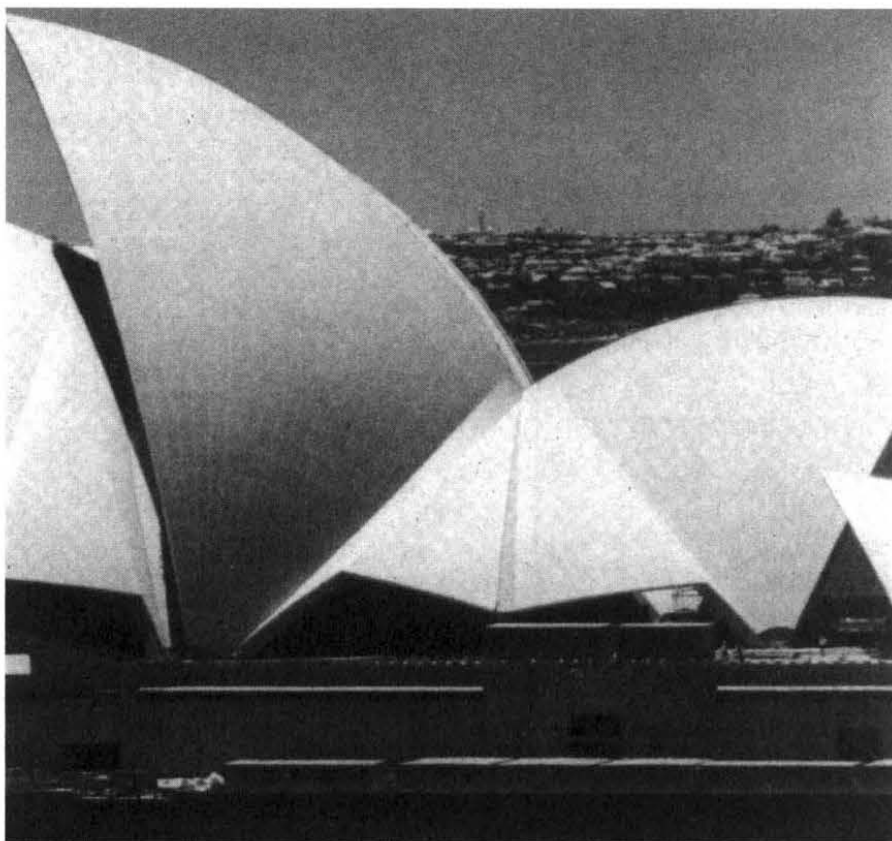


6. Katastrofální povodeň ve Voigtlandu, 1573. Dřevoryt. (Curych, Staatsbibliothek)

k oklamání než k informaci – v případě padělané bankovky s podvodným úmyslem, u skleněného oka nebo umělého chrupu s cílem užitečným. Ovšem faksimile bankovky v historické knize je určeno k poučení stejně jako odlitek nebo kopie lidského orgánu, jež byly zhotoveny pro účely lékařské výuky.

Faksimilový duplikát nelze klasifikovat jako obraz, jestliže sdílí s výchozím modelem všechny charakteristické rysy, včetně materiálu, z něhož je vyrobena. Vzorek květiny použitý v hodině botaniky není obrazem, ale umělá květina užitá jako ukázka, musí být popsána jako obraz. I zde je hranice dost pohyblivá. Vycpané zvíře ve vitrině není obrazem, i když výběr a úprava těla zvířete je osobním přínosem preparátora. Ať je obraz sloužící přenosu vizuální informace jakkoli věrný, proces selekce vždy odhalí autorovu interpretaci toho, co on sám považuje za důležité. I vosková figura slavné postavy musí model zachytit v jedinečné poloze a roli; reportážní fotograf musí svůj materiál pečlivě probírat, dokud nenalezne ten pravý, „výmluvný“ obrázek.

Interpretace na straně tvůrce obrazu musí vždy odpovídat divákově interpretaci. Žádný obraz nevypráví svůj vlastní příběh. Vzpomínám si na návštěvu muzea v Lincolnu v Nebrasce, kde byly vystaveny kostry a rekonstrukce předchůdce koně. Měřeno současnými koňskými kritérii, byla tato stvoření drobná, ale s výjimkou velikosti se ve všem podobala našemu koni. Díky této zkušenosti jsem si uvědomil, jak tradičně interpretujeme i didaktický model a jak obtížné je zbavit se jistých vžitých domněnek. Protože jsem zvyklý dívat se na sochařská díla, včetně malých bronzových sošek koní, podlehl jsem mentálnímu návyku ignorovat při interpretaci kódu velikost. Jinými slovy, „viděl“

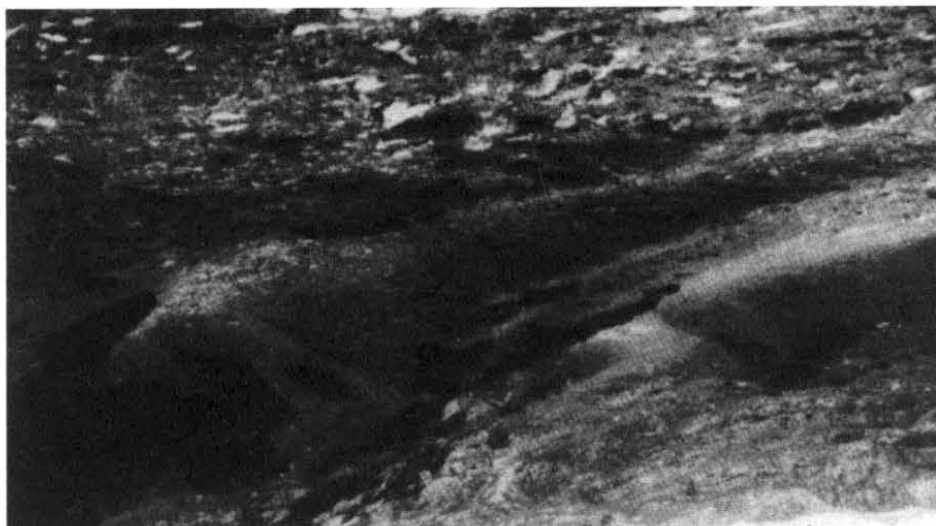


7. Opera v Sydney

jsem zmenšený model normálního koně. Moji interpretaci kódu opravil až verbální popis a informace.

Jako vždy i zde potřebujeme jistý popud, abychom si připomněli to, co nazývám „divákův podíl“, náš vklad, který při jakémkoli zobrazení vybíráme ze zásoby obrazů uložených v mozku. Jejich roli si uvědomujeme jen tehdy, když se tento proces nemůže uskutečnit, poněvadž postrádáme patřičné vzpomínky. Když se díváme na obrázek domu, obvykle si neděláme příliš starostí s mnoha věcmi, které nám obrázek neukazuje, pokud zrovna nehledáme jakýsi specifický pohled, jenž zůstal kameře skrytý. Viděli jsme již mnoho podobných domů a dovedeme doplnit informace ze vzpomínek, anebo se domníváme, že to dokážeme. Prvek hádanky v každém zobrazení si uvědomíme teprve tehdy, když stojíme tváří v tvář absolutně neznámému druhu struktury. Nová budova opery v australském Sydney je stavbou nového druhu a člověk, který spatřil jen fotografii, bude mít pocit, že musí položit mnoho otázek, které fotografie nemůže zodpovědět. (obr. 7) Jaký je sklon její střechy? Které části směřují dovnitř a které ven? Jaký je vlastně poměr velikostí celé budovy?

Skryté předpoklady, s nimiž obvykle přistupujeme k fotografii, lze nejlépe demonstrovat pomocí omezené informační hodnoty stínů na plochých obrazech. Nabízejí nám správný vjem jenom tehdy, předpokládáme-li, že světlo dopadá shora a obvykle zleva; převraťte obraz a to, co bylo konkávní, vypadá konvexně a naopak. (obr. 8) Skutečnost, že kód černobílých fotografií intepretujeme, aniž bychom předpokládali, že jde o zobrazení bezbarvého světa, se může jevit jako triviální, ale za touto trivialitou se skrývají další



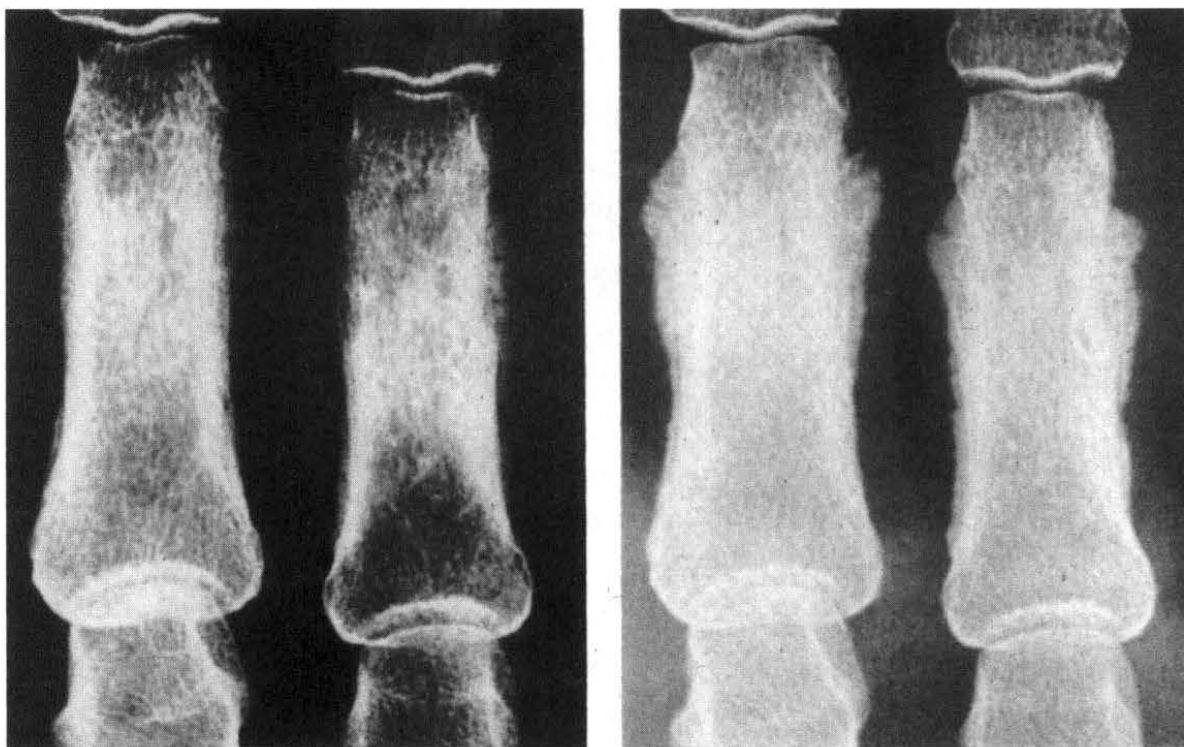
8. Změna hloubky

problémy. Jaké barvy nebo tóny mohou být na fotografii zobrazeny jistými odstíny šedé? Jaký bude výsledný rozdíl, vyfotografujeme-li například americkou vlajku ortochromatickým nebo panchromatickým filmem?

Správná interpretace fotografických snímků je důležitá dovednost, kterou musejí naučit všichni, kdo s tímto médiem mají pracovat: zpravodajský důstojník, zeměměřič či archeolog, který studuje letecké snímky, sportovní fotograf zaznamenávající a hodnotící atletický mítink, i lékař, jenž vyhodnocuje rentgenové snímky. Každý z nich musí znát možnosti i omezení svého média. I bleskový pohyb šterbinové clony může být příliš pomalý na to, aby byl na fotografické desce zachycen správný sled událostí, který má zachytit, nebo je „zrno“ filmového materiálu příliš velké na to, aby zaznamenalo požadovaný detail na fotografii. Zesnulý Gottfried Spiegler prokázal, že požadavek snadno čitelného rentgenového snímku může vést ke střetu s informační funkcí.⁷⁾ Jasný kontrast a přesné obrysy mohou totiž zakrýt určité cenné rysy celku. (obr. 9) Není třeba dodávat, že tu existuje další možnost – retušování fotografie v zájmu pravdivého, nebo zfalšovaného záznamu. Všechny tyto intervenující proměnné se projevují na cestě od negativu k fotografii, od fotografie k fotorytině a pak k tištěné ilustraci. Nejznámější z těchto položek je hustota půltónového rastru. Jako v případě mozaiky jsou informace, přenesené běžným ilustračním procesem, zrnité, hladké přechody jsou transformovány do přetržitých kroků a těchto kroků může být buď tak málo, že je lze spatřit jen s velkou námahou, nebo jsou tak nepatrné, že jsou prostým okem sotva postižitelné.

Je paradoxní, že vývoj televize umožnila omezená schopnost našeho vidění: měnící se intenzita světelného bodu přelétávajícího po obrazovce sestavuje v našem oku obraz. Dávno před tím přišel než byla tato technika sestavena, předvedl francouzský malíř Claude Mellan, své mistrovství tím, že vyryl tvář Krista s pomocí jediné spirálovité linie, která se vzdouvá a stahuje a vyznačuje tak tvar i stínování. (obr. 10)

7) Gottfried Spiegler, *Physikalische Grundlagen der Röntgendiagnostik*. Stuttgart 1957.



9. Rentgenový snímek s vysokým kontrastem (vlevo) a s nízkým kontrastem (vpravo).
(Gottfried Spiegler, *Physikalische Grundlagen der Röntgendiagnostik*. Stuttgart 1957.)

Sama výstřednost tohoto zvláštního řešení ukazuje, jak pohotově se učíme ztotožnit se s kódem a akceptovat jeho konvence. Ani na okamžik se přece nedomníváme, že by si mohl umělec představovat Kristovu tvář orámovanou spirálou. Navzdory známému heslu dokážeme snadno rozlišit médium od zprávy.

Z hlediska informace může být tato snadnost rozlišení důležitější než věrnost reprodukce. Z tohoto důvodu mnozí historikové umění dnes litují stále častějšího používání barevných reprodukcí. Černobílá fotografie je považována za příklad neúplného kódování. Barevná fotografie v nás vždy zanechává nejistotu o její celkové informační hodnotě. Nedovedeme oddělit kód od obsahu.

Čím snadněji lze kód oddělit od obsahu, tím více se můžeme spolehnout při sdělování nějakého zvláštního druhu informace na obraz. Selektivní kód, který je jako kód chápán, umožňuje strůjci obrazu, aby odstranil jisté druhy informací a zakódoval pouze ty rysy, jež jsou pro diváka zajímavé. Proto bude selektivní zobrazování, které udává své vlastní zásady výběru, informativnější než replika. Anatomické kresby jsou toho dokladem. Realistický obrázek pitvy lidského těla by nejen vzbudil averzi, ale mohlo by se snadno stát, že se takovému obrazu nepodaří zobrazit ty aspekty, které mají být demonstrovány. I dnešní lékaři někdy využívají služeb „lékařských umělců“ k zaznamenání vybraných informací, které barevné fotografie sdělit nedokáží. Anatomické studie Leonarda da Vinci jsou ranými příklady úmyslného potlačení určitých rysů s ohledem na pojmovou jasnost a srozumitelnost. Mnohé z těchto studií nejsou ani tak portréty jako funkčními modely, ilustracemi umělcova pohledu na stavbu

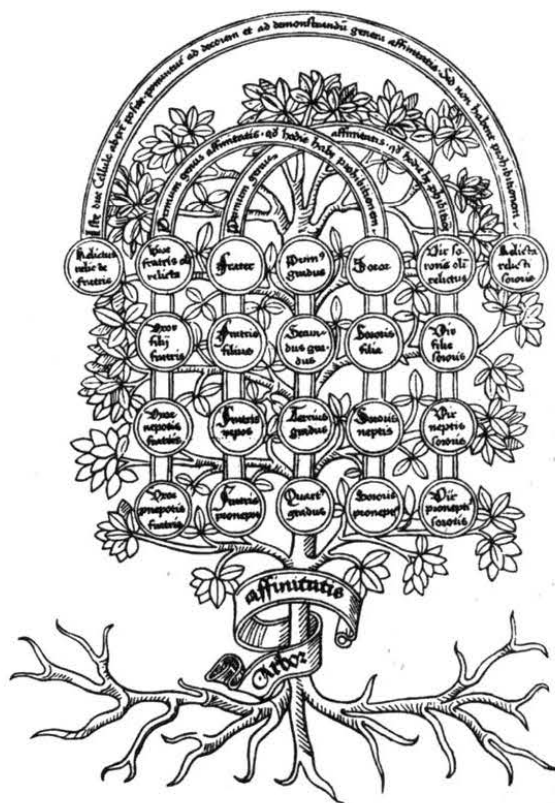


10. Claude Mellan: Šátek sv. Veroniky, 1735. Detail rytiny. (Londýn, Britské muzeum)

těla. Leonardovy kresby vody a vírů jsou taktéž koncipovány jako vizualizace přírodních sil.⁸⁾

Takové podání lze popsat jako přechod od zobrazení k schematickému mapování, přičemž význam druhého pro sdělování informací jistě není třeba zdůrazňovat. Charakteristickým rysem mapy je to, že ke standardizovanému kódu poskytuje i klíč. Dovíáme se, které výškové body jsou zobrazeny konturami a které specifické odstíny zelené představují pole nebo lesy. Zatímco toto jsou příklady viditelných rysů, standardizovaných kvůli srozumitelnosti, není nesnadné zanést do mapy další rysy, jako jsou politické hranice, údaje o hustotě obyvatelstva a jakékoliv další požadované informace. Jediným prvkem skutečného zobrazování (též nazývaného ikonicita) je v takovém případě skutečný tvar

8) Srov. *The Form of Movement in Water and Air* in E. H. Gombrich, *The Heritage of Apelles*



11. Johannes Andrei: Rodokmen, 1473. Dřevoryt.
(New York, The Pierpont Morgan Library)

geografických prvků, i když jsou normalizované podle daných pravidel transformace tak, aby umožňovaly zobrazení části zeměkoule na ploché mapě.

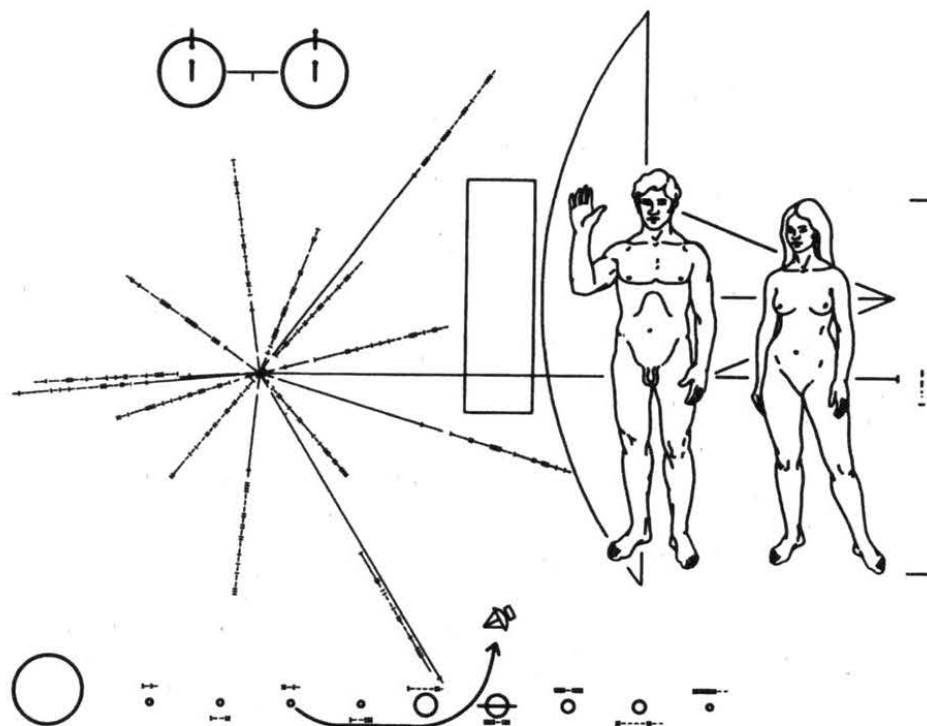
Od abstraktnosti mapy vede k tabulce nebo schématu ukazujícímu vztahy, které jsou původně nikoliv vizuální, nýbrž časové či logické, jen malý krůček. Jednou z nejstarších z těchto map vztahů je zobrazení rodokmenu. Tabulky rodinných vztahů byly často uváděny ve středověkých pojednáních kanonického práva, neboť legitimnost sňatků a dědické právo zčásti závisely právě na stupni příbuznosti. (obr. 11) I genealogové se chopili této pohodlné metody vizuálního zobrazení. A rodokmen skutečně prokazuje výhody vizuálního schématu naprosto dokonale. Příbuzenský vztah, který by musel být slovy vysvětlován velmi zdlouhavě, takže bychom přitom mohli ztratit souvislosti („Je ženou druhého bratrance mojí nevlastní matky.“), lze v rodokmenu zjistit jedním pohledem. Ať už jde

o jakýkoliv typ vztahu, o hierarchii velení, organizaci společnosti, klasifikační systém v knihovně či síť logických vztahů, schéma před námi vždy rozprostře to, co umí verbální popis zobrazit jen pomocí řady sdělení.

Navíc grafické schéma lze snadno zkombinovat s ostatními obrazovými prostředky v tabulkách tak, aby prezentovaly obrazy předmětů i v logických spíš než prostorových vztazích. Docházelo i ke snahám standardizovat kódy takových tabulek k vizuálnímu vzdělávání (zasloužili se o to zvláště vídeňští rodáci Otto a Marie Neurathovi, kteří se pokoušeli takovým vizuálním kódem oživit statistiku).⁹⁾

Jinou otázkou je, zda rozvinutá praxe takových vizuálních pomůcek má odpovídající základ v teorii. Podle zpráv z tisku vybavil Národní letecký a kosmický úřad Spojených států (NASA) svou kosmickou sondu vyslanou do hloubi vesmíru obrazovými zprávami „s tou nepravděpodobnou možností, že sondu někde na cestě zachytí inteligentní, vědecky vzdělané bytosti“. (obr. 12) Nezdá se, že by snaha úřadu NASA měla být brána úplně vážně, ale což abychom to zkusili? Kosmické bytosti by nejprve ze všeho musely mít mezi svými smyslovými orgány „přijímače“ reagující na těžké délce elektromagnetických vln jako naše oči. Ale ani v onom nepravděpodobném případě, že by tomu tak bylo, by nebyly schopny zprávu přijmout. Viděli jsme, jak interpretace obrazu, stejně jako příjem jakékoliv jiné zprávy, závisí na předchozí znalosti možností;

9) V zájmu ocenění Neurathova příspěvku viz Lancelot Hogben, *From Cave Painting to Comic Strip*. New York 1949.



12. Vyobrazení na plaketě kosmické sondy Pioneer F, 1972

můžeme rozpoznat jen to, co známe. Ani pohled na trapné nahé postavy v ilustraci nemůžeme v naší mysli oddělit od našich znalostí. Víme, že nohy potřebujeme ke stání a oči na dívání a tuto znalost promítáme do těchto konfigurací, které by bez této předchozí informace vypadaly „jako z jiného světa“. Již tato informace nám umožňuje oddělit kód od sdělení. Vidíme, které linie jsou zamýšleny jako kontury a které jako konvenční modelování. Naším „vědecky vzdělaným“ příbuzným bytostem ve vesmíru by bylo možno prominout, kdyby v postavách spatřovaly drátěné konstrukce s drobnými předměty poletujícími ve stavu beztíže mezi nimi. I kdyby nakrásně rozluštily tento aspekt kódu, co by si asi pomyslely o ženě pravé paži, která se zužuje jako krk a zobák plameňáka? Postavy byly „nakresleny v poměru vůči obrysům kosmické lodi“, ale má-li příjemce obrazu pochopit perspektivní zkrácení, mělo by se též od něj očekávat, že vidí perspektivu a pochopí, že kosmická loď je vlastně umístěna o kousek dál vzadu, což by měřítko obou postav zmenšilo. Pokud jde o skutečnost, že „muž má pravou paži zdviženou na pozdrav“ (ženy jsou zřejmě méně přátelské), dokonce ani pozemský Číňan nebo Ind nebude schopen toto gesto ze svých zkušeností správně interpretovat.

Zobrazení lidských postav je doprovázeno schématem: změř čar vedle postav zobrazuje čtrnáct pulzarů Mléčné dráhy s tím, že celek je koncipován jako vodítko k určení pozice našeho Slunce ve vesmíru. Druhá kresba (jak má potenciální divák vědět, že nejde o další část téhož schématu?) „zobrazuje Zemi a ostatní planety ve vztahu ke Slunci a trasu sondy Pioneer od Země a kolem Jupitera“. Jak si asi divák povšimne, trajektorie je vyznačena směrovou šipkou; autorům zřejmě uniklo, že toto je konvenční symbol, který sotva pochopí lidé postrádající ekvivalent luků a šípů.

Šipka patří do velké skupiny grafických symbolů, které se nacházejí na pomezí vizuálního obrazu a psaného znaku. Kreslené seriály (comics) nabízejí příklady těchto konvencí, jejichž historie je dosud převážně neprobádaná. Jsou mezi nimi pseudonaturalistické pruhované čáry udávající rychlost, konvenční tečkované čáry užívané k naznačení směru pohledu, halucinační změř hvězdiček před očima postavy, jež právě dostala ránu do hlavy, „bubliny“, které obsahují obraz toho, co si daná postava myslí či otazník, který naznačuje překvapení či váhání. Tento přechod od obrazu k symbolu nám připomíná skutečnost, že samo písmo se vyvinulo z piktogramu, i když se písmem stalo teprve tehdy, když bylo použito k zachycení mluveného slova k trvalému záznamu.

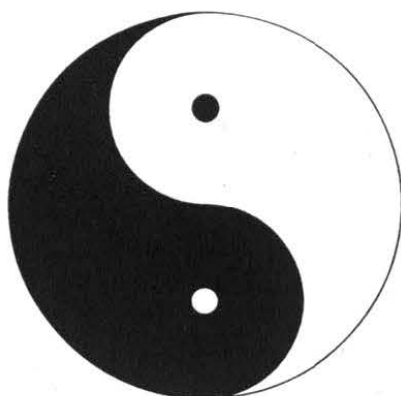
Je dobře známo, že k tomuto účelu mnohá stará písma čerpala z prostředků ilustrace a zásad rébusu: použití homonym k zobrazení abstraktních slov. Ve starém Egyptě i v Číně byly tyto metody umně kombinovány tak, aby označovaly zvuk a usnadnily čtení pomocí klasifikace podle pojmových kategorií. Jméno boha Osiris bylo v hieroglyfech psáno jako rébus s obrazem trůnu (*'usr*) a zobrazením oka (*'iri*), k němuž byl připojen obrázek božského žezla k označení boha. (obr. 13) Ale ve všech starých civilizacích bylo písmo jen jednou z forem konvenční symboliky, jejíž významy bylo třeba k pochopení znaku zvládnout.

Toto učení nemusí být nutně intelektuálním procesem. Můžeme se snadno naučit reagovat na znaky stejně, jako reagujeme na zrakové vjemy. Náboženské symboly, jako je kříž nebo lotos, znaky značící štěstí nebo nebezpečí, jako je koňská podkova nebo lebka a zkřížené hnáty, národní vlajka nebo heraldické znaky, jako jsou hvězdy a pruhy a orel, odznaky politických stran, jako je rudý prapor či hákový kříž, sloužící k podnícení věrnosti či nenávisti – všechny tyto symboly a mnohé další ukazují, že v konvenčním znaku může být přítomen aktivační potenciál vizuálního obrazu.

Otevřenou otázkou je rozsah, v němž se aktivační potenciál symbolů dotýká nevědomého významu jistých konfigurací, jež zkoumal Freud a které Jung později spojil s esoterickými tradicemi symboliky v mystice a alchymii. Před historikem se otevírá možnost studovat způsob, jak vizuální symbol často zaujal ty, kdo pátrali po zjevení. Takovým lidem se zdálo, že symbol zároveň odkrývá i tají více než racionální diskurs. Jedním z důvodů tohoto silného pocitu byl nepochybně schematický aspekt symbolu, jeho schopnost zobrazovat vztahy rychleji a účinněji než sekvence slov. Dokladem tohoto potenciálu je starobylý symbol jin a jang, který též naznačuje, jak se takový symbol může stát středem pozornosti pro meditaci. (obr. 14) Navíc budí-li intimní znalost pohrdání, pak neznámé plodí hrůzu. Neznámý symbol naznačuje skrytou záhadu a je-li takový symbol starodávný, bývá pokládán za ztělesnění jakési esoterické vědy, příliš posvátné na to, aby byl svěřen všem bez rozdílu. Posvátná hrůza, která obklopovala staré egyptské hieroglyfy v pozdějších stoletích, je příkladem této reakce.¹⁰⁾ Většina významů hieroglyfů upadla v zapomnění, ale význam hieroglyfu označujícího boha Osiris byl pokládán za symbolický spíše než fonetický; význam oka i žezla byl interpretován tak, že bůh představoval slunce.

Čtenář nemusí ve svém hledání jít dále než k americké dolarové bankovce, aby zjistil, jak této asociace využili autoři Velké pečeti Spojených států. (obr. 15) Na radu anglic-

10) Srov. E. H. Gombrich, *Symbolic Images*. London 1972.



13. Osiris v egyptských hieroglyfech

14. Symbol jin a jang

15. Velká pečeť Spojených států amerických

kého historika sira Johna Prestwicke vyjadřuje pečeť slovem i obrazem naděje a tužby Nového světa spojené s úsvitem nové éry. Heslo *Novus ordo seclorum* odkazuje k Vergiliově předpovědi návratu zlatého věku stejně jako další latinský dodatek *Annuit coeptis* „On [Bůh] přál začátku.“ Nicméně právě motiv nedokončené pyramidy zdvíhající se k nebesům a starodávneho symbolu oka značícího prozřetelnost dodává celému výtvarnému řešení charakter antického zázraku, jenž se blíží naplnění.

I když historik pokládá za zajímavou více než 4 000 let trvající kontinuitu takových symbolů, jako je oko na Velké pečetě, je tento případ poněkud výjimečný. Častěji totiž minulost ovlivňuje symboliku prostřednictvím příběhů a tradic v jazyce. Amorovy šípy, Herkulovy úkoly, Damoklov meč a Achillova pata přicházejí z klasické antiky, olivová ratolest a vdoví groš z bible, kyselé hrozny a lví podíl z Ezopových bajek, papírový tygr a ztráta tváře z Dálného východu. Takové odkazy a klišé nám umožňují „zkrátit vysvětlování“, protože jejich význam není třeba šířeji osvětlovat. Téměř každá historie nebo událost, která se stává společným vlastnictvím jisté lidské komunity, obohacuje jazyk novými možnostmi kondenzace situace do slova, ať už jde o politický termín jako „quisling“ nebo vědecký pojem jako „spad“. Navíc jazyk uchovává staré i nové slovní obraty, které jsou oprávněně popisovány jako obrazy: „Čas vypršel“, „Pumpu je třeba zalít“, „Mzdy je nutno stabilizovat“, „Dolaru je třeba ponechat plovoucí kurs“. Literární ilustrace těchto metafor nabízí nesčetné možnosti pro zvláštní oblast symbolických obrazů – umění kresleného humoru.¹¹⁾ I karikaturista může zhustit komentář do několika pregnantních obrazů použitím jazykových stereotypů a symbolů. Tuto skutečnost velmi dobře ilustruje Vickyho kreslený vtip zobrazující Itálii jako Hitlerovu Achillovu patu. (obr. 16)

Jako úspěšná slovní hříčka, která nachází neočekávaný, leč pregnantní význam ve zvuku slova, i Vickyho karikatura nám připomíná, že Itálie má svou „patu“ a jaká jiná by mohla být než „pata“ Achillova? Ale i když počítáme s určitou znalostí mapy Itálie a příběhu o Achillovi, po čtyřiceti letech od svého uveřejnění potřebuje pointa tohoto

11) Srov. *The Cartoonist's Armoury* in E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*. London 1963.



16. Vicky: Achilova pata, 1942

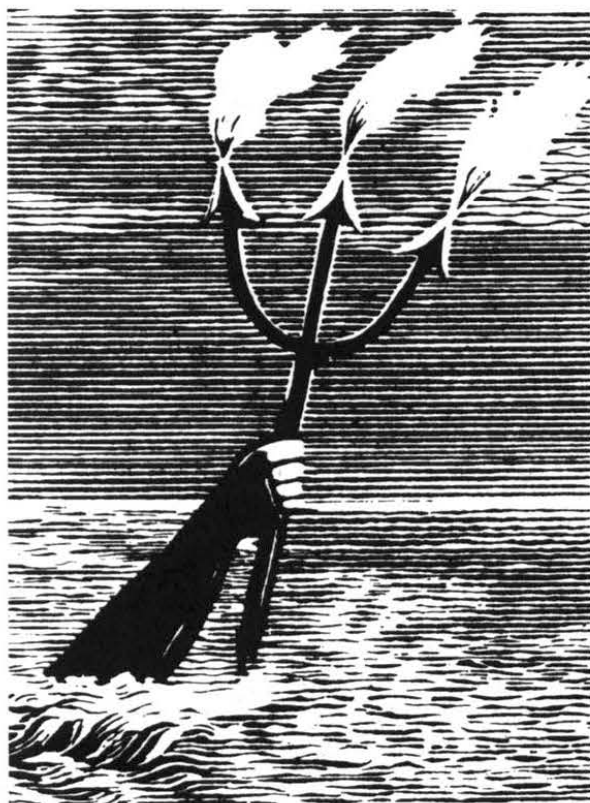
kresleného vtipu určité vysvětlení. Existuje-li jeden typ obrazu, který je bez pomoci kontextu, popisku a kódu nesrozumitelný, pak je to právě politická karikatura. Její pointu jistě nepochopí ti, kteří neznají situaci, na niž reaguje.

Pohled na obrazy, které nás obklopují, neodpovídá tvrzení, že naše civilizace postrádá v této oblasti dostatek vynalézavosti. Ať souhlasíme s úlohou, kterou začala hrát reklama v naší společnosti, či nikoliv, můžeme ocenit vynalézavost a vtip umělců pracujících v této oblasti při využívání starých symbolů a vymýšlení nových. Obchodní ochranná známka pro zemní plyn ze Severního moře v Británii vtipně spojuje v obrazu trojzubce starý symbol Neptuna s motivem plynového hořáku. Je zajímavé sledovat, jak byla tato myšlenka nejprve kódována jako realistické zobrazení a pak redukována na základní rysy; pozdější zvýšení odlišnosti učinilo obraz jak snáz zapamatovatelným tak snáz reprodukovatelným. (obr. 17 a 18)

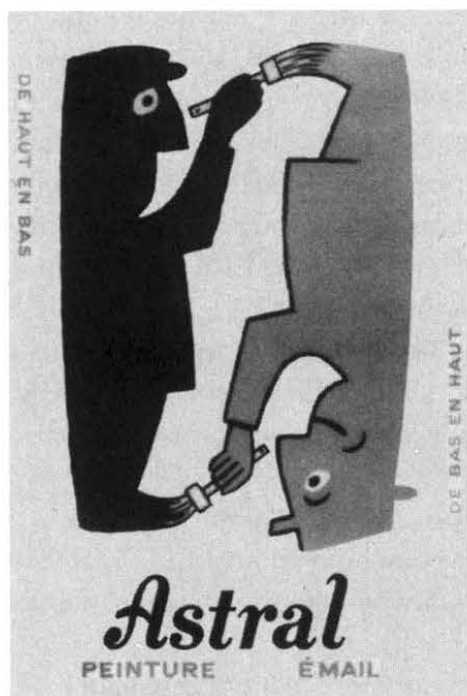
Jak ukázal Ernst Kris, Freudovu analýzu vztahu verbální komiky a světa snů lze snadno aplikovat na kondenzaci vizuálních symbolů v reklamě a karikatuře.¹²⁾ Tam, kde je hlavním cílem upoutat pozornost, se používá kondenzace a selektivní důraz jak pro jejich aktivační sílu, tak pro jejich překvapivý účinek. Neúplný a neočekávaný obraz (obr. 19) zaujme lidskou mysl jako hádanka, která nás nutí zabývat se obrazem, těšit se z jeho výtvarného řešení a zapamatovat si ho tam, kde by prozaický ráz čistě informačních obrazů zůstal nepovšimnut nebo nezapamatován.

Mohlo by být lákavé položit rovnítko mezi poezií obrazů a umělecké použití vizuálních médií, ale je dobré mít na paměti, že to, co dnes nazýváme uměním, nebylo vždy vytvářeno čistě pro estetický účín. Dokonce i v oblasti umění jsou pozorovatelné určité komunikační rozměry, ovšem ve složitější interakci. I zde je užití média určeno aktivační funkcí obrazu. Kultovní obraz ve svatyni podněcuje emoce, jež náležejí jistému prototypu, tedy božské bytosti. Marně připomínali hebrejští proroci věřícím, že pohanské idoly jsou vlastně jen trámy a kameny. Síla takových obrazů je silnější než jakákoli racionální úvaha. Jen nemnozí dokáží odolat kouzlu velkého kultovního obrazu v jeho vlastním prostředí. Síla vizuálního obrazu postavila křesťanskou církev před dilema. Církev se obávala modloslužebnictví, ale váhala s odsouzením obrazu jako prostředku komunikace. Zásadní rozhodnutí církve v této důležité otázce učinil papež Řehoř Veliký, který napsal, že „obrazy jsou pro ngramotné to, co písmena pro lidi, kteří číst umějí.“ Ne že by náboženské obrazy mohly fungovat bez pomoci kontextu, titulku a kódu, ale s takovou pomocí byla hodnota užitého média zřejmá. Vezměte si například hlavní portál katedrály

12) Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Wien 1905. – Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York 1952. (zvl. 6. kap.).



17. – 18. Trojzubec jako britská ochranná známka pro plyn ze Severního moře.
Realistická verze (velvo) a abstraktní verze (vpravo).



19. Raymond Savignac: Astral Peinture Email. Plakát, ofsetový tisk.
(New York, Muzeum moderního umění)

v Janově s tradičním zobrazením trůnícího Krista obklopeného čtyřmi symboly evangelistů (zobrazení je odvozené z vize proroka Ezechiela o trůnu Páně tak, jak je popsána v bibli). (obr. 20) Reliéf pod ním již zdaleka věřícím napoví, kterému svatému je kostel zasvěcen. Zobrazuje mučednictví sv. Vavřince. Přes veškerou působivou jasnost, obraz nedokáže přecíst člověk neznalý kódu, tedy stylu středověkého sochařství. Tento styl ignoruje relativní velikost postav, aby prostřednictvím měřítka zdůraznil jejich význam, a každý objekt je zpodobněn z nejvýmluvnějšího úhlu. Proto tedy není nahý muž obrem vznášejícím se nad rostem. Musíme pochopit, že leží na mučidle, zatímco vládce poroučí katovi, aby měchy rozdmýchal plameny. Bez pomoci mluveného slova negramotní diváci pochopitelně nemohli vědět, že trpící není zločinec, nýbrž světec, který je označen symbolem svatozáře, nebo že gesta přihlížejících naznačují soucit.



20. Umučení sv. Vavřince. Centrální portál katedrály v Janově.

Jestliže však obraz sám nedokázal věřícímu vyprávět příběh, který nikdy předtím neslyšel, bylo vhodné mu k tomu připomenout příběhy, které již slyšel v kázáních nebo při čtení z bible. Jakmile se věřící obeznámil s legendou o sv. Vavřinci, dokonce i obraz muže na železném roštu mu světce připomínal. Jen bylo třeba provést určitou změnu uměleckých metod a cílů tak, aby ve svých obrazech značného emocionálního dopadu dokázal v nás velký mistr vyvolat pocit hrdinství a utrpení mučedníka. Jen tak se mohlo obrazům podařit uchovávat památku svatých a legendární příběhy mezi laiky bez ohledu na to, zda uměli číst či nikoliv. Obrazy plní tento účel dodnes. Jistě existuje mnoho lidí, jejichž znalost takových legend začala právě u obrazů.

Krátce jsme se dotkli mnemotechnického významu obrazu, což je zajisté důležitý aspekt mnoha forem náboženského i světského umění. Okna v Chartres s živoucím vyobrazením dogmatu o apoštolech stojících na ramenou starozákonních proroků dokazují schopnost symboliky proměnit metaforu v zapamatovatelný obraz. (obr. 21) Celý rozsáhlý žánr alegorických obrazů ilustruje možnost převést abstraktní myšlenku v obraz.¹³⁾ Michelangelova slavná socha Noc (obr. 22) se svými symbolickými atributy hvězd, sovy a makovic navozujících spánek není pouhým piktogramem pojmu, ale rovněž poetickou evokací nočních pocitů.

Schopnost obrazu přenášet maximum vizuálních informací lze využít pouze v obdobích, kdy jsou umělecké styly ke splnění takového úkolu dostatečně pružné a bohaté. Někteří

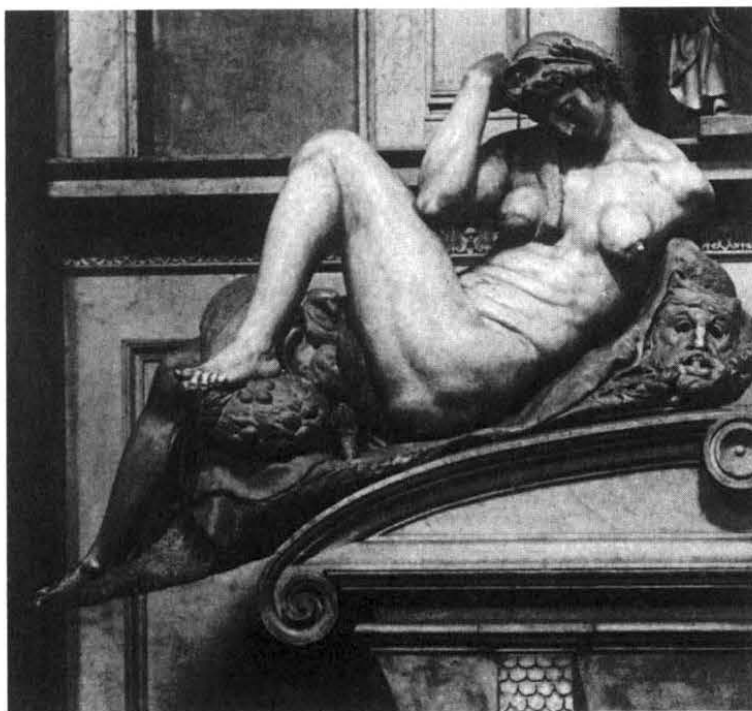
13) Srov. E. H. Gombrich, *Symbolic Images*.

ILUMINACE

E. H. Gombrich: Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci



21. Lomená okna s barevnými skly, počátek 13. století. Katedrála v Chartres.



22. Michelangelo: Noc. Detail náhrobku Giuliana de' Medici, 1524 – 1531.
Firenze, chrám sv. Vavřince, Medicejská kaple.



23. Skeptický pohled na nonverbální komunikaci. (Cem, *The New Yorker*.)

velcí umělci plnili požadavky naturalistického portréru a věrného pohledu s dokonalým mistrovstvím, i když se estetické nároky na určité zdůraznění mohly dostat do střetu s těmito prozaičtějšími úkoly. Idealizovaný portrét či trefné karikatury byly považovány za díla bližší umělecké práci než voskové faksimile, podobně romantická krajinomalba, jež evokovala určitou náladu, byla ceněna výše než topografická malba.

Kontrast mezi prózou a poezií vytváření obrazu často vedl ke konfliktům mezi umělci a mecenáši. Konflikt nabýval na síle vždy, když se zásadní otázkou stala autonomie umění. Zvláště romantické pojetí génia zdůrazňovalo sebevypovídací funkci umění (i když sloganem se stala až později). Zbývá zde rozebrat právě tento problém, protože je třeba mít na paměti skutečnost, že v teorii komunikace byl výrazový symptom emocí odlišen od dimenze aktivace či popisu. Kritikové, kteří hovoří o umění jako o komunikaci, často naznačují, že stejné emoce, jež vedou ke vzniku uměleckého díla, se přenášejí i na diváka, jenž je pak sám prožívá.¹⁴⁾ Tuto naivní myšlenku kritizovalo několik filozofů i umělců, ale podle mého názoru nejpregnantnější kritikou tohoto názoru byla kresba, která se před několika lety objevila v listu *New Yorker*. (obr. 23) Osten kritiky mířil právě do prostředí, v němž nalezl termín sebevyjádření největší oblibu. Malá tanečnice se bláhově domnívá, že předvádí svou představu květiny, ale všimněte si, co se místo toho objevuje v myslích přihlížejících. Série experimentů, kterou před několika desetiletími

14) *Expression and Communication* in E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse*.

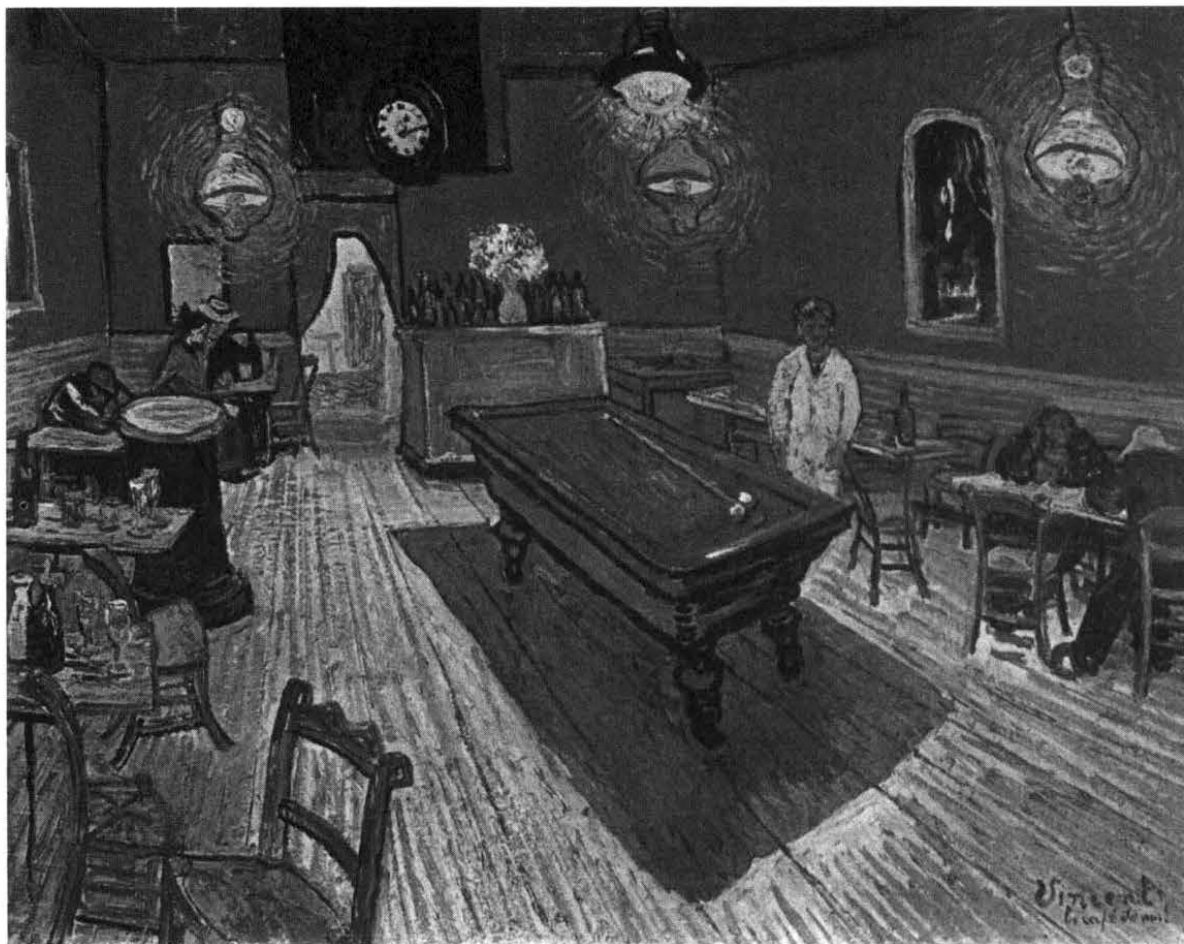


24. Vincent van Gogh: *Van Goghův pokoj v Arles*, 1889. (Chicago, Art Institute)

provedl v Německu Reinhard Krauss, potvrdily skeptický názor zobrazený v karikatuře.¹⁵⁾ Účastníci experimentu měli prostřednictvím kreslených abstraktních konfigurací zobrazit nějaký pocit či myšlenku, kterou měli ostatní uhádnout. Není divu, že odhady byly značně náhodné. Když byl účastníkům rozdán seznam různých možných významů, jejich odhady se zpřesnily a progresivně se zlepšovaly s redukcí počtu alterantiv, které měli k dispozici. Je snadné se domýšlet, zda má daná čára zobrazovat smutek nebo radost, kámen nebo vodu.

Mnozí čtenáři patrně znají van Goghův obraz jeho skromného pokoje namalovaný v Arles v roce 1888. (obr. 24) Je to jedno z mála uměleckých děl, o jehož expresivním významu pro autora pozitivně víme. Ve van Goghově obdivuhodné korespondenci se zachovaly tři dopisy týkající se tohoto obrazu, jež přesně popisují důležitost, kterou pro malíře obraz měl. V říjnu 1888 píše van Gogh Gauguinovi: „Pro výzdobu [svého domu] jsem ještě namaloval (...) svou ložnici s nábytkem z bílého dřeva, který znáš. Nuže, nesmírně mě bavilo malovat ten prázdný interiér s jednoduchostí à la Seurat: s matnou, hrubě nanášenou barvou, čistým pigmentem, se světle fialovými zdmi...

15) Reinhard Krauss, *Über den graphischen Ausdruck*. „Beihefte zur Zeitschrift für angewandte Psychologie“ (Leipzig) 48, 1930.



25. Vincent van Gogh: *Kavárna v noci*, 1888. (New Haven, Yale University)

Chtěl jsem pomocí oněch velmi odlišných tónů vyjádřit absolutní klid, víš, všude tam, kde není žádná bílá s výjimkou zrcadla s jeho černým rámem...”

V dopise bratru Theovi potvrzuje van Gogh svůj záměr a dál jej vysvětluje:

„Oči mám stále unavené, ale aspoň se mi v hlavě zrodil nápad... Tentokrát je to prostě jen moje ložnice, vše musí unést jen samotná barva tím, že dodá předmětům prostřednictvím jistého zjednodušení vznešenější ráz, obraz by měl evokovat poklid a spánek všeobecně. Jinými slovy, pohled na obraz by měl dodat divákovi klidu, nebo spíš fantazii. (...) Stěny jsou světle fialové, dlaždice červené... dveře zelené, to je vše. V pokoji se zavřenými okenicemi není nic. I hranatost nábytku by měla vyjadřovat nerušený klid... Stíny a vzorování jsou potlačeny, všechny barvy jsou v matných odstínech jak na japonské grafice. To bude kontrastovat, například, s tarasconským dostavníkem a noční kavárnou.“¹⁶⁾

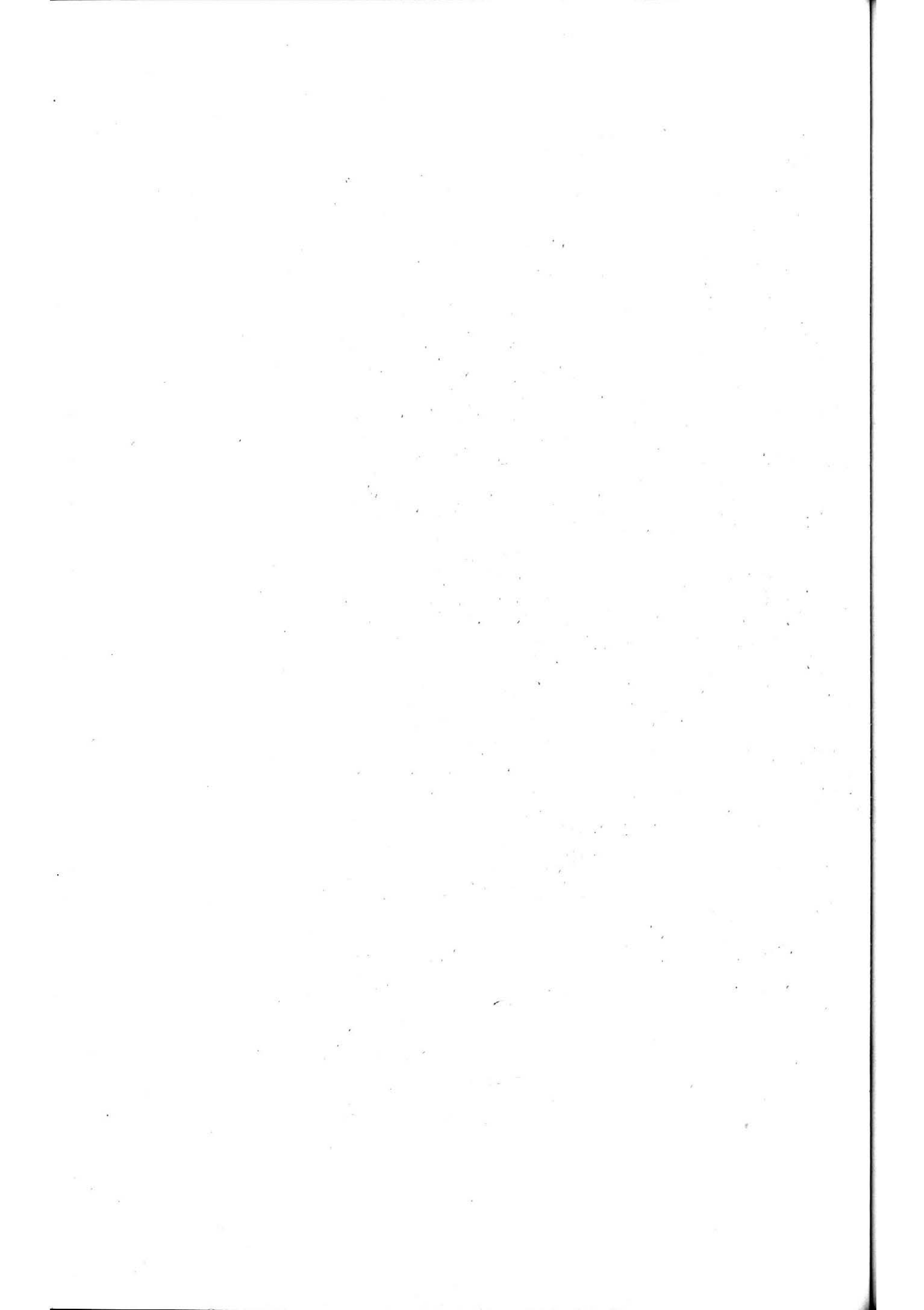
Zde nacházíme důležitý klíč k vysvětlení. Když psal o *Kavárně v noci* (obr. 25), van Gogh přiznal snahu ukázat, že šlo o místo, kde mohl člověk přijít o rozum. Jinými slovy, pro

16) Pozn. red.: Jmenované obrazy byly nazvány *Tarasconské dostavníky* a *Kavárna v noci*. Tyto a další české názvy van Goghových obrazů uvádíme podle: Paolo L e c a l d a n o, *Vincent van Gogh I., II.* Praha 1986.

van Gogha byl jeho pokojík úkrytem po namáhavé práci a byl to zajisté tento kontrast, který jej donutil zdůraznit jeho klid. Způsob zjednodušení, který si vypůjčil od Seurata a z japonských grafických listů, byl ve zřejmém protikladu k expresivním grafologickým tahům štětce, jež byly pro jeho styl tak typické. Tuto skutečnost zdůrazňuje v dalším dopise bratrovi. „Není tam žádné tečkování, ani šrafování, nic než matné plochy, ale v harmonii.“ Van Gogh pociťuje právě tuto modifikaci kódu jako nejvhodnější metodu zobrazení klidu a pohody. Sděluje skutečně obraz ložnice takový pocit? Žádný z běžných diváků, jichž jsem se na tento význam dotazoval, na něj nepřišel; i když znali název díla (Vincentův pokoj v Arles), postrádali kontext a kód. Ne že by tento nezdar předat určité sdělení mluvil proti umělci nebo jeho dílu. Mluví pouze proti rovnici ztotožňující umění s komunikací.

Přeložil Jan Valeška

Tato studie vyšla roku 1972 ve zvláštním čísle časopisu *Scientific American*, které bylo věnováno komunikacím. Překlad byl pořízen z knihy Ernst H. Gombrich, *The Image and the Eye. Further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford 1982.



Články

NÁSILÍ VE FILMU

(přednáška z profesorského řízení na FF UK)

Ivo Pondělíček

I

V tomto stručném úryvku¹⁾ z přednášky o klíčových tématech masové kultury (na Filozofické fakultě UK rozvržené do dvou semestrů) se mím zabývat některými aspekty **násilí**, jak je zobrazeno ve filmu, který se promítá v kině. Stranou zájmu tedy ponechávám jiná média s jejich zvláštními technickými, sociologickými i psychologickými podmínkami.

Rád bych zde upozornil na poznatky z empirických průzkumů diváckých reakcí, dále na historii či spíše genealogii filmů, které ve své klasické žánrové podobě téma násilí do kinematografie přinesly, a konečně na možnosti uměleckého filmu nejenom násilí zobrazit, ale už ve své koncepci a celou svou strukturou ho „zprostředkovávat“.

Z výzkumných důvodů jsme kdysi²⁾ testovali a sledovali diváky při drastických scénách Hitchcockova filmu *Psycho*. Poté, co Anthony Perkins, ještě nepoznán, v roli choromyslného vraha zavraždí mladou ženu ve sprše, diváci prožili hrůzu. Valnou většinou se při tom identifikovali s **obětí proti vrahovi**. Navíc pak, jak to odpovídá dílům filmového Mistra hrůzy, který chce – podle vlastních slov – „mít diváky natolik ve své moci, jako by hrál na varhany“, ³⁾ tato – řekněme – **přirozená hrůza z lidské oběti** byla ještě násobena zvláštním filmovým trikem. V rozhovoru s Truffautem se Hitchcock svěří: „...není zvykem zabít hvězdu v první třetině filmu. Zabil jsem ji záměrně, protože tím byla vražda ještě nenadálejší.“⁴⁾ Jestliže zprvu ovládal divákovu pozornost „falešnou

1) Předneseno před vědeckou radou Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze při profesorském řízení dne 2. února 1995.

2) Již v letech 1966 – 1968 jsme při rozsáhlém výzkumu (Proměny filmového hlediště, ČSFÚ Praha) psychologicky sledovali vybraný vzorek návštěvníků kina (studenty FAMU a FF UK v Praze, členy FK na seminářích v Písku aj.) a při tomto sledování jsme se soustřeďovali na jejich emocionální projevy. K těmto výzkumům jsem se pak vrátil při tematickém úkolu Film a emoce (FF UK Praha) v letech 1990 – 1993. Chování diváků bylo v kině cíleně pozorováno a v některých případech i fotografováno na inframateriálu. Aplikovaly se projekční testy osobnosti před i po zhlédnutí filmu (Rorschach, Lüscher, Szondi) a užívalo se individuálních pohovorů a dotazníků.

3) *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*. Praha 1987, s. 151.

4) Tamtéž.

stopou“ (krádež peněz), režisér tím pak zintenzivnil vraždu, aby byla naprostým překvapením, a zároveň zintenzivnil diváckou **participaci a identifikaci s obětí**.

Zajímavé byly též reakce diváků na násilnické scény z filmu *Bonnie a Clyde* od Arthura Penna. Nebyly rozhodně provázeny tak velkým morálním odsudkem jako vražda v předchozím případě. Zato však tento snímek dokázal v divácích oddělit sféru nevědomého a vědomého možná víc než předešlý. V podvědomí došlo k pokřivené evokaci jistých vnitřních zážitků, ne-li k probuzení agresivní pudové síly. Ve sféře vědomí je pak zejména mladý divák chvillemi přesvědčen, že film není oslavou gangsterského násilí, že v době aktuální společenské beznaděje je to vlastně „morální příběh“. Něco podobného prohlašoval i producent filmu Warren Beatty⁵⁾ – z jeho strany to však pochopitelně nutno chápat jako kamufláž. S výjimkou mladistvých asociálů většina publika odmítla proměnit zaujetí pro zločineckou dvojici ve své ztotožnění s ní. Výsledným pocitem se tu stal **odstup od filmu**.

Třetí příklad, další situace. Na filmu *Případ Ox-Bow* ji popisuje psycholog Irwing Howe.⁶⁾ Tlupa občanů vyslídí tři nevinné lidi a lynčuje je. Většina diváků promítla své sympatie k těm, kdož lynčovali, a hlasitě se identifikovala s lynčující tlupou. A když bylo na konci tohoto Wellmanova filmu v umělecky působivých obrazech lynčování odsouzeno, diváci byli zaskočení a desorientováni stejně jako lynčovatelé ve filmu. Nastal **šok ze sebe sama**. Vědomí publika bylo šokováno skrytými tendencemi vlastního podvědomí. Aby se navenek nějak „omluvili“, začali se nakonec filmu vysmívat, což byla **úniková reakce**.

Všechny tyto tři situace poskytují různé výkladové možnosti. Jednak – jsou dokladem teze moderní psychologie, že člověk je i tím, čím vědomě není. Filmové situace se staly podnětem k probuzení reakcí, jež si divák dříve nepřipouštěl. Dále – na nich se dokumentují mechanismy filmového vědomí, jež je vmezeřeno mezi skutečnost a fikci a prostředkuje mezi reálným a imaginárním. Konečně – podle nich lze charakterizovat samotné filmy ve smyslu potenciálního účinku na psychické poměry diváka (a případně sestavovat i stupnice od „katartických“ až po „nebezpečná“ či „škodlivá“ díla a podobně).

A všechny naše tři příklady tvořící tzv. „kino-situaci“ ukazují, že divák svůj film **prožívá**... „Je třeba prožívat svůj film“, prohlásil Jean-Luc Godard, ... ale jak?

Můžeme věřit, že taková „kino-situace“ má stejnou hodnotu jako situace životní? **Že je druhem zkušenosti, kterou se formují další životní projevy?** Nebo spíš platí, že filmy vcházejí do lidské paměti jak sny, a **jsou proto stejným způsobem – jako sny – z paměti vytlačeny?**

Základ zájmu o filmy kriminálního a násilnického druhu je možno spatřovat i v agresivních impulzech či sklonech, jež jsou potenciální složkou duševního života všech lidí – i těch, kdož jsou jinak mírumilovnými občany dbalými zákona.

Zde by byla první příležitost se zastavit, učinit odbočku z filmologické problematiky a zabývat se násilím, agresí, brutalitou jako problémem **psychologickým**...

5) Stephen Farber, *The Outlaws*. „Sight and Sound“ 37, 1968, podzim, s. 170 – 176.

6) Cit. dle *Film jako fenomén masové kultury*. Filmologický sborník VIII. Praha 1971, s. 47.

Někteří autoři, např. Storr (1968),⁷⁾ považují agresivní projevy za hnací sílu veškerého lidského chování, za **vůli k moci**, za podstatnou složku úsilí o individuální svébytnost apod. Rovněž tak Koestler (1978, 1980),⁸⁾ který shledává řadu příčin k destruktivnímu lidskému chování, jež je druhově specifické. Jiní autoři, např. Dollard a kol. (1939), Rosenzweig (1944), Miller (1959),⁹⁾ považují agresi za **reakci na frustraci**. Zastánci spontánního, v podstatě pudového vzniku násilí a agrese byli Freud a psychoanalytici (1915)¹⁰⁾ a rovněž etolog Konrad Lorenz (1963)¹¹⁾ předpokládá u projevů násilí specifickou pudovou energii, ale na rozdíl od psychoanalytiků počítá s existencí specifických spouštěčů agrese. Výlučně endogenní zdroje násilí nepřijímají však autoři jako např. Hinde (1974),¹²⁾ který zjišťuje „městnání agrese“ a následné jeho projevy také ve vnějších, exogenních příčinách. Přinejmenším může být vznik a projev agrese posilován zevně, na základě zevních stimulů, což by mohlo platit – ve smyslu jedné z hypotéz – i při sledování násilnického filmu. Ve smyslu další z hypotéz však zároveň mohou být stimuly takového filmu chápány jako náhradní objekty, na nichž si svou agresi odreagujeme. Stejně jako pro abreakci boucháme dveřmi nebo rozbíjíme nádoby, jdeme i na film s napínavým dějem, se scénami násilí – a zde se zprvu u diváků agrese aktivuje, pak ale opět odreagovává, takže se v kině může uplatnit víc než jinde aristotelovská poučka o **katarzi**. Agresivní projev nebo jeho **spoluprožívání** má tedy katarzní účinek, ale jen krátkodobý. Je-li však opakovaně dávana možnost agresivní impulsy odreagovávat, znamená to vlastně trénink či učení se agresi. Všechny činnosti jsou současně sebevyčerpávající i sebepodněcující, jak usoudil už Sir Huxley (1957).¹³⁾ Už proto nelze předpokládat, že každý člověk má jen určité kvantum agrese a že když je pak tento pud spotřebován volným projevováním agrese, může se z něho stát mírumilovný občan. Za agresi se obviňuje i zvláštní **emoční instabilita** a **povahová nezralost** vedoucí k nepřizpůsobení, což je interpretace zejména platná pro „rebely bez příčiny“, které do odborné literatury uvedl Lindner (1951)¹⁴⁾ a brzy poté je herecky ztvárnil James Dean. Ale i dobře přizpůsobení jedinci se mohou dopustit třeba i vraždy, protože ve struktuře jejich osobnosti bývají „citlivá místa“, kde i jinak běžné příležitostné podráždění vyvolává reakce na ně zcela netypické, které odborně pojednal Bromberg (1961).¹⁵⁾ Byla tu příležitost odbočit a věnovat se základním vymezením a definicím, ale v úryvku přednášky pro **filmology** nutno chápat takové případné poučky lemmaticky a věnovat se vlastnímu předmětu.

7) Cit. dle: Stanislav Drvota, *Od zvířete k člověku*. Praha 1971, s. 149.

8) Arthur Koestler, *Der Mensch – Irrläufer der Evolution*. München 1978. Arthur Koestler, *Die Armut der Psychologie*. Bergisch Gladbach 1980.

9) Cit. dle: S. Drvota, c. d., s. 155.

10) Sigmund Freud, *Časové poznámky o válce a smrti*. In: S. Freud, *O člověku a kultuře*. Praha 1989, s. 175 – 200.

11) Konrad Lorenz, *Das sogenannte Böse*. Wien 1963.

12) R. A. Hinde, *Biological Bases of Human Social Behavior*. New York – Paris 1974.

13) Julian Huxley, *Evolution in Action*. New York 1957 – a dále německý překlad *Der Mensch in der modernen Welt*. Nürnberg 1950.

14) Robert Lindner, *Rebel Without A Cause*. New York 1951. Tato kriminologická studie inspirovala i stejnojmenný film Nicholase Raye (1955).

15) Walter Bromberg, *The Mold of Murder*. New York 1961.

Jestliže přejmeme stanovisko, že ani destruktivní vnitřní síly nejsou v člověku jednoznačně určovány a že se přinejmenším štěpí na „biofilní“ či „nekrofilní“ (podle terminologie Frommovy), zkusme si názorně ukázat tuto diferenciaci na filmovém tématu, popř. na filmovém hrdinovi.

Reaktivní a obranné násilí charakterizuje klasický filmový žánr – **western**. Jeho hrdina, zádumčivý samotář zachraňující obec před zlotřilci, je silná a zářná individualita, skvělý chlapík, čestný a poctivý každým coulem – a s ním se lze naprosto ztotožnit takřikajíc bez morální úhony. Přitom však tento tvrdý a hbitý pistolník, rváč a dobrodruh se vůbec nevyhýbá násilí, střelbě, zabíjení – pokud je toto konání ve prospěch utlačované obce, kterou ovšem on sám přitom často opovrhne. Dokladem pro takovou charakteristiku jsou například westerny Johna Forda s jeho nejoblíbenějším hercem Johnem Waynem. Ten tu hraje typické „muže činu“, nicméně je vybaven též jakýmsi „nešikovným půvabem a vždy trochu rozpačitým výrazem tváře“. ¹⁶⁾ Mám na mysli Johna Waynea ve filmech *Přepadení*, *Rio Grande*, *Fort Apache*, *Tichý muž*, kde dovede být hrdina rozhodný i melancholický. Na role chlapíka bez bázně a hany se nadmíru hodil i Gary Cooper, který sice „nesmělý a nejistý se pokoušel předstírat zprvu spíše playboye namísto kovboje“, ¹⁷⁾ ale film *Muž ze Západu* režiséra Williama Wylera a zejména žánrově ještě čistý snímek *V pravé poledne* režiséra Freda Zinnemanna ho korunoval na filmový idol „muže ze Západu“. A do třetice to byl Henry Fonda, především ve filmu *Jesse James* režiséra Henryho Kinga i v obou již zmíněných snímcích (*Případ Ox-Bow*, *Fort Apache*). A to už je typ připravující cestu takovým ztracencům a štvancům, jaké později představuje Humphrey Bogart: jeho integrita se osvědčuje činem, nikoliv úspěchem.

Druhá světová válka s konečnou platností prokázala nemohoucnost individua tváří v tvář dějinným silám. Padesátými lety skončilo v proměnlivém kultu hvězd období aktivních hrdinů. Pozoruhodná je tu shoda s převládajícím **existencialistickým** pohledem na život i na absurditu jakéhokoliv spásného činu. Ve svých poznámkách k dvěma předním filozofům existence, Heideggerovi a Jaspersovi, osvětluje tuto situaci K. R. Popper: „Abychom žili v bytostném smyslu, musíme žít v krizi. Aby nám chutnal život, **musíme nejen riskovat, ale – i ztrácet!**“ (podtrženo mnou, IP). A dále: „Jen v mezních situacích – na hranici mezi existencí a nicotou – skutečně žijeme. Radost života spadá v jedno s koncem jeho rozumnosti, zejména v extrémních situacích tělesných, a hlavně při tělesném nebezpečí.“ ¹⁸⁾

Henry Fonda ztělesňuje jakýsi přechod mezi Cooperem a Bogartem. Třebaže stojí na straně práva, obklopuje ho atmosféra porážky. Bogartem nastupuje ve filmu zmíněný typ ztracence. Tento Hustonův a Hawksův herec je druhem Mersaulta z Camusova *Cizince*, stejně jako je Ake Grönberg z Bergmanova *Večera kejklířů* příkladem Camusova absurdního člověka, nebo Mastroiani ve *Sladkém životě* jakoby pokrevním bratrem kierkegaardovského a camusovského svůdce. Tak rozdílní svou sociální pozicí i vnitřní kulturou, a přec je spojuje jedno: neúspěchem poznamenaná tvář.

16) Enno Patalas, *Filmové hvězdy*. Bratislava 1966, s. 30.

17) Tamtéž, s. 68.

18) Karl R. Popper, *Otevřená společnost a její nepřátelé II*. Praha 1944, s. 70 – 71.

Bogart nás přenesení k dalšímu, rovněž klasickému filmovému žánru, jímž je **gangsterka, gangsterský film**. Zde už hrdina, rovněž tvrdý chlapík bez bázně, není většinou předmětem ztotožnění, i když může být vhodným objektem divácké projekce a osobního zaujetí. Neúprosně kráčí za penězi a mocí, kráčí přes mrtvolu a každý prostředek je mu dobrý k dosažení toho, oč usiluje. Tento rys v povaze i v chování by měl diváka spíše „odrazovat“. U mladých diváků však často pozorujeme, **jak osobní zaujetí splývá se ztotožněním**, jinak řečeno, mladí ještě nedokáží morálně či psychologicky diferencovat, zejména mají-li předpoklady k povahové nezralosti nebo získané anomálie z defektní výchovy. Takže se tu pak oceňuje **hrdinství za každou cenu**, heroismus sám o sobě. Citovaný Karl R. Popper upozorňuje, jak se pojetí člověka, jenž není ani tak racionální jako heroický živočich, může rozvinout – politicky – v rizika vzpoury proti svobodě, neboť takový člověk-heroický živočich je zároveň „typický ideál tribalismu“ (= totalitarismu).¹⁹⁾

Ještě než žánr westernu pokřivily spaghetti-westerny a filmově komerční hybridy posledních třiceti let, bylo ve filmech o Divokém západu málo krutosti i málo sentimentality. Divákův pohled nebyl zaměřen na utrpení poražených, ale na postoj hrdiny. Kolt v ruce muže ze Západu nereprezentuje samo násilí, nýbrž jen styl, jenž v sobě sice může násilí zahrnovat, ale jímž je především obhájeno právo proti viníkovi. Naproti tomu revolver v ruce gangstera znamená jistou smrt pro (nevinného) člověka, který mu stojí v cestě. Je to ryzí rekvizita bezpráví, nástroj zločinu, vraždy.

Oproti westernu je v gangsterkách mnoho krutosti pramenící z nespravedlivého a „nekrofilního“ násilí, a je tu též něco na způsob sentimentálního motivu, co bývá asociováno se zábleskem zločincova svědomí. Divákův pohled je zaměřen na neúprosný gangsterův pád do propasti a na blížící se výhru ochránce zákona. **„Gangsterský film vypráví příběh o slasti z podnikání a úspěchu, jež končí náhlou katastrofou, přičemž úspěch se jeví v přiměřené míře jako stimulující síla k páchání násilí a bezpráví.“**²⁰⁾

Agresi a zlu, jež člověk nosí v sobě, odpovídá šéf gangsterské bandy v Le Royově snímku *Malý Cézar* v podání morbidního Edwarda G. Robinsona. Nebo je to postava zločince, pro kterou vzorem byl Al Capone a kterou hrál Paul Muni ve *Zjizvené tváři* v režii Howarda Hawkse. Údajně nejautentičtějším gangsterským filmem tohoto období je *Veřejný nepřítel* režiséra Williama Wellmana s „pravým řemeslníkem zločinu bez svědomí“ Jamesem Cagneyem.²¹⁾

Gangsterka v americké kinematografii třicátých let odpovídá sociálnímu kontextu, v němž se odehrává velká hospodářská krize. Gangster se tedy mohl stát filmovým idolem nejen pro vnitřní příbuzenství s „vrozeným zlem v nás“. Je to člověk prokletý svým úspěchem, protože je egocentrický a tvrdý, jak to doba preferovala. Idoly dvacátých let (Rudolph Valentino, Ramon Novarro) ztratily na přitažlivosti, jakmile přišla krize a s ní nový pocit ohrožení a vědomí, že je třeba tvrdostí života čelit. Konstituuje se „filozofie hráče“ a „filozofie gangstera“ – a obě často víceméně splývají. Gangster je nekulturní, pohybuje se v nebezpečné temnotě velkoměsta a násilnosti se mohou jevit jako jediný

19) K. R. Popper, c. d., s. 68.

20) Robert Warshaw, *Helden aus dem goldenen Westen*. In: Merkur, Berlin 1954.

21) E. Patalas, c. d., s. 106.

aspekt jeho života, ale přesto má určitý půvab: půvab člověka, který si nedělá starosti. Alespoň zprvu ne, to když ještě není štvancem. Filozofie gangsterů – to je vlastně „démonické náboženství pudů a úzkostí triumfující či naopak štvané bestie“.²²⁾

Usiluje-li gangster o úspěch, divákovi (zejména v době krize) může připadat, že je při cestě za ním stejně neurvalý jako všemohoucí páni obchodu a průmyslu. Přičemž filmový gangster to nijak nezastírá. Divák na něm ctí, že je zcela upřímný, ani mu nevadí, že je cynicky upřímný. Zároveň je gangster osamocený a přes svou extravertní činnost je i do sebe jaksi pohroužený, skoro zádumčivý, je osamělý a zádumčivý, jako by věděl, že se řítí do propasti, jako by věděl, že bestii triumfující zanedlouho vystřídá bestie štvaná... Nelze si tu nevybavit tvář Edwarda G. Robinsona, „tvář unavené želvy“, zdánlivě ospalou a lenivou tvář, jež je jen maskou, zpod které v rozhodující chvíli vyšlehne agresivní pohled.

V člověku vždy existují obavy, že žádný úspěch nemůže být trvalý, a tak i tyto zatím třeba jen tušené obavy může gangster na plátně předvádět rovněž jako **objekt divákovy projekce**. „V hlubině moderního vědomí jsou všechny prostředky vedoucí k úspěchu nezákonné“.²³⁾ Pokusy o úspěch jsou nezákonným činem, aktem agrese, a kdo se jich dopouští, zůstane nakonec sám, bez přátel, s pocitem viny, v očekávání nevyhnutelného trestu. Taková je skrytá psychologie žánru. Jeho významová vrstva má pro diváka určité psychologické důsledky: **Zejména prožívá-li divák filmový příběh a jeho významy se satisfakcí, může se zde takřkajíc „léčit“ a očistit ze zklamaných ambicí a životních krachů.** Přičemž **satisfakce** tu znamená „prosazování silného individua“, řešícího za diváka jeho konflikty a problémy v **symbolické** rovině.

Rodokmen gangsterského filmu, který se kdysi tak rychle rozrostl ve vlně vyvolané Mervynem Le Royem a Howardem Hawksem, má později a až dodnes své pokračování. I v padesátých a šedesátých letech působí gangster jako hrdina nakonec **tragický** (*Dotek zla, U konce s dechem, Bonnie a Clyde* ad.). To už ale čeká naše doba, kdy se brutální téma a „nekrofilní“ styl v tomto žánru posazují v hyperprodukcii tzv. B-filmů. Jsou to víceméně jen odvary z původních děl Hitchcockových, Hawksových, Wellmanových, Le Royových, Hathawayových, Fordových, Hustonových. Jejich sociálně psychologické důsledky mohou ovšem představovat jistá rizika – nakonec i proto, že zatímco dříve bylo sadistické a „nekrofilní“ násilí výhradním rysem gangsterů, v těchto filmových odvarech k němu sahají i muži zákona. Tím se naší archaické či podvědomé agresivní tužbě dostává plné satisfakce.

II

Až dosud se zde hovořilo o násilí, brutalitě a agresi ztělesňované filmovými postavami a ději. Odkážeme-li se na Ingardenovo pojetí uměleckého díla (a jeho terminologii), z hlediska diváka tu dochází **ke konkretizaci ve vrstvě představovaných předmětů.**

22) A. Kolnai, *The War against the West*. New York 1938, s. 208.

23) R. Warshaw, c. d.

Pouze fragmentárně, nakolik úryvek přednášky dovolí, chci upozornit na další možnosti, s nimiž (či jimiž) se „téma násilí“ dostává do jiné vrstvy struktury filmového artefaktu. Potom jde o proces divácké **konkretizace ve vrstvě schematizovaných aspektů**.²⁴⁾

U filmových tvůrců, kteří jsou na první pohled vzdáleni okázalé krutosti, se nastoluje „téma násilí“ ve svých „vnitřních“ podobách. V uměleckém filmu filozofického či introspektivního zaměření může působit jako akt násilí i sama koncepce díla. Filmy jako Bergmanova *Persona*, snad nejpodivnější film, který tento režisér natočil, či jeho *Mlčení*, dále filmy Resnaisovy, zejména *Loni v Marienbadu*, nebo Antonioniho „tetralogie citů“ (*Dobrodružství*, *Noc*, *Zatmění*, *Červená pustina*), stejně jako snímky Buñuelovy, například *Přízrak svobody*, divákovi určitý aspekt násilí **zprostředkovávají**. Představují výzvu jeho totálně přístupnému, obnaženému vědomí, jež je více či méně zaskočeno a frustrováno příběhem odehrávajícím se v nedopatřeních či vynechávkách. Tradiční způsoby filmového vyprávění pracují s taktickým trikem, který spočívá v poskytnutí „plné informace“ o tom, co se děje, takže zakončení divákova zážitku ideálně koinciduje s plným uspokojením jeho **touhy vědět**, pochopit, co se stalo, a proč. Jak podotýká Susan Sontagová při výkladu Bergmanovy *Persony*, jedním z rysů nových filmově vyprávěcích postupů je právě uvážení, kalkulovaná **frustrace této touhy vědět**.²⁵⁾ Nová stavba příběhu, jak ji použil Bergman v *Personě*, není jen komplikováním, ale i novým úhlem pohledu, jenž proniká do procesů vidění a poznávání. Je nám ostentativně řečeno, co je příběh, ale tento příběh v *Personě* či už předtím v *Mlčení* diváka znepokojuje a frustruje otázkami. Divák je pronásledován smyslem pro chybějící či ztracený význam.

Kam se svou matkou odjíždí malý Johan v *Mlčení*? A kam Alma z *Persony*? Co se stalo z dívky v *Dobrodružství*?

Film *Loni v Marienbadu* označil jeho tvůrce Alain Resnais jako „přemlouvání“. **Co se skrývá za tímto přemlouváním? A kde se odehrává celý příběh? V mezinárodním hotelu? Na psychiatrické klinice?**

Marienbad je světem bez minulosti, v každém (přítomném) okamžiku si postačuje sám pro sebe a přitom postupně mizí... Násilí tohoto introspektivního snímku, vyznačujícího se jakousi obsedantní montáží, vychází ze „smazání minulosti“, tedy z Resnaisova ústředního tématu, jímž je zapomínání. Jde o sužující a frustrující znaky neurotického vědomí. Montáž zde byla přirovnána k nekonečnému šroubu, který se otáčí kolem jedné jediné pověstné minuty z minulosti Sachy Pitoeffa a Delphiny Seyrigové. Tuto zapomenutou minutu – snad lásky, snad zločinu – se paměť snaží uchopit se stále větší úporností, ale zároveň se stále hlubším ponořením do neurčitosti zapomnění. Sám autor tento problém „neurotické“ frustrace komentuje slovy: „Nevím, co by mohla *Marienbadu* přinést třeba psychoanalýza, neboť je mnoho témat, s nimiž se zachází **svévolně**“ (rozuměj: **agresivně** – pozn. IP), „ale co by mohlo být pro psychoanalytika zajímavé, je poznat, jaké pocity by měl divák tváří v tvář onomu snu, jímž *Marienbad* zároveň je.“²⁶⁾

24) Roman Ingarden, *O poznávání literárního díla*. Praha 1967, s. 45 – 49 a 49 – 56.

25) Susan Sontagová, *Persona*. „Sight and Sound“ 36, 1967, podzim, s. 186 – 191, 212

26) Z rozhovoru s Alainem Resnaisem („Image et Son“ 1962, únor, s. 3 – 7).

I dílo násilnické ve svých „vnitřních“ podobách může za diváka řešit – jak jsme řekli – jeho konflikty a problémy v symbolické rovině. Může však být také patoplastickým momentem jeho frustrací a zmatků nebo dokonce jejich spouštěčem. Jistá divačka *Marienbadu* ztratila při promítání vědomí. Frustrace z hledání skrytých významů byla příliš traumatická. Jiná návštěvnice kina se stala obětí depresivní krize po zhlédnutí Bergmanovy *Náruživosti*, v níž autor brutálním demaskováním odhalil „rakovinu duše“.

Nepřipomínal bych tyto poměrně vzácné klinické reakce, kdyby se jimi zároveň nepokytoval důkaz, že diváci – řečeno s Godardem – „prožívají svůj film“, že ho rekonstruují v kontextu svých životních zkušeností a že ho v Ingardenově pojetí – **konkretizují** současně v několika vrstvách jeho struktury. A když tedy divák do procesu **konkretizace** vstupuje nejenom přijetím námětu a pochopením dějových souvislostí a postav, ale i proniknutím do vrstevnaté struktury filmu včetně vrstvy schematizovaných tvárností, může (například u introspektivních filmů) stopy násilí postřehnout v celé struktuře díla, v celé tvůrčí koncepci.

Za příklad²⁷⁾ uveďme scénu z Bergmanova *Mlčení*, v níž malý Johan vidí svou matku vycházet s neznámým mužem do hotelového pokoje a v důsledku toho (aniž bereme v úvahu odkaz k oidipovskému komplexu) prožívá hluboký vnitřní zmatek, krizi, úzkost, niternou destrukci. Jako diváci se zprvu na věci díváme z jeho hlediska: přinejmenším jsme dotčeni, pobouřeni. Pak se ovšem účastníme dlouhého nadhledu kamery, při kterém se konkrétní pocit spoluúčasti pozvolna mění na nedefinovatelnou a bezobsažnou frustraci. Změna záběru, jež je zároveň změnou „subjektu“ záběru, znamená utvrzení drasticky emocionální atmosféry, navozující úzkost. Použití nadhledu právě na tomto místě souvisí možná s Bergmanovou religiózní představou vycházející z Kierkegaardovy „teologie krize“: Bůh, jenž v tomto filmu mlčí, se zjevuje – nejen Johanovi, ale i nám divákům – jako pascalovská „negativní stopa“ výhradně v okamžiku **krize**. Z filmologického hlediska pak lze říci, že jeho pohled supluje kamera.

Mnohé tedy nasvědčuje tomu, že skeptický švédský filmař nemůže diváka chápat jinak než jako úzkostnou a přesycenou bytost, **k níž vztah může být uskutečňován pouze prostřednictvím násilí**. Proto se některé jeho filmy, rozhodně *Mlčení*, *Persona* i *Náruživost*, ztotožňují s agresí.

V *Personě* jde o téma masky. Elizabethina maska je němota, Almina maska je zdraví a optimismus. Toto schéma, tento schematizovaný aspekt, však pro nás autor rezervuje jen dočasně, neboť postupně dosahuje toho, že se obě masky během filmu rozpadají. Změnou schématu se mění i významy a původní téma se rozvíjí do jiného – a je to nyní téma „agónie osobnosti“ (Sontagová), jímž tento film navazuje na *Mlčení*. Elizabeth se zmíněné agónii brání tím, že usiluje žít prostřednictvím své ošetřovatelky Almy. Avšak ani toto třetí téma – téma vampyrismu, u Bergmana rovněž časté – není pro diváky výhradním zdrojem frustrace. „Estetické“ využití násilí se v *Personě* netýká pouze odcizení a pocitů hrůzy z rozplynutí osobnosti. Dokonce ani vkomponované televizní obrazy upalujícího se buddhisty ve Vietnamu nebo záběry hitlerovských nacistů nejsou samy

27) Následující poznámky, inspirované S. Sontagovou, jsem publikoval jednak v knize *Bergmanův filosofický film a problémy jeho interpretace* (Praha 1971, 2. vydání) a dále – se specifickým zaměřením – ve studii *Filmový šok* („Divadlo“ 1969, č. 3, s. 21 – 26).

o sobě tak agresivní jako **násilí ducha**, jež divák zaznamenává u vědomí **impotence a tragédie lidské situovanosti**.

Konec konců, do snahy zprostředkovat násilí v celé struktuře *Persony* možno započíst i jistou formální zvláštnost či zajímavost: Bergman zde překračuje rámcovou iluzi filmu, protože nejen na začátku a na konci, ale i uprostřed dává divákovi pocítit přítomnost **filmu jakožto objektu**: záběr Alminy tváře se třítští jako zrcadlo a pak hoří. Divák prožívá šok z formálně magického uchopení filmu. Jako kdyby film praskl, zborčil se a shořel pod tíhou tak drastických utrpení, která prostřednictvím citlivého fotomateriálu předtím zaznamenával. I když byl znovu vzkříšen a obnovil se ve své hmatatelné konzistenci celuloidového pásu, vytvořila se uprostřed vyprávění cézura, jež dává filmovému příběhu vynořit se z chaosu biografu a znovu pak do něj klesnout.

Svémi postupy a prostředky může film zprostředkovávat poznání, jež se netýká jenom postav, předmětů a dějů. Film je organizací značně bohatých a intenzivních vjemů, intenzivních natolik, aby poznamenaly diváka „samy o sobě“ – stejně jako silné okamžiky přirozeného prožitku. Proto řekl André Bazin, že film je „druhem repliky paměti“. Do tzv. „kino-situace“ patří též druh **afektivního poznání**. Jeho koncentrátem může být násilí jak ve své vnější, tematizované a zobrazované podobě, tak i ve svém estetickém a strukturálním „zprostředkování“, to jest v dalších aspektech konkretizace filmu.

PhDr. Ivo Pondělíček (1928)

Promoval 1952 na Masarykově univerzitě v Brně, 1954 – 62 pracoval jako klinický psycholog v Karlových Varech. Od 1959 externě přednášel na FAMU (psychologie filmu, filmologie), poté na FF UK (1966 CSc., 1967 habilitace). Od 1964 pracoval v badatelském kabinetu Čs. filmového ústavu. 1972 nucen odejít z ČSFÚ i FF UK. Věnoval se publicistické činnosti v sexuologii, 1980 – 88 pracoval na klinice popálenin FN. 1989 návrat na FF UK, přednáší na katedře divadelní a filmové vědy (profesura 1995). Hlavní knižní práce: *Film jako svět fantomů a mýtů* (1964), *Fantaskní umění* (1964), *Bergmanův filosofický film* (1967), *Lidská sexualita jako projev přirozenosti a kultury* (1972), *Stárnutí: osobnost a sexualita* (1981), *Labyrinty duše* (1991 – 94). Hlavní ocenění: Trilobit (1968), mezinárodní Ramelotova cena za vědecký výzkum (Brusel – Lobbes 1985), James Lang Mem. Essay (Birmingham 1986).

(Adresa: Čerchovská 3, 120 00 Praha 2)

Citované filmy:

Bonnie a Clyde (Bonnie and Clyde; Arthur Penn, 1968), *Červená pustina* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Dobrodružství* (L'Avventura; Michelangelo Antonioni, 1959), *Dotek zla* (Touch of Evil; Orson Welles, 1957), *Fort Apache* (John Ford, 1947), *Jesse James* (Henry King, 1938), *Loni v Marienbadu* (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), *Malý César* (Little Caesar; Mervyn Le Roy, 1930), *Mlčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Muž ze západu* (The Westerner; William Wyler, 1940), *Náruživost* (En Passion; Ingmar Bergman, 1969), *Noc* (La Notte; Michelangelo Antonioni, 1960), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Přepadení* (The Stagecoach; John Ford, 1939), *Případ Ox-Bow* (The Ox-Bow Incident; William Wellman, 1942), *Přízrak svobody* (La Fantôme de la liberté; Luis Buñuel, 1974), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rio Grande* (John Ford, 1950), *Sladký život* (La Dolce vita; Federico Fellini, 1960), *Tichý muž* (The Quiet Man; John Ford, 1952), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952), *Večer kejklířů* (Glyckarnas afton; Ingmar Bergman, 1953), *Veřejný nepřítel* (The Public Enemy; William Wellman, 1931), *Zatmění* (L'eclisse; Michelangelo Antonioni, 1961), *Zjizvená tvář* (The Scarface; Howard Hawks, 1932).

SUMMARY

VIOLENCE IN FILMS

(a lecture presented at professorial proceedings at Charles University)

Ivo Pondělíček

Public interest in films of the criminal and violent type may be seen as inhering in man's aggressive impulses or tendencies, which constitute a potential component of mental life. In most cases, a mere interest stemming from subconsciousness, fortunately, does not escalate into an active form of asocial behaviour. Our own research indicates a whole gamut of attitudes manifested in film viewers (identifying themselves with the victim in *Psycho*, distancing themselves from the film in *Bonnie and Clyde*, being shocked by themselves and resorting to an escapist reaction in *The Ox-Bow Incident* etc.)

While – in Fromm's terminology – man's destructive tendencies branch off into, eg. „biophilous“ and „necrophilous“, an attempt is made to illustrate this differentiation by film stories or eventually by film heroes.

The 1930s saw the development of two classic film genres – Western and gangster stories. Apart from differences in objectivities, these two types also display differences in their heroes' attitudes to violence. Both genres were made by the best filmmakers of that time, namely John Ford, William Wyler, John Huston, William Wellman, Howard Hawks, Mervyn Le Roy, Henry King and others. This article discusses the characteristics as well as differences of both genres. Since more and more „violent“ pictures have been shot since the end of World War II, even though they no longer preserve the classic and original genre purity, mixing various untypical elements (in the so called B-type action movies), disputes have been going on about their harmfulness, particularly for young spectators.

Both Western and gangster films in their classic shape as well as the above-mentioned B-type action movies depict violence, although with a varying degree of artistic invention and different moral overtones. What occurs from the viewer's point of view is concretization at the level of depicted objectivities.

In the second part of his study author focuses on the process of viewer's concretization at the level of schematized aspects. In an artistic film of a philosophical or introspective mould, its very conception strikes us as an act of violence. This theme is introduced here in its „inner shapes“. Such films tend to **mediate** violence to the viewer. They constitute a challenge to his totally accessible exposed consciousness which is more or less baffled or frustrated by a story unfolding with oversight or omissions. Watching films by Bergman, Buñuel, Resnais or Antonioni, the viewer is actually haunted by the sense of a missing or lost meaning. In this respect, the author analyzes in greater detail Bergman's *Persona* where the end of the viewer's experience does not coincide with full satisfaction of his desire to know (what happened and why) and, on the contrary, he experiences **frustration** of this desire to know.

Among other things, this effect proves that viewers do „experience their film“, ie. reconstructing it in the context of their own life experiences, while **concretizing** it in several layers of its structure.

Translated by Jan Valeška

Rozhovor

Úvod

Pracím Jurije Michajloviče Lotmana (1922 – 1993) se u nás začala věnovat pozornost v šedesátých letech, bohužel pozornost nesoustavná a okrajová. Mohli bychom si postesknout nad příčinami, jež zájem o Lotmanovy studie brzdily – ponechme však příčiny stranou, jsou všeobecně známé a nemá cenu se k nim vracet. Spíše se musíme ptát, zda tu nepůsobily i důvody vnitřní, mnohem intimnější než tlak kulturně politických poměrů.

Šedesátá léta znamenala u nás spolu s oživením spontánních kulturních aktivit i obnovený vztah k tradicím české kultury, zvlášť k okamžikům, kdy byl její souvislý vývoj přerušen – k avantgardnímu umění a k literárněvědnému strukturalismu. Strukturální myšlení poutalo tehdy pozornost na celém světě, takže Lotmanovo jméno figurovalo mezi teoretiky jako Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson. Není to zcela nepřipadné, přestože kontury Lotmanova myšlení jsou tím zastřeny. V Lotmanových studiích najdeme skutečně mnoho odkazů na strukturalistické práce jako na východiska jeho vlastního uvažování. Sama vedoucí myšlenka jeho první a nejznámější knihy *Struktura uměleckého textu* (1970), rozlišení paradigmatické a syntagmatické osy v konstrukci uměleckého díla, navazuje na devizu Romana Jakobsona, že poetická funkce „promítá princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“. Obě formulace vyjadřují v podstatě tolik, že každý prvek uměleckého díla (motiv, scéna, dějový obrat, slovo) může do jeho tkáně proniknout jenom z hlediska celkové intence, jejíž vnitřní strukturní vztahy potlačují (deformují) samostatnost všech stavebních prvků. Pro literární teorii vyplývá odtud soustředění na text jako na jediný zásadní pramen k poznávání uměleckých výtvorů, pro estetiku vědomí, že dílo může vstupovat do mimotextových vztahů jedině skrze svou celistvost.

Nicméně i v této fázi je mezi Lotmanem a Jakobsonem patrný rozdíl. Roman Jakobson stále podrobněji analyzoval vztahy na ose kombinační (syntagmatické) a vypracoval podrobné obrazy fonetických, morfologických i sémantických paralismů ve slovesné realitě básnických textů. Proti tomu Lotman věnoval pozornost spíše ose paradigmatické (výběrové). To jej přivedlo už v úvodní kapitole jeho knihy ke zjištění, že lidská komunikace se vyznačuje „mechanismem nadbytečnosti“, plýtváním prostředků k vyjádření a přenosu významů. Umělecká díla se pak od projevů mimouměleckých liší tím, že „nadbytečnost“ (rytmus, eufonii, paralelismy všeho druhu) vtahují do systému, činí ji součástí sdělení; dokonce i poruchy komunikace, šumy, nepravidelnosti, poškození) vyzývají percipienta, aby v nich hledal významy bez ohledu na to, zda je tvůrce zamýšlel nebo ne.

Myšlenka o nadbytečnosti v komunikačních procesech byla zdánlivě okrajová, ale pro vývoj vědeckých koncepcí mívají okrajové postřehy často zásadní důležitost. Lotman tak postupoval od představy marnotratnosti ve sdělování krok za krokem dále. Proč je toto plýtvání nutné? Nemůžeme se bez nadbytečných prvků obejít? Není to jen projev naší dosavadní nedokonalosti, kterou postupně překonáme? Samo položení takových otázek podněcovalo kritickou revizi poněkud přímočaré koncepce Ferdinanda de Saussura, předpokládajícího rovnovážný vztah mezi označujícím a označovaným, i zájem o sémiotické fungování společenských celků (civilizací, kultur). Redundance významotvorných prvků nemůže být záležitostí textů samých, musí mít příčiny v potřebě lidí, kteří texty produkují a prostřednictvím textů komunikují.

Skutečně – od společenské komunikace je nadbytečnost prostředků neodmyslitelná. Existuje vedle sebe řada komunikačních systémů: řeč mluvená a řeč psaná, noviny a televize, divadlo a film, sdělení informativní a vědecká (obsahující analýzu předávané informace), komunikace

věcná a umělecká, jazyk dopravních značek a jazyk filozofické nebo náboženské reflexe. Každý filozofický směr razí přitom svůj vlastní jazyk, některé pojmy se vyskytují pouze v určitých myslitelských soustavách, jiné mají v různých systémech různý význam. V umění samém musíme jinak chápat řeč malířství a jinak řeč hudby. Jiné schopnosti od nás vyžaduje četba poezie a jiné četba románu, román realistický musíme číst v jiném klíči než román rytířský atd. Lotmanův postup vyvrcholil zjištěním, že každé společenství potřebuje ke svému fungování minimálně dva komunikační mechanismy, jediný naprosto nestačí; podkladem tohoto nezbytného zdvojování je už fyziologické rozlišení ve funkcích pravé a levé mozkové hemisféry. Přitom všechny mechanismy mají sloužit jedinému cíli – zaručit chod určité komunity, její stabilitu v proudění a střetání nejrozmanitějších zájmů a odporujících si snah.

Je tudíž nutno usoudit, že sémiotické procesy sdělují něco jiného než pouhá data, ať už je chápeme sebešířeji. V centru komunikačních aktivit nestojí zřejmě transport konstantních údajů, ale jejich generování, popřípadě transformace, „překlad“: problém překladu, vazeb mezi různými kódy patří k ústředním pojmům Lotmanova myšlení. Mnohost jazyků a problematičnost jejich vzájemné převoditelnosti naznačuje odlišné chápání komunikativního styku než jako racionální koordinace účelných činností, ba jiný model společenské existence člověka, než jaký odpovídá představě o hladce fungujícím mechanismu. Jaký tedy?

U příležitosti 25. jubilea tartuské sémiotické školy Lotman zdůraznil, že za nejperspektivnější moment ve směřování sémiotiky považuje studium uměleckých textů: právě v nich je zřejmá kreativní povaha komunikace vůbec, jsou to texty par excellence. V literárních dílech předchází např. text jazyku (autor díla vytváří jazyk, který pro recipienta dosud neexistuje; nemusíme-li vynaložit námahu na pochopení nového jazyka díla, je pro nás četba zbytečná, hodnota informace je nepřímo úměrná její dostupnosti), text je bohatší než jazyk (každé dílo může být vyloženo vícero interpretačními jazyky) a konečně text není v umění pouhým „obalem“ informace (informace je strukturou textu teprve generována).

Paradoxní důsledek „nadbytečnosti“ sémiotických procedur svědčí, že komunikace nemá transportní, ale transformační ráz – že vstupní informace je chudší než výstupní, že časově odlehlá informace neztrácí význam při vzniku informace nové a že nelze předvídat, jak bude nová informace vypadat. (Slovem „informace“ rozumíme spíše lidský kontakt, sdílenou situaci.) Vše to znamená, že člověk je autonomní vůči sémiotickému prostředí. Mezi vstupem a výstupem leží prostor volby (svobody), procesy, které v něm probíhají, mají nevratný (singulární) charakter. Jen jiným odstínem řečeného je konstatování, že to je zároveň prostor dějin, jejichž předpokladem je paměť, ale ne kauzální souvislost: narůstáním historické zkušenosti se nestupňuje předurčenost či předpověditelnost jejich vývoje.

Lotman se tak postupně vzdaluje od klasického strukturalismu, jehož citlivým místem byl vždycky „problém vztahu mezi strukturou a událostí“, jak postihl Lévi-Strauss. Struktura (klasifikace, typologie) „krotí“ podle francouzského filozofa diachronii (dějiny), vytváří prostor s různě širokým, ale vždy omezeným počtem možností. Lotman chce naopak ve své sémiotické teorii definovat prostor s nepředurčenými, a tedy nekonečnými možnostmi. V posledním smyslu nechápe společnost jako nástroj koordinace a unifikace, ale souhry nekonečně rozrůzněného a různost zachovávajícího.

Jakkoliv se to může zdát nepravděpodobné, nenásleduje Lotman vývoj strukturalismu jako doktríny, v níž vládou globální souvislosti a technologie „začlenění“ jednotlivého. Jde cestou oné humánní ruské filozofie dějin, dnes téměř zapomenuté, která hledala a podporovala nejisté možnosti komunikace, v níž by jedinec mohl doufat, že bude přijat ve své odlišnosti, nezařaditelnosti, ba nepoužitelnosti z hlediska všech utilitárních cílů.

Rozhovor

**POKUSY PŘEDPOVÍDAT
JSOU ZAJÍMAVÉ TÍM,
JAK NEVYCHÁZEJÍ**

Jurij Lotman

*Rozhovor připravili Jurij Civjan a Michail Jampolskij.
(Rezekne, květen – červen 1986)*

CIVJAN: *Juriji Michajloviči, Vaše názory na filmovou teorii a estetiku filmu jsou víceméně známé. Myslíte si, že je možné oddělit badatelské, teoretické hledisko od hlediska prostě diváckého?*

LOTMAN: Představíme-li si, jak na to, co se děje na plátně, pohlíží člověk, který sedí v sále, pak zjistíme, že patrně základní otázka, kterou si určitě položí, bude znít: podobá se to životu nebo ne? Přitom se z jakéhosi důvodu předpokládá, že víme „co je to život“ a proto můžeme plátno s životem snadno srovnat. Plátno se ocitá v roli obžalovaného, jehož chování hodnotíme podle předem známého kodexu. Klademe na plátno samozřejmě požadavky a ono je nuceno, poněkud v rozpacích, těmto požadavkům vyhovět. Jestli tento přístup nesdílí všichni diváci, pak docela jistě platí pro kritika, který vychází z toho, že je mu známo „co je život“ a zároveň ví, že to má plátno, jak on tomu říká, „odrážet“; je přitom pevně přesvědčen, že „co je to odrážet“ také ví. Avšak znát nějakou věc, to znamená zaprvé vědět, jak je utvořena, zadruhé čemu slouží a zatřetí co se s ní stane přinejmenším v nejbližší budoucnosti. U života neznáme odpověď ani na jednu z těchto otázek. Nevíme, jak je utvořen, nemůžeme ani tušit, proč existuje a dokonce ani jednotlivě o nikom z nás nemůžeme říct, co se s námi stane za několik minut.

Sám pojem „život“ je mnohem nepochopitelnější, než se možná sami domníváme, a proto je srovnání s životem vždy velmi obtížné. Srovnání s životem ve skutečnosti znamená pokusit se nějak pochopit tento neznámý a nepochopitelný celek, proniknout jím. A co znamená pokus o proniknutí? Divákův sklon srovnávat plátno s životem představuje požadavek, adresovaný ani ne tak plátnu, jako životu. Tento požadavek vyvolává sama povaha filmu, který jako by odpovídal nejstarším představám o umění. Jak známo, podle archaických představ vzniklo malířství z odrazu, ze zrcadla nebo z pohledu na vodní hladinu, či ze stínu obtaženého prstem, a rytmus vznikl z ozvěny. To jsou staré mýty, které se objevují u různých národů a zakládají se na téže naivní představě: že umění

je zdvojení života, automatické, mechanické zdvojení; avšak hned se můžeme zeptat: co znamená zdvojení života?

Už v zrcadle se zobrazení převrací. Levé se stává pravým a pravé levým. Přitom však podle základních, hluboce uložených představ člověka, společných všem kulturám, nemá nahoře a dole nebo vpravo a vlevo stejný význam. Pravé se pojí se správným, pevným, přímým. Levé – s chybným, lživým. Jakmile se pravé stane levým, mění se i vztah mezi pravým a nepravým, mužským a ženským, reálným a nereálným. Není náhoda, že zrcadlo vystupuje ve dvou podobách – jako pravdivé (ve staré ikonologii je často symbolem Bohorodičky) i jako lživé (coby nejstarší magický předmět pro obcování se silami onoho světa). Sám okamžik zdvojení v sobě tedy skrývá složité významy. A i film, který jako by vyrostl z takového zdvojení, z fotografické možnosti zastavit a zdvojit okamžik, v sobě tak skrývá adekvátnost stejně jako neadekvátnost. A tu se ukazuje, že obě tyto stránky se v procesu umělecké práce navzájem doplňují. Dovolte mi, abych se odvolal na jednu myšlenku, která leží úplně stranou, ale něco nám pomůže osvětlit, protože umění a jiné formy myšlení spolu těsně souvisejí a jedno se stále přelévá v druhé.

Mám na mysli tu oblast, která se nazývá logikou a sémantikou „možných světů“. Obecná idea je následující: vyloží se jisté postuláty (které je možné vybrat celkem libovolně), a na nich se vybuduje svět, uzavřený ve své logice, zcela logický uvnitř sebe sama. Srovnáme-li tento svět s jinými světy, měníme především svůj pohled na všednodenní život, který nás obklopuje. To je vůbec příznačné pro naše století, kdy můžeme na svět pohlédnout i z kosmu, kdy se mění všechna měřítká. Na obyčejný, přirozený život, který se zdá být všem pochopitelný (kdo by nevěděl, co je to život: všichni se ráno probouzíme, večer jdeme spát, nacházíme se uvnitř života a je směšné říct, že ho neznáme), na tento život můžeme pohlížet jako na jedině možný a jedině daný. Ale co když možnosti rozšíříme a představíme si náš všednodenní život jako **jeden z možných**? Řeknete, že tím se neustále zabývá vědecká fantastika. Avšak já se domnívám, že malá přesvědčivost a neúspěšné pokusy průměrných autorů tohoto žánru nespočívají v tom, že by příliš fantazírovali, ale naopak v tom, že fantazírují málo a narážejí na svou neschopnost vytrhnout se z hranic jedině daného světa. Chlestakov z Gogolova Revizora ve svém nestydatém lhaní líčil život u dvora jako silně zvětšený život drobného úředníka. Ve svém fantazírování jen odhaloval zákony vlastního všednodenního vědomí. Polévka přivezená parníkem z Paříže, meloun za tisíc rublů, nadzvedneš z polévky pokličku, a tam je taková vůně, že se to ani nedá rozumem postihnout. Všední život drobného úředníka se kvantitativně zvětšuje. Velmi to připomíná naše představy z fantastických textů o vzdálené budoucnosti. Je to velmi silně znásobená přítomnost. Vytrhnout se z přítomnosti bývá vůbec velmi obtížné. A v tomto smyslu mohou vnitřní variace a skryté možnosti světa naší omezené všednodenní zkušenosti daleko úspěšněji odhalit právě takzvané realistické filmy (ale, samozřejmě, jen dobré), které se zabývají reálnou všednodenní, životní situací, ale přitom ji představují jako jednu z možností. A tak vzniká, ať už v samotném filmu nebo „za filmem“, dojem možnosti nekonečných variací světa. V této souvislosti bych si dovolil říct několik slov o filmech s válečnou tematikou. Často můžeme pozorovat, že si filmy s válečnou tematikou ve skutečnosti vůbec nekladou za cíl vytvořit něco podobného tomu, co bylo v reálné válce, a přitom to nepřestávají být velmi dobré filmy. Možná by taková rekonstrukce byla velmi obtížná, nevím. Ale nejspíš vůbec není nutná. Válečný

žánr se používá jako možnost vytvořit v relativně svobodných, nevšedních, extrémních podmínkách takovou situaci, která by za jiných okolností nebyla možná. Ve válečném filmu se objevují okolnosti z jiných sfér a epoch, včetně současných typů, které se velmi odlišují od typů čtyřicátých let. zdá se mi, že je to zřetelně vidět například v Germanových filmech, které mnozí považují za vzor historické rekonstrukce. To je naivní... pro člověka, který si pamatuje na lidi třicátých let a tím spíš si dobře vzpomíná na válečnou skutečnost, je samozřejmě jasné, že tu jde o jiný úkol. German ve skutečnosti používá situaci třicátých let nebo válečnou situaci s velmi přesnou reprodukcí všednodenní skutečnosti těch let pouze k nové konstrukci současného života. A to ho nijak nesnižuje, podle mého názoru to naopak odpovídá některým zákonitostem umění. To jsme ale odbočili. Zkrátka chci říct, že k poznání života prostřednictvím filmu patří možná i velmi nečekané variace všedního života, nové konstruování vztahů, které se nám zdají být pevně dané. To je to, co můžeme slovy Dostojevského nazvat „fantastickou realitou“. Důraz je tu na obou slovech: čím reálnější, tím fantastičtější. Fantastika nepředstavuje odtržení od danosti všednodenního života, ale jakési sdírání kůry, představuje nové přestavění toho, co se již ustavilo, novou kombinaci toho, co zdánlivě nelze nově kombinovat. A proto – rozparování života zevnitř. A v tomto ohledu představuje film zcela nečekané možnosti, protože je v něm obsažena tatáž schopnost přestavby jako ve slovesném textu, ale přitom se vyznačuje názorností textu výtvarného.

JAMPOLSKIJ: *Juriji Michajloviči, to znamená, že pro recepci filmového díla je důležité jeho srovnání s jistým obrazem reality. A co je pak ten efekt reality, který vzniká ve filmu – produkt tohoto srovnání, anebo se zakládá na nějakých specificky filmových předpokladech?*

LOTMAN: Jak vidíte, srovnání v nejprostším, vulgárním smyslu vyznívá jako jakási přímá analogie, přičemž slovo „vulgární“ tu nemá žádný pejorativní význam. Umění vždycky musí obsahovat jistý prvek, no řekněme hrubé prostoty. Ale i bez toho je určitý moment potenciální srovnatelnosti přítomen vždy, i když zůstává nevyslovený, nezformulovaný nebo dokonce nevědomý. Už proto, že nemůžeme myslet svět bez nějakých konstant, které jsou nám dány. A ať je představujeme jakkoli, docela se vymknout jazyku těchto konstant nemůžeme. Hrubě řečeno, sledujeme-li dvorní balet, uvádíme ho do souvislosti s ekonomickými procesy statkářského hospodářství. Jakási souvislost vždy zůstává. Například odpojení od života: diváci, kteří sledují dvorní balet, na všechno ostatní zapomínají. Vždyť zapomnění je přeci také určitá forma souvislosti s tím, na co se zapomíná. Srovnání s životem je nevyhnutelné. Souvislost ovšem může být nejružnějšího druhu. Pokud vidíte, že si hrdina v historickém filmu oblékl kalhoty jako husar a kabát jako hulán, můžete to srovnat s normami oděvu a říct, že se tu stala chyba. Avšak nelze srovnat svět filmu s naším světem a říct, že film je chybný, jestliže máme co do činění s umělecky motivovanou neshodou.

JAMPOLSKIJ: *Existuje pak ovšem nějaký zásadní protiklad mezi tím, co se obvykle nazývá „lumièrovský“ a „mélièsovský“ film? Vždyť v takovém případě jde jen o různé pravděpodobné světy, které zkrátka jen odlišným způsobem souvisejí s našimi představami o realitě.*

LOTMAN: Ano, s tím bych souhlasil. Jak byste například pohlížel na rytectví a malířství? Můžeme říct, že vytvářejí různé světy? Nesporně. Uvnitř této dvojice mají možná víc odlišnosti než společných rysů. A v něm se mohou protínat, protože oba tyto projevy patří ke světu výtvarných jazyků, také jsou oba součástí toho, co nazýváme světem našeho života, který obsahuje nejrozličnější vrstvy. Vždy jsme v pokušení omezit se izolovaným popisem, ale stejně dobře můžeme jednotlivý izolovaný popis odmítnout. Všechno závisí na tom, jaký stupeň přiblížení nastavíme na svém teleskopu. Já ale pořád mluvím v nějakých metaforách a parabolách... Víte, když učí v Japonsku děti malovat, ze všeho nejdřív je učí, aby nechávaly bílé místo mezi obrázkem a okrajem papíru. Změnit okraj papíru znamená změnit i obrázek. Na tom, kudy povedeme okraj svého pohledu, záleží, zda budeme Lumièra a Mélièse považovat za různé druhy téhož, nebo za dva protiklady.

JAMPOLSKIJ: *Podle některých autorů, například Sadoula, dospěla k filmu nevyhnutelná logika historického vývoje techniky i umění. Podle tohoto názoru je film pokračováním celé linie kulturních dějin, která nás zavedla až k takové míře podobnosti životu.*

LOTMAN: Ano, já tuto tezi znám a dokonce se domnívám, že je v určitém smyslu správná. Představte si například, že jste vešel do vysázeného lesa, kde stromy stojí určitým způsobem uspořádané. Získáte přirozeně dojem, že stojíte v centru a všechny stromy se sbíhají směrem k vám. Změníte místo – a opět se k vám všechny stromy sbíhají. Dokud nezpracujete historický materiál, jste v divokém lese, všude pociťujete nepořádek. Jakmile materiál vyložíte, ocitáte se ve vysázeném lese a všechny stromy se sbíhají k vám. Nejprve ale na obhajobu Sadoulova pohledu: má pravdu; v umění skutečně můžeme pozorovat pohyb směrem k filmu už před filmem. Vezměte například Tolstého *Falešný poukaz* a uvidíte, že to je typický scénář, filmový scénář. Veškerá literární psychologie odpadá, psychologie už nespočívá v úvahách Tolstého, ale v montáži jednotlivých epizod. Je to podivuhodné dílo. A zřejmě právě proto podle tohoto románu nelze natočit film...

JAMPOLSKIJ: *Bresson nedávno natočil takový film – Peníze – a velmi dobře.*

CIVJAN: *Tento příklad spíš potvrzuje než vyvrací to, co bylo řečeno. Vždyť Bresson si vybírá takové romány, které v podstatě nelze zfilmovat...*

LOTMAN: Představte si, že technika dospěla ne k filmu, ale řekněme například k holografii nebo k něčemu jinému. Historici by pak odhalili to, co nyní nevidíme – že k tomu vedly houštinou kultury určité cesty. Je nám vlastní domnívat se, že to, co se stalo, se zaprvé nemohlo nestat a za druhé že to bylo to jediné, co se muselo stát. Ale ve skutečnosti každá historická cesta představuje volbu na rozcestí; jinak by dějiny neobsahovaly žádnou informaci a už dávno by se byly vyčerpaly. Jakmile je jedna cesta vybrána, znamená to, že ostatními se nepůjde. A my jsme zvyklí mít za to, že jiné neexistovaly. Bylo by možné napsat celé dějiny lidstva jako dějiny nenastoupených cest, opuštěných možností. Kdyby dějiny šly po nějakých jediné možných cestách, mělo

by to jednoduchý následek. Dokumentované dějiny čítají přibližně sedm tisíc let před naším letopočtem a téměř dva tisíce let našeho letopočtu. Devět tisíc let, to je velký časový úsek. Kdybychom tu měli co do činění s jednoznačně se odvíjející trajektorií, mohli bychom ji předpovědět alespoň na tři dny dopředu. Představte si, že kámen proletěl většinu své cesty. V každém okamžiku můžeme vypočítat jeho následující polohu. Dějiny ale neumožňují předpovídat. A všechny pokusy o takovou předpověď jsou nejzajímavější tím, jak nevycházejí. Souvisí to s tím, že dějiny nejsou letící kámen, ale proces, který vždy dochází ke křížovatce. Do dějin patří i automaticky působící síly. To je rozvoj výroby, rozvoj techniky. Tam můžeme říct: kdyby Edison zemřel v dětství, neudělal by svůj objev on, ale někdo jiný, protože zde můžeme cestu předpovědět. Ale kdyby v dětství zemřel Puškin, Evžena Oněgina nikdo nenapíše. Bude něco jiného – ale ne toto dílo. Dějiny nejsou jen dějinami procesů, ale také lidí. A to, že jsou dějinami lidí, znemožňuje předpovědi. Vybíráme-li jednu cestu, jinou zároveň ztrácíme, a proto není správné domnívat se, že se určitě muselo stát, co se stalo. Kdyby to bylo **jinak**, zjistili bychom, že i k tomu veškerá kultura směřovala. Kultura směřuje k lecčemu, a my to zjišťujeme vždy teprve retrospektivně. Asi tak bych odpověděl na vaši otázku.

CIVJAN: *Mluvil jste o rytectví a malířství. Rytectví a jeho vznik můžeme přesně datovat. Vzniklo jako odmítavá reakce na malířství. Film přece také vstupuje do vztahu nejen s našimi představami o skutečnosti, ale i s našimi představami o filmu?*

LOTMAN: Nejprve o rytectví. Nebylo ani tak odmítnutím malířství, jako rezignací na výjimečnost. Projevuje se tu vliv renesančního ducha, sklonu ke kopírování, masovitosti, alespoň tak se mi to zdá. Ale nyní se vraťme k filmu.

CIVJAN: *Když už tu zaznělo téma kopírování, bylo by zajímavé zmínit souvislost filmu a kopie. Stejně jako vztah každého filmu nejen s životem, ale i s jinými filmy.*

LOTMAN: Jistě, samozřejmě, když mluvím o vazbě mezi filmem a životem, nemám na mysli jenom život, ale i film. Aby film byl filmem, musí k nám promlouvat filmovým jazykem. A jazyk sám už představuje vazbu na jiné filmy. Vzniká tu, samozřejmě, poměrně komplikovaná situace. Každé umělecké dílo představuje, na jedné straně, text v určitém jazyce. Pokud jste nikdy neviděl žádný film a nemáte vůbec představu, co to je, nestanete se patrně jeho divákem. Musíte do určité míry ovládat filmový jazyk. Jde ale o to, že každý text je nejen realizací jazyka, ale i generátorem jazyka nového. Kdyby byl jen ztělesněním už existujícího jazyka, bude vám připadat ubohý, nic vám nedá. Ve skutečnosti se v umění stáváme účastníky paradoxního spojení dvou jevů. Na jedné straně jazyk předchází textu, který dostáváme, a na druhé straně text předchází jazyku: jako bychom dostali text v neznámém jazyce, který podle textu musíme rekonstruovat. Oba tyto jevy jsou naprosto reálné. Když spolu mluvíme, používáme předem daný jazyk. Ale když vykopeme ze země sochu, nebo nějaký jiný archeologický předmět, nevíme, jestli je to hračka nebo předmět kultu, nevíme, zda se k té sošce lidé modlili anebo si s ní hrály děti. Je to magický předmět, nebo umělecké dílo... Nevíme, jakým jazykem ta věc k li-

dem promlouvala. A když vidíme nový film nový obraz? Film vychází na jedné straně z toho, co víme, z naší kulturní presumpce, protože jinak bychom s plátnem nemohli komunikovat, ale zároveň s námi mluví jazykem, který je pro nás nezvyklý, nový. A my se ten jazyk musíme učit podle textu. To je obecné pravidlo – jazyk se učíme podle textů, když si osvojujeme rodný jazyk, a podle jazyka si osvojujeme text, když se učíme jazyk cizí. Umění pro nás plní úlohu zároveň cizího i rodného jazyka. Slyšíme, jako děti, jak se kolem nás mluví a chápeme smysl vět. Díváme se na plátno. Nejdříve ho čteme jakoby jen v mezích jazyka již známého, a potom nás jako učitel učí jazyk nový. Proto je vztah k **předcházejícímu** filmu velmi složitý. To sami dobře znáte... Vždycky jde o pokračování i kritickou reakci, o následnost i boj.

Co se týče kopírování, tak to je opět dvoustranný, dvojsečný jev. Vynález knihtisku byl obrovským kulturním krokem kupředu, jedním ze základních kroků renesance. Vedl k masovému zapojení do kultury, k neobyčejně rychlému šíření znalostí – a to zcela proměnilo život. Ale mělo to, stejně jako počátek písemnictví dlouho před vynálezem knihtisku, i negativní následky. Například vlny panického strachu, procesy s čarodějnicemi, procesy, které na některých místech v Německu vedly k úplnému vyvražďování žen a které se staly skutečnou nemocí šestnáctého století – to všechno, kromě jiných příčin, souviselo i s knihtiskem, protože „dábelská“ literatura, tištěná v lidových knížkách, dosáhla takových nákladů, na které středověk nemohl vůbec ani pomyslet... náklady se v podstatě shodovaly s dnešními čísly. Tato literatura se dostala do rukou masového člověka šestnáctého století, nepřiliš kulturního a zároveň stíhaného pocity sociální nestability, do rukou člověka přesvědčeného, že svět spěje ke katastrofě, a sehrála tak osudovou úlohu... Kopírování je výborná věc, pokud to, co se kopíruje, má kulturní hodnotu. Vztah ke kopírování je komplikovaný. Na jedné straně musí umění umět mluvit se všemi a být, no, jak říkala Anna Achmatovová: „Kdybyste jen věděli, z jakého smetí rostou verše, a stud neznají... Umění se vůbec nevyhýbá nejhrubějším formám. Ostatně, právě umění velkých mistrů je vždy daleko spíš hrubé, než umění druhořadých tvůrců. Ale jedna věc je umělecká hrubost, a druhá – vytváření padělků, kvaziumění, převrácení srozumitelnosti ve fetiš... Tehdy se do umění, včetně filmu, začínají vkrádat nebezpečné tendence. Kdysi se konaly bouřlivé oslavy Puškinoва výročí, na kterých vystoupili se svými projevy Dostojevskij, Turgeněv... Méně pozornosti vzbudila skromná řeč Ostrovskeho. Ten přitom vyjádřil velmi hlubokou myšlenku – že při četbě Puškina se stáváme moudřejšími. Při čtení některých děl se stáváme moudřejšími, při četbě jiných zůstáváme těmi, jimiž jsme, a při čtení některých knih se stáváme hloupějšími. A s tím souvisí velká odpovědnost umění. A čím je masovější, tím je ta odpovědnost větší. Ačkoliv film je masovým uměním, jeho jazyk představuje velmi živý a dynamický celek, a vůbec ne nějakou synchronní matici, která jen produkuje šablony.

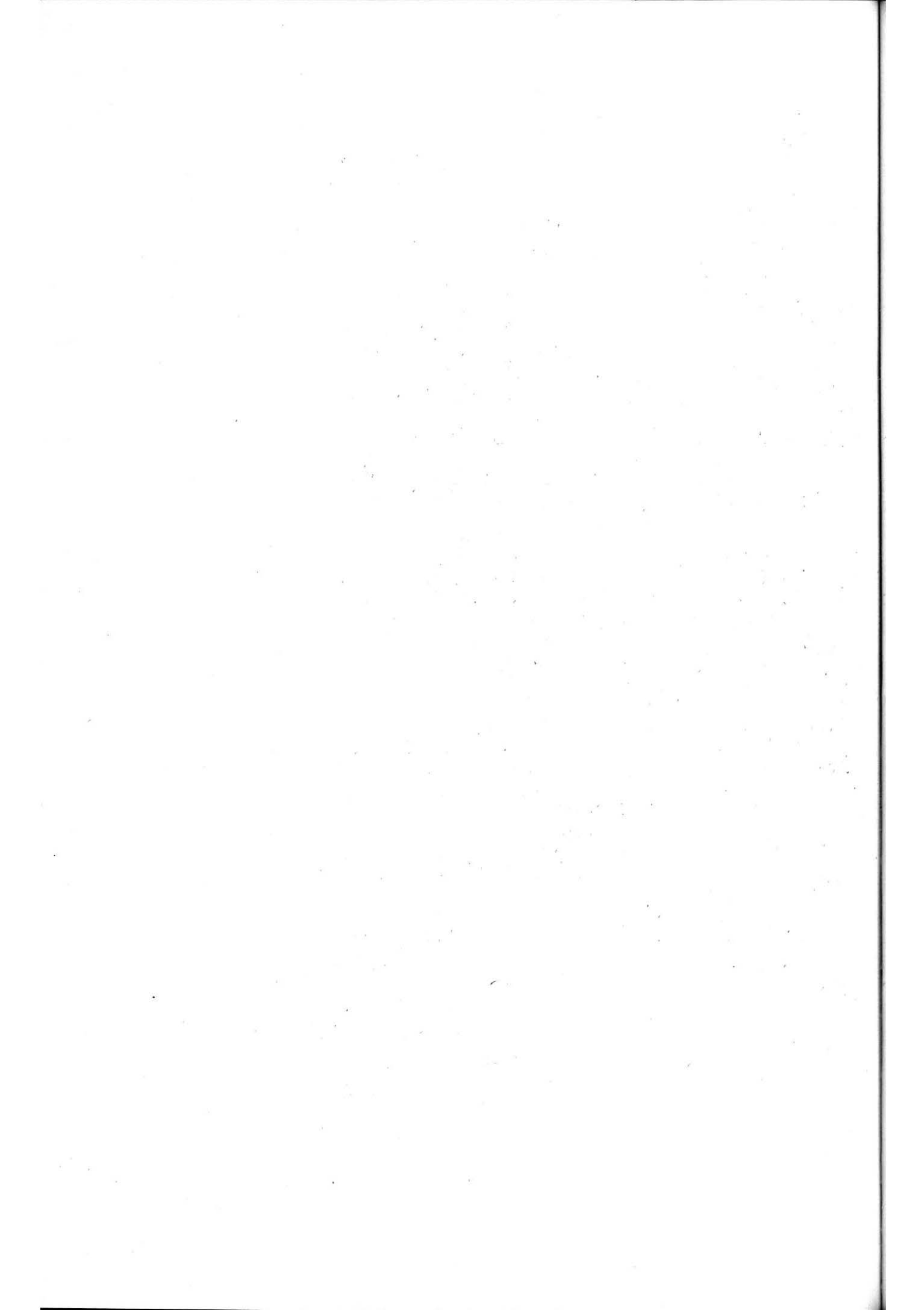
JAMPOLSKIJ: *Znamená to, že úkol přísně vědeckého popisu takového jazyka je prakticky neuskutečnitelný?*

LOTMAN: Promiňte, ale jestli docházíte k tak pesimistickým závěrům ohledně materiálu filmového jazyka, co mají dělat ti, kdo se zabývají celou kulturou, v níž film předsta-

vuje jednu, a zdaleka ne dominantní část? Máme skutečně co do činění s heterogenními a výjimečně mnohostrannými objekty, které jsou opravdu těžko dostupné modelování. Ale víte jak u Theokrita, když se ženy ze Syrakus ptají, jestli je možné proniknout davem, aby se dostaly do paláce, odpovídá stařenka pichlavě: „Achajci se snažili a dostali se až do Tróje.“

Kino (Riga) 1987, č. 1.

Přeložil Tomáš Glanc



*Edice a materiály***Československé filmy na Mezinárodní přehlídce filmového umění
v Benátkách 1932 – 1941****1. Několik poznámek úvodem**

Československá kinematografie měla v Benátkách kvalitní zastoupení už od roku 1932 (Plickův dokumentární film *Po horách po dolách*) a poté se na Lidu objevuje pravidelně s výjimkou roku 1942, posledního ročníku před dočasným uzavřením festivalu.¹⁾ Během devíti ročníků v letech 1932 – 1941 je na benátském festivalu uvedeno jednadvacet celovečerních a deset krátkých filmů z Československa. Tedy počet nikterak závratný v porovnání s jinými národními produkcemi, přesto však pozoruhodný vzhledem k celé řadě nepříznivých okolností. Valná část československé produkce čítající asi čtyřicet filmů ročně benátským požadavkům nevyhovovala, kromě toho mezi italskou a československou stranou neexistovaly před vznikem benátských přehlídek vzájemné kontakty ani ve výrobní ani v distribuční oblasti. Nemluvě o tom, jak obtížně se československé filmy uplatňovaly na zahraničním trhu z příčin jazykových a kulturních.

Československá účast v Benátkách tedy zpočátku probíhala ve znamení něčeho neznámého a teprve v průběhu let nabývá nových forem a nových významů. Přístup italských publicistů k československým filmům, stejně jako ke kulturním a politickým tendencím, které tyto filmy zprostředkovávaly, se během let měnil, vyvíjel se celkový obraz československé kinematografie v italském tisku. Toto téma je ovšem heuristicky mimořádně náročné, a proto jsem se omezil na průzkum některých periodik, vyloučil jsem deníky a věnoval se pouze odbornému tisku.

Především je třeba upozornit na zřetelný rozdíl mezi obrázkovými týdeníky (*Cinema-Illustrazione*) a seriózními periodiky (*Lo Schermo*). První typ časopisu viditelně naráží na obtíže, jakmile má posuzovat malou kinematografii jako je československá. Neznámi autoři a herci, mizivé rozšíření filmů v Itálii a výrobní zázemí, které nemohlo čelit hollywoodské a italské konkurenci, způsobují, že pozornost takového tisku se obrací jinam. Na druhé straně časopis *Lo Schermo* se sice zabývá situací produkce v Československu, ale vzhledem k tomu, že jeho prvořadým úkolem je sloužit propagaci italského filmu, věnuje československým filmům jen omezený prostor.

Velký kvalitativní skok znamená vznik časopisů *Bianco e Nero* a *Cinema*. První z nich se detailně zaměřuje na benátský festival a přináší první kritické články i o jednotlivých československých filmech, druhý usiluje o co nejširší pohled na celou filmovou tvorbu a zařazuje obsáhlé informace také o československé kinematografii (informace se pochopitelně týkají převážně filmů, jež čtenáři znají buď přímo či z doslechu díky uvedení v Benátkách).

Postoj italského tisku k československému filmu tedy můžeme rozdělit do dvou etap: první tvoří léta 1934 – 1936, kdy se ještě neobjevují cílené a zevrubnější studie, nýbrž jen příspěvky, které vycházejí z toho, co přineslo úspěšné benátské vystoupení roku 1934. Často jsou to povrchní

1) Používám označení československá kinematografie, protože pod tímto názvem byla uváděna v Benátkách. Až do konce 2. světové války je československá produkce téměř výhradně soustředěna v Praze, a proto k jejímu pojmenování někdy užívám rovněž výrazu česká.

informace, které se ani množstvím, ani kvalitou nevyrovnají tomu, co vychází v druhém období, tj. v letech 1937 – 1941. Zrod časopisů Bianco e Nero a Cinema představuje ve vztazích mezi italským tiskem a československým filmem skutečný předěl.

2. Objev roku 1934

Na Biennale 1932 reprezentoval Československo pouze dokumentární snímek Karla Plicky *Po horách po dolách* (1932), jenž zůstal prakticky bez povšimnutí, nepočítáme-li poněkud chvatný soud F. Pasinettiho.²⁾ Teprve o dva roky později při druhém ročníku festivalu Československo upoutá pozornost italského i zahraničního tisku a vzniká řada příspěvků, které dodnes svědčí o síle tehdejšího objevu.

Filmy vybrané pro rok 1934 byly čtyři: dva dokumenty, *Zem spívea* (1933) od Karla Plicky a *Bouře nad Tatrami* (1933) Tomáše Trnky, a dva celovečerní filmy – díla, jež zanechala výraznou a trvalou stopu – *Extase* (1933) Gustava Machatého a *Řeka* (1933) od Josefa Rovenského.

Bezpochyby zlatým hřebem kolekce byla *Extase*, jež vyvolávala polemiky, které nesouvisely s kritikou díla jako takového, avšak udržovaly je ve středu zájmu. Ten se pak rozšířil i na ostatní československé filmy, v nichž kritikové rozeznávali obdobné prvky jako v Machatého filmu. Zpětně lze říci, že to byla šťastná shoda okolností, že všechny čtyři filmy byly před publikem, které by je samo nedovedlo uvést do souvislostí, promítány současně. Tyto filmy měly – přes pochopitelné rozdíly – přece jen něco společného, totiž venkovské prostředí, a mohly být čteny jako jeden text, jako jediná velká poéma o přírodě. Výsledkem bylo udělení společného poháru za režii celé československé kolekci, a to s odůvodněním, že „prokázala, že si zasluhuje zvláštní uznání za mimořádnou účinnost, dosaženou nejprostšími vyprávěcími prostředky, a za citlivé a spontánní uchopení přírody. Platí to pro všechny čtyři filmy (...), mezi nimiž jsou takové umělecké analogie, že mohou být ve svém celku chápány jako výraz skutečné národní školy.“³⁾

Ponecháme stranou otázky technické úrovně, přestože mají svou váhu, a upřeme pozornost ke dvěma hlavním otázkám: k motivu přírody, jak se objevuje zvláště v *Řece* a v *Extasi*, a k polemice vyvolané posledně jmenovaným filmem. Pojetí přírody v československých filmech se v Benátkách jeví jako úplně nový prvek, v němž se obnovuje intimní splynutí člověka s přírodou. Československému filmu je přiznána schopnost vepsat do díla novou senzibilitu a otevřít tak možnost znovuoobjevení světa. Jako příklad ocitujme dva články:

„Machatého *Extase* je rovněž svým způsobem dokumentární dílo. (...) Obdivuhodné je ve filmu prapůvodní splynutí ženského aktu, louky, stromů, oblak, bez jediného zaváhání nebo zálibného prodlévání. Země, nebesa i tvorstvo splývají v jediné touze, v plnosti života; v *Řece* je tak dosaženo vrcholného výrazu nevinnosti a jímavosti.“⁴⁾

V článku podepsaném C. Pavolinim se dále mluví o „úžasné nehybnosti polední chvíle, v níž se zachvívají jen bříska ještěrek“ a o „kouzlu zarosených jiter, kdy je sladko smočit rozespálou tvář na vlhké haluzi.“⁵⁾ Slastný pocit z mokré větve na rozespálé tváři jistě nepotřebuje komentář, a tak uvedeme ještě pasáž, která článek uzavírá:

2) Francesco Pasinetti, *Cinema: la produzione tedesca*. „Il Ventuno“ 9. 10. 1932. Přetištěno in: F. Pasinetti, *L'arte del cinematografo*. Venezia 1980.

3) Srov. Flavia Paulon, *2000 film a Venezia: 1932 – 1950*. In: *Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*. Venezia 1951.

4) Corrado Pavolini, *Primato dei paesi minori*. „Scenario“ 3, 1934, č. 9. Pokud jde o pravopis českých jmen, opravuji četné chyby vyskytující se v článcích.

5) Tamtéž.

„Bilance Bienále vykazuje hrozivé pasivum ‚konfekčního‘ filmu a imponující aktivum těch, které v sobě skrývají magickou sílu přirozených věcí.“⁶⁾

F. Pasinetti napsal jiný, vyrovnanější článek v němž dnes poznáváme jeden z prvních teoretizujících projevů tohoto benátského kritika:

„Režisér *Erotikonu* a *Nokturna* (bylo pro Bienále vyžádáno po úspěchu *Extase*, ale zatím nebylo dokončeno) vytvořil v *Extasi* film, v němž obraz, zvuk a vyprávění dokonale splývají v ucelené filmové harmonii. Obzvláště k ní přispívá pozorování detailu a syntetický popis prostředí, přičemž atmosféra obklopuje postavy a je s nimi navzájem důvěrně propojena.

Machatý v *Extasi* důkladně pochopil jeden z podstatných požadavků, jež bude musit zítřejší film splňovat a které jsou v jistém smyslu jen návratem k počátkům umění, to je interpretaci přírody ve vztahu k člověku, jehož nejpůvodnější a nejpřirozenější city Machatý zkoumá.

K podobnému výrazu dospěl i Robert Flaherty, jehož *Muž z Aranů* představuje významný filmový počín.“⁷⁾

Cit a smysluplnost v Machatého *Extasi* rozpoutaly kritické polemiky. Četní kritici oceňovali vysokou uměleckou hodnotu filmu proti skrovnější skupině těch, kteří film odsuzovali. Jestliže se první oháněli spontánním pojetím světa, o němž byla řeč výše, oponenti obviňovali film především z nemravnosti, neboť se v něm Hedy Kieslerová objevovala nahá, ale i kvůli scéně, v níž je naznačen milostný akt.

Celá aféra zajistila Machatému značné renomé. Byl pozván do Itálie k režírování filmu pod názvem *Ballerine* (Baletky), ale ten naprosto propadl. Nad Machatým, jenž byl ještě nedávno oslavován, se zavřely vody. Jediný, kdo si na něho vzpomněl, byl v roce 1943 jistý Piero Goduti (alias Giuseppe De Santis), jenž mu adresoval velice prudkou kritiku.⁸⁾ To byla poslední kapitola italského příběhu českého režiséra až do nového promítání, které po mnoha letech uvedl Ernesto G. Laura a později Claudio Basso.

Československá kinematografie nicméně zanechala v Benátkách hmatatelné důkazy své účasti – získala pohár, představila svůj portrét a vzbudila zájem. Následující roky ani plně nepotvrdily, ani nevyvrátily to, čeho bylo dosaženo roku 1934, bezesporu však doplnily další kameny do zatím pouze rámcové mozaiky, připravovaly cestu k uvážlivějším soudům italských publicistů.

3. Potvrzení, nebo zklamání?

Vedle Machatého na sebe v ročníku 1934 upozornil Josef Rovenský svou *Řekou* a ještě ve dvou následujících ročnících se do Benátek vrátil: v roce 1935 s *Tatranskou romancí* (1934) a roku 1936 s *Maryšou* (1935). Prostředí těchto filmů se od *Řeky* příliš nelišilo, avšak ani jeden neměl takový úspěch jako jejich předchůdce. *Tatranská romance* neměla kladný ohlas, *Maryša* získala alespoň čestné uznání. Kritika ji už nevnímala jako film „experimentální“, nezdůrazňovala ani způsob zachycení přírody. V Rovenského filmech vyzdvihovala pevnou dramaturgickou stavbu, kvalitu literární předlohy, herecké mistrovství. Ačkoli recenzenti stále vycházejí z názorového schématu vytvořeného před dvěma roky, jsou tentokrát nuceni používat odlišný kritický a výkladový aparát: *Maryša* je sice zasazena do podobného prostředí jako *Řeka*, liší se ale důrazem na kvalitu hereckého projevu a použitím literární předlohy.

6) Tamtéž.

7) F. Pasinetti, *Bilancio della Biennale*. „Cinema Illustrazione presenta“ 9, 1934, č. 36, s. 12 – 13.

8) Piero Goduti (Giuseppe de Santis), *Within the law*. „Cinema“ 8, 1943 (2. díl), č. 173 – 174, s. 126 až 127. Přetištěno in: Claudio Basso (ed.), *Gustav Machatý. L'eros ritrovato*. Cinemazero, Pordenone 1981.

V roce 1935 poprvé vstoupil na benátský festival také Martin Frič. Film *Hej rup!* (1935), kterým se uvedl, neměl však úspěch – pravděpodobně pro ideologizující zaměření, příliš progresivní na vkus tehdejších Benátek. Ale už v roce 1936 jeho *Jánošík* (1936), přestože nezískal žádné oficiální ocenění, byl velmi příznivě přijat tiskem, který zdůrazňoval režisérovo dokonalé zvládnutí použitých prostředků. Takto ho například hodnotí Giorgio Vecchietti v *Lo Schermo*:

„... daleko filmovější, to je dynamičtější a přitom jednodušší, je naproti tomu *Jánošík*... Film s lidovým námětem, v němž převládá hned tragika, hned zase fraškovitost, přičemž není narušena jeho výrazová svěžest. Scény Jánošíkova útěku, vzpoury a smrti patří k ryze filmovým klenotům: rychlý spád a dokonalé skloubení práce kamery s hudebním doprovodem.“⁹⁾

Jinde se zdůrazňuje Fričovo umění vyprávět bez použití dialogu, využívat plně možností kamery (podobné postřehy se dříve objevovaly v souvislosti s *Extasí*). *Jánošík* se v průběhu let stane úhelným bodem pro všechny, kdo v Itálii hovoří o československém filmu a někdy o filmu vůbec, jako v tomto případě:

„Po roce 1935 světová produkce obsahuje množství filmů, v nichž se zvuková složka považuje za dokonalou a úžasnou, ale jen málo je filmů, kde zvuk nabývá skutečně plastických hodnot s poetickým záměrem... Mezi nejpřesvědčivější patří mimo jiné *Denunciant* (1935) Johna Forda, Renoirovy filmy *Velká iluze* (1936) a *Člověk bestie* (1938) a *Jánošík* (1936) od Maca Friče...“¹⁰⁾

Článek, publikovaný čtyři roky po benátském uvedení filmu, nepsal nikdo jiný než mladý Michelangelo Antonioni společně s Giannim Puccinim.

Jánošík názorně zachycuje změnu kritérií, jež uplatňovala italská kritika. Ačkoli se nadále přítomnost krajiny a přírody v díle považuje za základní, zdůrazňují se už další, neméně důležité aspekty filmu – technické mistrovství, rytmus, střih, silná autorská osobnost se schopností vytvořit lidový film, a konečně výkony herců. Zvláště herectví se stává závažným aspektem hodnocení československých filmů, a to přestože jsou českoslovenští herci v Itálii téměř neznámí a nelze je začlenit do hvězdné sestavy.

Jánošík znamená upevnění pozic československého filmu na benátském festivalu a potvrzení jeho dobré úrovně, ale není oním velkým překvapením, jaké způsobily filmy ročníku 1934.

O ostatních filmech promítaných na festivalu v letech 1935 a 1936 nebyla v tisku prakticky ani zmínka. Připomínáme je pro úplnost. Vedle *Hej rup!* a *Tatranské romance* se v kategorii dlouhometrážních filmů v roce 1935 představil film *A život jde dál* (Václav Kubásek, 1935; v Benátkách uveden jako film Karla Junghanse a F. W. Kraemera) a o rok později se mezi krátkometrážními snímky objevil *Pražský hrad* (Alexander Hackenschmied, 1936) a film *Grotesky*, jehož režisér však nebyl nikde uveden.

Roku 1937 zopakoval svou účast Frič, byť filmem, který je považován za slabší (*Lidé na kře*, 1937). K němu se přiřadil jiný film, také ne příliš výjimečný, který však znovu přinutil kritiku zrevidovat dosud uplatňované kategorie. Jde o *Batalion* (1937), natočený Miroslavem Cikánem. Jakkoli na jedné straně Cikánův film ve srovnání s tím, co vznikalo v jiných zemích, nepředstavoval nic nového – námět čerpá z příběhu z devatenáctého století, odehrávajícího se na okraji pražské společnosti – byl však inscenován v městském prostředí a přinášel nečekané vypravěčské postupy vzhledem k představě, již jsme si o československém filmu utvořili dříve. Reakcí kritiků byla nejčastěji lhostejnost a z názorů těch, kdo se filmem zabývali, nelze vyčíst sourodé hodnocení. Cinemagazzino například zdůrazňuje kvalitu filmu, ale také naprostou absenci inovačních

9) Giorgio Vecchietti, *Venezia, quarta edizione*. „Lo Schermo“ 2, 1936, č. 9, s. 10 – 20.

10) Michelangelo Antonioni – Gianni Puccini, *Due lustri di sonoro*. „Cinema“ 5, 1940 (2. díl), č. 108, s. 437 – 440.

prvků.¹¹⁾ Naopak Bianco e Nero píše: Dílo je obzvlášť cenné pro svou lidskou hloubku, pro atmosféru podanou s vzácnou výrazovou silou a se schopností působivé syntézy... Volba záběrů, rozvíjení děje čistými a prudkými dojmy i občasné rozmělnování v některých popisných výjevech dodávají příběhu téměř impresiomistický charakter. Výkony všech herců jsou výtečné. Zvlášť pozoruhodná je kamera.¹²⁾

Příznačné je, že obě recenze se odvolávají na ruskou literaturu, jak v negativních souvislostech (Cinemagazzino) tak jako na prvek, který je s to film obohatit (Bianco e Nero). Italská kritika, která se věnuje jen vypravěčským strukturám prověřeným na vlastním publiku (naturalismu), je vyvedena z míry tváří v tvář dílu vycházejícímu z neznámé tradice. Vezmeme-li v úvahu to, co díky předchozím ročníkům festivalu z české kinematografie poznala, je nucena držet se k výkladových vrorců, které má k dispozici: jakési společné slovanské duše, což jí umožňuje odkazy na velkou epochu ruského románu, zvláště na Dostojevského.

Zásluhou rozmanitosti filmů uvedených během pěti let, rozmanitosti, jež dovoľovala pouštět se do artikulovanějších a propracovanějších výkladů než bezprostředně v roce 1934, je nyní připravena půda pro hlubší analýzu.¹³⁾ A jako by chtěl vyhovět této potřebě důkladnějšího poznání, festival roku 1938 zažil největší počet československých filmů ze všech ročníků: celkem deset dlouhometrážních i krátkometrážních, to je třetina z celkového počtu za devět let.

4. Přichází Vávra, zůstává Frič

Mezi pěti dlouhometrážními filmy roku 1938 hrál prim Otakar Vávra, filmař, který sice dlouho spolupracoval jako scénárista s Rovenským a natočil několik krátkých filmů, avšak v režii byl začátečníkem. Nicméně tři z pěti celovečerních filmů nesly jeho podpis: *Panensství* (1938), *Filosofova historie* (1937) a *Cech panen kutnohorských* (1938). Spolu s Vávrou se představili dva další režiséři, které už Benátky znaly: Martin Frič s *Hordubaly* (1938) a Miroslav Cikán se *Světlem, kde se žebra* (1938).

V kategorii krátkých filmů přichází další benátský objev, Jiří Weiss, který se zúčastnil třemi filmy. Šlo však o objev jen částečný, jelikož zůstal téměř nepovšimnut, stejně jako nevyvolaly zvláštní ohlas ani *Honba za liškou* Rudiho Wilda a *Myšlenka hledající světlo* (1938) Karla a Ireny Dodalových.

Díky uvedeným pěti dlouhometrážním filmům, které poskytovaly širší přehled československé produkce posledních dvou let, se v tomto ročníku definitivně cosi změnilo na představě, již si kritika o této kinematografii utvořila. Odložila navždy interpretační modely vypracované po roce 1934, neboť se musila vypořádat s vyzrálou produkcí, v níž vznikla díla nejrůznějšího typu – od filmu historického po film divadelní inspirace, s technikou záběrů výtečné úrovně (to byla trvalá přednost, která však teprve v průběhu let pozbyla rázu ojedinělosti) a která byla schopna dodat nejlepší filmy. Domnívám se, že Zlatý pohár ústavu LUCE, udělený *Cechu panen kutnohorských* za nejlepší film malých národních kinematografií, vrací české kinematografii místo, které jí v Benátkách náleží.

Zde je několik příkladů toho, co bylo při této příležitosti napsáno:

„(...) Ze čtyř československých plnokrevníků (*sic!*) se nejvíce sází na *Panensství*, jež v jazyce nám

11) *Accadde a Venezia*. „Cine Teatro Radio Magazzino“ 4, 1937, č. 27.

12) *La Quinta Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia – Film spettacolari: Batalion*. „Bianco e Nero“ 1, 1937, č. 9, s. 72 – 73.

13) Z roku 1937 pochází článek slavisty Renata Poggioliho, jenž se sice týká starších filmů, avšak podává jasnější a pronikavější rozbor než dosavadní pokusy; viz edice, s. 104 – 107.

přístupnějším znamená *Čistotu*, s Lídou Baarovou. Ale také *Svět, kde se žebra* (...) má výbornou úroveň.¹⁴⁾

„... Československo, jež bychom mohli označit jako velkou oběť Benátek (*sic!*). ... Nejprve jsme viděli *Panenství* Otakara Vávry, s Lídou Baarovou, Adinou Mandlovou, Jaroslavem Průchou a Ladislavem Boháčem; smutný a hluboký film, s lehkostí se vypínající k výšinám umění, jehož režie, herci a střih jsou vedeny pevnou rukou. Pak *Hordubaly* Maca Friče (...); také tento film je, ve svém detektivním ladění, výsostným dílem. Konečně *Cech panen kutnohorských* (...) vzbuzuje všeobecný zájem precizností provedení. Tedy tři filmy, jeden lepší než druhý, v nichž se dřívější sláva oprošťuje od některých výstředností, aby našla novou rovnováhu, z níž může vzejít další úspěch.“¹⁵⁾

Bianco e Nero pak českým filmům věnuje hned tři kritická hodnocení; v tom, které se týká *Cechu panen kutnohorských*, čteme:

„Jde zkrátka o film vedený zkušenou rukou, i když režiséra, přestože má za sebou další filmy, je třeba považovat za novou osobnost české kinematografie. Jestliže československý film objevilo benátské publikum a poté i američtí producenti, kteří před čtyřmi roky povolali Machatého do Hollywoodu, ovšem jen aby ho tam ponechali v nečinnosti, je možno tvrdit, že dnes dosahuje velmi vyrovnané technické i umělecké úrovně. (...) Práce kamery je výstižná. Ostatně českoslovenští kameramani měli vždycky úspěch.“¹⁶⁾

Uznání vyzrálosti československé produkce má i další význam, v druhém plánu: ukazuje možnost existence evropského filmu v konkurenci s americkým rivalem. V roce 1938 se ocitáme v předvečer války, Československo za několik týdnů po festivalu přijde o Sudety: napětí je značné a rovněž vztahy Itálie se Spojenými státy se prudce zhoršují. Rok 1938 je posledním, kdy se Spojené státy účastní festivalu. V tom okamžiku má prosazení evropského filmu ještě více než estetický a kulturní význam, má i velmi určitou vazbu politickou. K iluzi evropské produkce o rozdrčení hollywoodské *dream factory* se druží rozmanité touhy zformované během let: je to cesta od určitého pocitu méněcennosti k vědomí vlastního kulturního bohatství, které ovšem 1938 vyúsťuje do poněkud zlověstné syntézy navozující představu evropanství ve znamení jedné rasy. Československo na Bienále 1938 upevnilo své postavení. Tři následující ročníky, kterých se zúčastnilo, nijak neoslabily tento dojem, který z VI. ročníku vyplynul.

5. Válečné roky 1938 – 1941

Během VII. ročníku Bienále už československé filmy jako takové neexistovaly. Koncem září 1938 se Hitler zmocnil Sudet. Krátce nato je Československo rozděleno na Slovenský stát a Protektorát Čechy a Morava, obsazený německými vojsky. Roku 1939 vystupuje na festivalu československá produkce pod značkou protektorátu. Přesto v reakcích italského tisku nepozorujeme žádné podstatné změny.

Filmy promítané v Benátkách v letech 1939 – 1941 sice často zůstávaly za očekáváním, avšak zásadní vliv na obraz utvořený roku 1938 neměly. Lze v nich vcelku snadno sledovat kontinuitu s tím, co bylo uvedeno na VI. benátském festivalu. Návaznost potvrzují i jména režisérů: v roce 1939 byla vedle *Tuláka Macouna* (1939) od Ladislava Broma, patřícího do „sociální“ linie

14) L. Ramo, *La corsa al Gran Premio di Venezia*. „Cinema Illustrazione presenta“ 13, 1938, č. 33, s. 5 – 7.

15) G. V. Sampieri, *L'attivo di Venezia*. „Lo Schermo“ 4, 1938, č. 10, s. 17 – 18.

16) *La Sesta Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia – Film spettacolari: Cech panen kutnohorských*. „Bianco e Nero“ 2, 1938, č. 9, s. 42 – 44.

v československé kinematografii, uvedena *Humoreska* (1939) Otakara Vávry; roku 1940 byl jediným českým filmem *Muž z neznáma* (1940) Martina Friče; v roce 1941 byly promítány filmy *Advokát chudých* (1941) Vladimíra Slavínského a *Noční motýl* (1941) režiséra Františka Čápa, který už dříve pracoval jako scenárista pro Vávru a Cikána. Zvláště *Noční motýl* si vysloužil uznání. I tentokrát se hovoří o objevu, ovšem nikoli už o objevu školy či pojetí, nýbrž autorské osobnosti; tento film „se vyrovnává nejlepšímu dílu české kinematografie (...), upozorňuje na nového režiséra a výtečný herecký soubor“.¹⁷⁾ Skutečně, „La Falena, jak zní italský název filmu, se přidržuje postupů už známé estetiky této produkce“.¹⁸⁾ Čápův film tedy nevybočuje z rámce už definovaných schémat. Teprve světový konflikt a události, jež následovaly, vyvolaly potřebu osvojit si nová hlediska.

V následujících letech byly uvedeny další filmy. Jako jednotlivé kameny mozaiky pak před očima italské kritiky nenápadně poskládaly ucelený obraz, odlišný od toho, jež načrtl festival v roce 1934. Bylo nutno přehodnotit některé pojmy, například pojem „filmové školy“, jenž postupem času nabyl významu širší platnosti, než bylo původně označení vymezující jen určitou poetiku, náměty či prostředí, souhrnně přisuzované i autorům velmi vzdáleným.¹⁹⁾ Také obraz režiséra doznal změn: od jakési záruky poetičnosti, neuchopitelné umělecké kvality, dospěl k věcnějšímu ocenění dobrého řemesla, schopnosti zrežírovat látku způsobem přesahujícím průměr a tak případně uvést v život poezii. Tato problematika, stejně jako otázky herectví a kamery, jsou bezpochyby přítomny už v článcích z roku 1934. Ale tehdy nepřipadalo v úvahu vidět v nich základy celé jedné kinematografie, kdežto o několik let později se prosazuje právě tento názor. Názor na kinematografii se solidním výrobním zázemím, v němž pracují schopní režiséři a štáby,²⁰⁾ se zásobou velmi kvalitních herců, často původně nebo současně divadelních, a za zády s literaturou, po níž tvůrci mnohdy sahají.

Úskalí, které italská kritika zřídka kdy dokázala zdolat, se týká vztahu mezi vysokou kvalitou filmu a jeho lidovým námětem odvozeným z literární tradice, která nemá v Itálii obdobu. S touto skutečností si italský tisk nikdy nevěděl rady a tu a tam se s ní vyrovnával jediné odkazem na ruskou literaturu.

V této neustálé souhře přibližování a vzdalování, přijímání a odmítání, pochopení a nepochopení, v této postupné asimilaci spočívá celý vztah italské kritiky a československého filmu. Vztah, jenž jako by se podivně promítl do přepisu jmen českých režisérů v článcích italského tisku: bylo zapotřebí šesti let k tomu, aby příjmení režiséra Friče začal psát s diakritickým znaménkem na koncovém písmenu.

Francesco Pitassio

(Přeložil Jiří Špaček)

17) Enrico Fulchignoni, *I film della Mostra di Venezia: le altre nazioni partecipanti*. „Bianco e Nero“ 5, 1941, č. 10, s. 18 – 24.

18) G. I. (Giuseppe Isani?), *Due giorni a Venezia*. „Cinema“ 6, 1941 (2. díl), č. 125, s. 150.

19) Ještě roku 1939 Sampieri v *Lo Schermo* zastává názor, že „morbidní žánr byl vždycky podstatnou vlastností české kinematografie; od Machatého k Rovenskému a až k Vávrovi samému je to stále tatáž filiace“. Srov. G. V. Sampieri, *La vittoria di Venezia*. „Lo Schermo“ 5, 1939, č. 9, s. 24 – 27.

20) Je zajímavé, že ačkoli se v článcích vícekrát objevuje pojem „československá kameramanská škola“, nikdy se nepoukázalo na spolupráci kameramanů na jednom a tomtéž filmu.



*Edice a materiály***ČESKOSLOVENSKÝ FILM
V BENÁTKÁCH****1.**

Fabrizio S a r a z a n i, *Filmoví básníci.*

Intelektuálové filmového umění pokládají Gustava Machatého za jednoho z nejrafinovanějších moderních režisérů. Proslavil se filmem *Extase*, který měl velký úspěch na benátském bienále v srpnu 1934. Tento avantgardní film sklídl velké uznání od celé mezinárodní kritiky, ale zůstal omezen na velmi úzký okruh diváků, protože narazil na cenzuru nejen v Evropě, ale i v Americe. Nicméně zákaz promítání *Extase* nezabránil umělci v další úspěšné práci – právě v těchto dnech Machatý uvádí v Praze svůj poslední film, nazvaný *Nokturno*. Český tisk se shoduje v názoru, že se jedná o film pozoruhodný.

Umění Machatého

Umění Gustava Machatého je zcela originální a ničím neovlivněné, sleduje lineární zákon jasnosti, duševní pochody postav jsou vyjadřovány ne dialogem, ale obrazem. Jde o čistě filmové umění, postavy *Extase* prožívají svoje role ve vztahu s přírodou, vyjadřují se němými, výraznými gesty, a ne slovy. V tom tkví také tajemství jeho úspěchu.

Příběh *Extase* i nového *Nokturna* je téměř banální. Machatý však dokázal převést tento prostý námět do filmové poezie, která realistická fakta často konvenčních událostí zasazuje do úžasných obrazů a do velmi originálních záběrů. Vytváří tak vlastní komentář k ději a zkrášluje drama postav. *Extase* není v žádném případě pornografický film, je to pouze tísnivé, melancholií a smyslností prostoupené dílo...

Převážná část děje *Extase* se odehrává v otevřeném prostoru, na polích, v údolích, na horách, přesto však atmosféra, v níž se postavy pohybují, je dusivá, poznamenaná žízň po svobodě, která se neslučuje s denními povinnostmi...

Umění *Extase* spočívá v kompozici detailů, především těch, které popisují drama soužití Evy a jejího manžela pomocí pečlivě připravených záběrů... Evina láska se podobá nespoutané přírodě, v níž se pohybuje...

Ve filmu *Nokturno* se Machatý odklonil od ne vždy vydařené symboliky *Extase*... Námět tohoto filmu se podobá námětu *Extase*, režisér nicméně dokázal přeměnit značně obehnané situace do originálního uměleckého tvaru. Machatý má mnoho následovníků, jedním z nich je režisér Rovenský s filmem *Řeka*. Rovenský tvoří ve stylu Machatého,

oproštuje svůj styl od jakýchkoli náznaků realismu. Napodobení Machatého lze vysledovat ve způsobu uvádění scény a v herecké akci, která je téměř bez dialogu... Popis krajiny je překrásně čistý a jasný, krajina není pouhou kulisou, ale živým aktérem, zasahujícím do děje...

Umění Machatého i Rovenského nemůže být zatím snadno dostupné širokému publiku, je to avantgardní umění, které divák nepřijímá snadno, protože je přivyklý konvenčním formám představení. Podobné pokusy byly vždy přijímány velmi chladně, i když se jednalo o vznešená a morálně posvěcená témata. Holandský film Gerarda Ruttena *Mrtvá voda* byl v Benátkách přijat vyloženě nepřátelsky, doprovázen dokonce pískáním a překřikováním. Přitom se jedná o film, který se především ve scénách ze života rybářů snaží o neotřelý a nový výraz vyprávění.

Filmoví básníci

Básníci nemívají okamžitou odezvu na svá díla. Machatý, Rovenský, Rutten a naposled Flaherty zůstávají stranou zájmu širokého publika. Také divadelní avantgarda se potýká s tímto problémem, film se však musí utkat s publikem početnějším a méně připraveným, než jsou návštěvníci divadel. Boj zde trvá déle. Umělecká experimentace v tomto žánru však dokazuje budoucí možnosti filmu. Jedinou vadou, která se ve filmech Machatého vyskytuje, je nejasná symbolika, která občas zpomaluje děj; Rovenský v *Řece* se přes mírné napodobení tomuto nebezpečí vyhnul, a tak jeho dílo *Řeka* vyznívá svěže a nenuceněji než díla jeho mistra.

Oba dva vytvořili jako první na filmovém plátně filmové básně a psychologické studie. Doufejme, že Machatý najde příště nějaký originální a morální námět, kde by mohl uplatnit svou fantazii a svěží umění filmového básníka.

„Spettacolo“ 1, 1935, č. 4.

2.

Gustav Machatý, *Úroveň italského filmu.*

V Itálii byl jsem již několikrát, ale vždy jen jako turista, v místech kde se obvykle turisté zdržují, to jest na benátském Lidu. Tehdy ještě benátské bienále neexistovalo a Itálie byla pro mne čímsi obdobným, čím je dělníkovi sobotní odpoledne: obdobím absolutního odpočinku, kdy se člověk může koupat, číst zamilovanou knihu a hlavně nemyslet na neodkladnou práci. Moje znalosti italštiny byly tak hluboké, že jsem si mohl hrdě a kdykoli objednat „espresso“.

Náhodou jsem zhlédl jakýsi italský film. Byl to první mluvený film, který jsem v životě viděl. Překvapila mne výborná kvalita zvuku, ale neporozuměl jsem vůbec příběhu: na scéně se objevovaly a mizely postavy, a já nebyl schopen rozlišit soky v milostné zápletce, natolik si byli podobní. Tato nejistota trvala až do konce filmu.

Dnes znám trochu víc jazyk a mám o Italech a jejich filmu trochu jinou představu.

Jako elegantní cizinka, která cestuje po Itálii a zajímá se v Benátkách o krajky a poblíž Coma o hedvábní v touze zakoupit si originály, stejně tak já, když jsem přijel do Itálie natáčet, jsem prahl po všem, co mi mohlo přiblížit stav italské kinematografie. A dnes mohu říci, že italský film je na velmi vysoké úrovni.

Cizinec, který viděl mnoho filmů odevšud, rozpozná tento fakt lépe než domorodec, který je často nespravedlivě a lehkově zaujat vůči vlastní produkci, přesně podle úsloví *nemo propheta in patria*, což pro film platí ještě více než pro jiné obory.

Tím nechci říci, že by všechny filmy natočené v Itálii byly skvělé, to by nebylo možné (přestože většina italské produkce je na obecně dobré úrovni), protože velká filmová díla nepadají z nebe jako meteory, ale rodí se pomalu z půdy dlouho a těžce obdělávané.

To je jedno z tajemství americké filmové produkce: v Americe se celý jeden svět zabývá pouze produkcí filmů. A uvařit dobrou polévku, když máte skvělé suroviny, není problém. Američtí kuchaři mají vše, co potřebují, a do hrnce mohou dát to nejlepší, od čerstvého masa po vybranou zeleninu. Pracují zapáleně a s nejlepšími prostředky, přičemž jim pomáhají specializovaní odborníci. Jak to, že mají tolik materiálu, a my ne? Ohromný trh jim totiž umožňuje získat z filmů úžasné částky, které pokryjí všechny výdaje. Považte jen, jak je v porovnání s tím italský trh malý, a jen tak můžete posoudit platnost kritérií, která řídí a směřují italskou filmovou produkci.

Když země jako Itálie dokáže ročně vyrobit tři filmy na špičkové úrovni, znamená to, že je to země na obrovské úrovni: žádat víc by bylo nespravedlivé.

Od té doby, co jsem v Itálii, jsem však zjistil, že za poslední rok se zde vyskytlo pět skvělých filmů. A to nejsou filmy vzniklé náhodou, to mohu tvrdit s absolutní jistotou, jsou naopak výsledkem vysoké úrovně, které ve filmové produkci Itálie dosáhla. Vládce americké produkce Will Hays by si k takovému výsledku blahopřál. V Itálii hraje vedoucí a orientační úlohu stát a státu je tudíž třeba blahopřát.

„Lo Schermo“ 1, 1935, č. 5.

3.

Batalion.

Film v duchu ruské literární tradice, přiléhavě ilustrující v podstatě slovanskou psychologii, i když se tu a tam objeví téměř středomořské ozvuky. Kdybychom chtěli vysledovat všechny kořeny a různé vlivy, které stály u zrodu tohoto díla, zašli bychom příliš daleko. Postačí, řekneme-li, že toto dílo je obzvláště cenné pro svou lidskou hloubku, pro atmosféru podanou se vzácnou výrazovou silou a se schopností působivé syntézy. Volba záběhů, rozvíjení děje čistými a prudkými dojmy i občasné rozměňování v některých popisných výjevech dodávají příběhu téměř impresionistický charakter. Výkony všech herců jsou výtečné. Zvlášť pozoruhodná je kamera, která našla perfektně odpovídající polohu a pojednává prostředí ve zdařilých měkce pastelových tónech a neurčitých, lomených barvách.

„Bianco e nero“ 1, 1937, č. 9.

4.

Renato Poggoli, *Přehled české kinematografie*.

Přestože první kinematografické pokusy se objevují v Československu hned při zrodu němého filmu, z různých a podstatných důvodů byly první významnější filmy natočeny až po získání národní samostatnosti.

První drobné a ojedinělé vlaštovky mladičkého filmového umění buď zapadly, nebo obohacovaly cizí průmysl, umění a hlavně fotografickou techniku až do doby, než byla země samostatná, ale i potom tato emigrace pokračovala v širokém měřítku. Jen málokdo ví, že slavní filmaři jako Heller, Stallich a Vích, kteří pracují po celé Evropě a také v Římě, jsou Češi; ke stejnému národu patří režisér Lamač, specializovaný na vídeňskou komedii, a dvě hvězdy jako Anny Ondráková a Lída Baarová, které my známe pouze z německých filmů. Tento export nebyl ovšem známkou síly, ale slabosti: je všeobecně známo, že železný zákon velké školy a velkého průmyslu diktuje vývoz vlastních filmů, zatímco dovoz se omezuje nanejvýš na cizí umělce a herce. Neustálý odliv krve české kinematografie byl důkazem, že jí chybělo životaschopné tvůrčí centrum. Téměř neměnným pravidlem se stal fakt, že kinematografie malých národů, kde se hovoří jazykem známým pouhé desítky milionů lidí a mimo hranice nepoužívaným, dosáhly třeba i úspěchů v němém filmu, ale s příchodem zvuku se propadly do neznáma. Jako jediný na světě dokázal český film s úspěchem zužitkovat síly a zkušenosti divadelního umění, aniž tím podstatně narušil estetickou čistotu filmového umění.

Toto skoro zázračné naroubování se podařilo z následujících důvodů: prvním z nich je zcela výjimečná umělecká a technická kvalita poválečného českého divadla, které z avantgardních a novátorských tendencí vytvořilo celou divadelní školu. Ta se sice zrodila na zeměpisné a duchovní křižovatce mezi ruským a německým divadlem, ale vypracovala si vlastní původní styl a tvář. Druhým důvodem je velmi silně vyvinuté estetické cítění a kritická pozornost kulturní elity ke všem uměleckým formám podívané, proto se zde hned od počátků objevují zasvěcené teoretické práce a množství specializovaných publikací. Další důvod, který stojí v pozadí úspěchů české kinematografie, je čistě praktický a technický: pro české producenty není těžké vypořádat se s mizivým rozšířením jazyka za hranicemi, protože přirozená dvojjazyčnost, vyplývající ze vzdělání a inteligence herců, umožňuje okamžité dabování každého filmu do německé verze. Toho lze dosáhnout také díky skvělým ateliérům A-B, postaveným před pěti lety na barrandovském vrchu na okraji Prahy, na něž se pro jejich dobrou organizaci a ekonomické podmínky obracejí mnozí cizí producenti: málokdo ví, že špatný, ale úspěšný film *Volha v plamenech* francouzsko-ruského režiséra Turžanského, s převážně francouzskými herci, byl natočen v barrandovských ateliérech. Ostatně s výjimkou Machatého je téměř celá česká filmová výroba spjata se založením a činností tohoto velkého průmyslového a uměleckého centra; nicméně až benátské bienále, se svým publikem a kritikou, dalo této kinematografii oficiální stvrzení tím, že dokázalo mezi produkcí z celého světa vybrat a ocenit filmy jako *Extase*, *Řeka*, *Jánošík* a *Po horách po dolách*.

Češi se naučili filmovému umění od Němců a Rusů. Z německého filmu se naučili smyslu pro masivní a pomalý sled událostí, pro expresionistickou a fantaskní deformaci sku-

tečnosti, pro vyhocení citů a forem; od Rusů převzali široký a epický smysl pro přírodu a pro věčné spojení člověka s faunou a flórou, jakož i tendenční náklonnost k bytostem utlačeným a revoltujícím. Z čistě technického a formálního hlediska je Němci nakazili kultem realistických až ošklivých detailů, které jsou pojímány materialisticky i metafyzicky jako autentické *tranches de vie*; Rusové jim vštípili vášeň pro lyrický a zpěvný vyprávěcí styl, pro rozmáchlá pozadí, přerušovanou perspektivu, pro nezaostřené a zamlžené záběry.

Češi však vnesli do kinematografie mnoho vlastních prvků, především neobyčejné porozumění lidové duši, prostému a primitivnímu umění vesničanů a horalů, jejich elementárním, básnickým a divokým vášním. Tento fakt vyplývá ze skutečnosti, že Čechy se staly průmyslovou zemí teprve před padesáti lety a Morava se Slovenskem jsou ještě z velké části zemědělskými a provinčními civilizacemi. Náměty jejich nejlepších filmů vycházejí téměř vždy z literární předlohy, jako je tomu v případě *Jánošíka*, postavy z tragického dramatu Jiřího Mahena; jedná se o směs historie a legendy, která byla básnicky zpracovaná už v minulém století; stejně tak *Maryša* pochází z temně vášnivého dramatu bratří Mrštíků.

Maryša a *Jánošík* patří bezpochyby k nejlepším českým filmům, vycházejícím z života a fantazie lidu, pojí se k nim ještě *Zem spieva*, z něhož byla na benátském bienále promítnuta jedna část s názvem *Po horách po dolách*.

Jánošík je přes leckterou chybu neobyčejně hlubokým a životaschopným dílem, neboť dokázal přetavit všechny skladebné prvky do atmosféry čiré a nefalšované poezie... Toto dílo prokázalo režisérovu schopnost pracovat „na všechny způsoby“ (Frič pochází z komediálního žánru, z jeho méně vulgárních, zato vtipnějších forem), a to i výběrem tvárného a aktivního prvku: oba hlavní herci Palo Bielik a Zlata Hajdúková obohatili film o slavnostní a archaický výraz a přispěli k úspěchu filmu mimořádně inteligentním interpretačním uměním.

Styl *Maryši* je filmově i básnicky méně čistý, základní prvky tohoto filmu jsou spíše rázu psychologického a dramatického. Předloha, podle níž je film napsán, je předválečný román, na němž je patrný vliv Ostrovského *Bouře*: také zde čistá a prostá duše bojuje s chmurným a přízemním prostředím a pokus o vymanění se a o odpor končí fatálně katastrofou. Zásluhou režiséra Rovenského je, že na sebe vzal důsledně rizika filmového přepisu problému, jehož řešení je na výsost literární, a vyřešil ho skvěle, přeměnil travičskou epizodu ne v sopečný výbuch potlačených sil podvědomí, ale v magické čarování, jako by hrdinka sama byla obětí toho, co lidová moudrost nazývá uhranutím. Tento vzácný *tour de force* byl možný také díky úžasné herecké práci hlavní představitelky, herečky Národního divadla Jiřiny Štěpničkové. V celku však film nedosahuje úrovně *Jánošíka*, snad s výjimkou úvodní scény mše: ostatní epizody venkovského života nevytvářejí pozadí, které by evokovalo venkovské prostředí, jsou to spíše obrazy samy o sobě, malebně i mimicky přetížená intermezza.

Zem spieva je jiného druhu: film je také epický, ale jedná se o epiku přírodní a mytickou (...), pravými aktéry jsou zde zemědělství a pastevectví a zákonité a pozvolné střídání ročních období. Herec a režisér filmu etnograf Plicka byl Fričovým technickým poradcem při filmu *Jánošík* a i zde prokázal schopnost převést bez nejmenší stopy popisnosti vědu do poezie. Tento film je výsledkem dlouholeté práce a dlouholetého pobytu na Slovensku:

sami dobře víme, kolik času uběhne od počáteční myšlenky a prvních zárodečných realizací k dokončení díla. Obrovské náklady na takto koncipovaný film bez komerčního využití byly pokryty částečně jednou významnou slovenskou kulturní institucí a velkorysostí bývalého prezidenta Masaryka. Film je vlastně sledem obrovského množství filmového materiálu, který osobně vybíral autor – jinak tomu bylov případě Ejzenštejna a jeho *Bouře nad Mexikem*. Plickovi je cizí až tropický erotismus americké Ejzenštejnovy vize, i hluboký symbolismus, který dovedl Flahertyho až k znázornění boje člověka s přírodou na jedné rodině. Představivost českého režiséra, stejně tak jako u Dovženka, je prodchnuta mohutným smyslem pro choreografii a chorálnost, které dodávají jednotlivým životům smysl propojení a souznění. Hudba k filmu je dílem slavného skladatele Škvora, který použil méně známé lidové melodie, a zdůrazniv jejich melodický i rytmický ráz, zpracoval hudební doprovod do živé a vyrovnané podoby.

V pravém slova smyslu pohanská je naopak inspirace i fantazie Gustava Machatého, režiséra známého i u nás, který svým dílem může ilustrovat už před Fričem, Plickou a Rovenským vývoj české kinematografie. Přesto že se zde budeme zabývat jeho posledními filmy, nemůžeme přejít mlčky předcházející díla tohoto umělce, jehož lze považovat za vůdčí osobnost české školy. Od samých počátků byl Machatý přitahován tématy, v nichž převládal vroucí erotismus a poblouznění smyslu. Umělecky se formoval na příkladech německého expresionismu a na wedekindovských tématech „procitání jara“ a „ducha země“, tímto směrem se ubíraly jeho první pokusy: v *Erotikonu* a v jeho verzi *Kreutzerovy sonáty* přechází dionýsovská exaltace v morbidní tanec nebo spíše v dáblský rej jako při sněmu čarodějnic či při Valpuržině noci. I krása ženského těla nebo tváře vyzní v tomto chmurně přeludném pojetí jako symbol padlého anděla, který tolik milovali satansky orientovaní dekadenti. Přes neobyčejnou vynalézavost, kterou Machatý v těchto filmech prokázal, by jeho jméno bylo asi spojováno pouze se skandalistickou průměrností, nebýt díla jako je *Extase*. Na příhodě běžné ženy, symbolicky pojmenované Eva, a úžasné zahrané hvězdou němého filmu Hedou Kieslerovou, nám předvedl neobyčejné dílo, které se vyrovná *Milenci lady Chatterleyové*. V posledních filmech jako *Nokturno* a *Baletky*, které vytvořil v našich ateliérech, se Machatý snažil vnést do svého světa útěšný prvek očišťujícího mateřství a panenské nevinnosti, dokázal však jenom, jak jsou jeho horečnaté a bujné představivosti tyto motivy cizí. Tohoto splnutí motivů, toto jak by řekl William Blake, neslučitelné spojení „výrazu zkušenosti“ a „výrazu nevinnosti“ se zato s obdivuhodným výsledkem podařilo režisérovi Rovenskému ve filmu *Řeka*, který pod šťastně zvoleným názvem *Mladá láska* získal vedle *Extase* nejceněnější vavříny pro českou kinematografii na benátském bienále.

(...) Největší zásluhou filmu je, že povyšuje původní epizodu, která zpočátku vypadá jako skautské dobrodružství, na prvopočáteční mýtus; mladí herci Váša Jalovec a Jarmila Beránková dokázali propůjčit postavám podobu dospívání, které se samo prodírá ke skrytým pramenům života.

Z našich předcházejících úvah vyplývá, že česká kinematografie nezná melodramatické náměty z velkého světa; vskutku mezi českou produkcí nenajdete jediné dílo, kde by se děj točil kolem šlechticů v cylindrech a dam ve večerních toaletách. Neznamená to, že by Češi nevytvářeli hodnotné filmy na běžná témata, ale nevzniklo zde nic zcela původního. Ostatně při takových pokusech mají nevýhodu, že se opírají o herce divadelní,

kteří se v žánru jim blízkém nesnaží překonávat vlastní výrazové prostředky; i zde, když Frič použil dva komiky jako je Voskovec a Werich v komedii *Hej Rup!*, volil řešení v duchu René Claira. V sentimentálním filmu *Dobrodinec chudých psů* se soustředil zase na motivy nešťastného dětství a lásky ke zvířatům, s trochu lacinými efekty, nicméně opět mimo tradiční trojúhelník dobrodružství–láska–peníze. Průměrné jsou filmy s válečnou a historickou tematikou, jako Svitákův film o Štefáníkovi, nebo Binovcův film o odyseji českých legionářů na Sibiři *Jízdní hlídka*; naprosto cizí našemu vkusu jsou komerční veselohry divadelního rázu, překypující tím, co Češi a Němci nazývají kýčem...

Zajímavější je avantgardní kinematografie, která se může pyšnit mnoha pokusy; uvádíme z nich například krátký animovaný snímek *Zahradníkův*, jenž je surrealistickou syntézou oblíbeného tématu Machatého: pojednává o náhlém a vzájemném vzplanutí dvou bytostí. Nejširší, byť zprostředkovanou a aplikovanou zkušenost má však v avantgardním experimentování skladatel a režisér E. F. Burian, ředitel experimentální scény D 37 v Praze, jenž po Piscatorově příkladu točí s přáteli krátké filmy, které pak používá jako pohyblivá scénografická pozadí, jako proměnlivé a živé dekorace, na jejichž reliéfním plátně vyniká sugestivní herecké gesto a které mu umožňují speciálním sestřihem básnicky ztvárnit prchavé obrazy snu či vizí.

„Cinema“ 2, 1937 (2. díl), č. 33, s. 299 – 301.

5.

Francesco Pasinetti, *České filmy*.

Uvedení Plickova dokumentu *Zem spieva* v Benátkách vzbudilo u publika zájem o filmy, jejichž exteriéry se natáčely v Tatrách a ve slovenských dolinách a dokončovaly se v Čechách, v pražských barrandovských ateliérech. Tam vytvořil i Machatý *Erotikon* a po něm *Extasi*: z různých a známých důvodů jeden z nejdiskutovanějších filmů vůbec. Od té doby se o českém filmu traduje, že v něm převládá detail a čistě vizuální příběh, často eroticky laděný a zasazený do přírodního rámce. Z Prahy nepřicházely běžně politické filmy: z poslední produkce připomeňme film o slovenském národním hrdinovi *Jánošík* Maca Friče, natočený převážně v exteriérech. Kurážný Mikuláš Dačický z *Cechu panen kutnohorských* nemá zrovna hrdinské rysy. Tento film je nicméně důkazem všestrannosti pražských režisérů.

Film o Dačickém natočil Otakar Vávra, který má na VII. benátském bienále film *Humoreska*, jenž společně s filmem *Tulák Macoun* zastupuje českou kinematografii. *Humoresku* lze charakterizovat jako hudební film, sám název připomíná stejnojmenné Dvořákovu dílo, které částečně spolu s motivy Smetanovy hudby tvoří hudební doprovod. Co se stavby příběhu týče, jednotlivé epizody nejsou dostatečně provázané, Vávra se zřejmě ani o kompaktnost vyprávění či jeho logický sled nesnažil; film má přesto své přednosti, které jsou zároveň jeho vadami, a to především jistou naivitu, která může působit kladně, ale zrovna tak i vyvolat smích na místě, kde by měl být divák soustředěn. Tato naivita je pro českou kinematografii příznačná: stačí připomenout Rovenského

Řeku, v níž vytříbené publikum mohlo vychutnat jistý primitivismus, který dřív film příliš neznal. K tomuto primitivismu se váže i pomalý rytmus příběhu, odehrávajícího se v přirozeném prosvětleném exteriéru, kde příroda sama vnuká režisérovi záběr, umožňuje divákovi vychutnat obraz po obraze a ocenit režisérův záměr. Režisér se zdá být téměř vždy spokojen s konečným efektem, divák však stále jeho pocit sdílet nemůže. Tato forma náznakového filmu bez rozmachu a se střídavým dialogem se příliš liší od rychlého tempa, na které uvykl řekněme z amerického filmu, odvozeného z divadla a z povídky, kde replika často nahrazuje šťastně volený detail, který by byl jen ku prospěchu autentickému filmu. Detailů má český film nadbytek, a nechybějí ani v *Humoresce*, která patří k méně důležitým Vávrovým dílům. Je to nejednotné dílo, v němž se nesourodné prvky nespěšně do uměleckého tvaru.

V celku je první část lepší než druhá. (...) Je snadné vystopovat styčné body s dalšími Vávrovými díly či díly jiných režisérů. Atmosféra připomíná podobný film Svatopluka Innemanna *Studenti* (= *Před maturitou?*), zcela vyloučen není ani nepřímý vliv Machatého, hlavně v erotických scénách; živý je smysl pro dokument při jednání osob, hlavně v pasážích o potulných muzikantech.

Také v atmosféře první části filmu *Tulák Macoun* režiséra Ladislava Broma hraje krajina převládající roli; režisérův styl není snadno definovatelný, alespoň podle tohoto díla, které má analogické rysy jako zde analyzované dílo Vávrovo. (...) Brom používá opakovaně vizuální a hudební metodu evokace (...), ke konci filmu používá metodu prolínání: tulák se po smrti vrací jako stín bloudící po polích, zatímco je slyšet sborový zpěv groteskního refrénu, který se vztahuje k tulákovu životu; tento efekt užil v humoristickém klíči René Clair v *Miliónu*.

Dobře zvládnuté používání filmových prostředků, až příliš zdůrazněné u těch nejjednodušších, které má film k dispozici (např. dlouhé zkřížené mizení obrazu na plátně, nebo stejně tak dlouhé, až nepřehledné prolínání obrazů) má dokázat schopnost, nebo alespoň informovanost režiséra, který použil několik herců, chabě čelících jeho technice, takže hrají jen v závislosti na ní; Otakar Korbelař v hlavní roli jistě nepatří k těm hercům, kteří přepínají. V nejlepších záběrech, například na začátku, kdy je Macouna vidět mezi dětmi, nebo uprostřed, když potká v parku děvčátko a daruje mu panenku, člověk oceňuje více režisérovy nápady a rozjímání, než práci herce. Filmu by prospělo, kdyby režisér postupoval chytřeji, v sevřenějším rytmu, bez přílišné naivity – tak by se mohl přiblížit ke stylu Maca Friče v *Hordubalech*, což je nejlepší poloha české kinematografie, o jejímž lehkém poklesu letošní filmy podávají svědectví.

„Bianco e nero“ 3, 1939, č. 9.

6.

Cech panen kutnohorských.

Kromě filmů naturalisticko-psychologických, jejichž hlavním představitelem byl Gustav Machatý, točilo Československo i filmy komického žánru; nebylo jich mnoho,

ale měly svůj význam: na jednom z minulých benátských bienále jsme viděli dvojici komiků ve filmu Maca Friče. Komickou, či spíše klaunskou notu lze postihnout i ve Fričově *Jánošíkovi*. Film končil tragicky, ale byly v něm i dvě velmi živé sekvence – scéna, v níž se Jánošík posmívá svým pronásledovatelům a bál, kde Jánošík se svými kamarády zastupuje tanečníky. Také *Cech panen kutnohorských* je jako *Jánošík* historický film, v podtitulu charakterizovaný jako „komedie o lásce a pití“; hlavní postava, Mikuláš Dačický z Heslova, skutečně existovala a je druhem renesančního Casanovy – i on byl milovníkem krásných žen. Dívky z Kutné Hory ho také všechny trochu obdivují. Až na jednu: tu, se kterou se Mikuláš nakonec ožení. Zcela v tradici komediálního žánru zde figuruje sluha, jenž se snaží jednat stejně jako jeho pán...

Ráz příběhu a historické kostýmy inspirují režiséra ke scénám, které připomínají *Hříšné ženy boomske*; zatímco v tomto francouzském filmu je v popředí zájmu žena, zde převládá mužský prvek. Představitel hlavní role Štěpánek na něm vystavěl příběh. Nedá se říci, že by to byl zrovna přitažlivý herec, jeho herectví je poznamenáno divadlem. Také některé herečky přicházejí z divadelní scény, ale hrají živě a bezprostředně. Například Adina Mandlová v roli dívky z ulice, která se ráda baví, je velmi výrazná a vystupuje v možná nejlepší scéně filmu, v níž má být příkladně veřejně potrestána na pranýři. Zde se režiséru Vávrovi podařilo vytvořit davové scény, v nichž do detailu prokomponované výrazy jednotlivých postav dokazují bezpečně zvládnutou profesi. Ostatně režie celého filmu prokazuje neobvyklou schopnost rozvést každý detail příběhu, který sám o sobě je epizodický a fragmentární. Jednotlivé příhody a dobrodružství hlavní postavy se řídí více vnějšími okolnostmi, než vnitřní potřebou. Při sledování filmu máme stejný pocit, jako když se odvíjí přadeno s místy přetrhaným vláknem; když jedna část filmu končí, druhá na ní pokrouceně navazuje, a stejně tak další. Režisér nám občas ukáže nějakou pěknou dívčinu při práci, z níž ji donchuán Dačický vyruší, epizoda končí pěkným detailem na dívčinu tvář, jehož jediným účelem je dokázat, že se Dačickému líbí krásné ženy. Každá z epizod však obsahuje nějaký příjemný prvek, ať už je to jen sled pěkných záběrů, dobře aranžovaná scéna, zajímavě umístěný detail, nebo vtipná narážka. Jde zkrátka o film vedený zkušenou rukou, i když režiséra, přestože má za sebou další filmy, je třeba považovat za novou osobnost české kinematografie. Československý film objevilo benátské publikum a poté i američtí producenti, kteří před čtyřmi roky povolali Machatého do Hollywoodu – ovšem jen proto, aby ho tam ponechali v nečinnosti – a dnes je možno tvrdit, že dosahuje velmi vyrovnané technické i umělecké úrovně. Práce kamery je vždy výstižná. Ostatně českoslovenští kameramani měli vždy úspěch. Kolektiv těch, kteří spolupracovali na filmu, byl dobře sehraný, jak dekorace, tak kostýmy jsou velmi slušné. Hudba Jaroslava Křičky má za úkol dodat rytmus sledu epizod a řeší ho elegantně. Vše zde svědčí o dobře odvedené a poctivé práci, která má možná větší komerční cíle, než je obvyklé u ostatních českých filmů. Lehkost námětu i zpracování by měly posloužit jako cestovní doklady, s nimiž by se film mohl vydat do zahraničí.

„Bianco e nero“ 2, 1939, č. 9.

7.

Hordubalové.

Film je natočen podle románu Karla Čapka, což je již postačující pro definici žánru; kdokoli četl povídky tohoto autora, publikované nakladatelstvím Slavia v Turíně, či Věc Makropulos, vydanou nakladatelstvím Alpes v Miláně a uvedenou na scéně divadla Nezavislych v Římě, má přesnou představu o jeho literární manýře, v níž se ozvěna Dostojevského dramatu rozplývá v místním (často vesnickém či naopak městském) koloritu, nebo se zpovrchňuje ve snaze dosáhnout nervozního rytmu detektivních románů.

Snaha skloubit hlubokou analýzu s lehkou zábavou je patrná v celém filmu a je přirozené, že skřípání mezi těmito neslučitelnými požadavky se ve filmu projeví silněji než v románě.

Že čtenář či divák ještě ve třech čtvrtinách filmu nezná hlavní postavy, takže nemůže s jistotou tvrdit, kdo z nich spáchal zločin, je přirozený požadavek románu a detektivního filmu; neslučuje se ale vůbec se snahou dobře uvést a v průběhu prohloubit charaktery a situace. Takže pokud *dramatis personae* nejsou loutkami a vyprávěný příběh absurditou, nelze spoléhat na úzkosti, překvapivé zvraty, na náhlá odhalení osob, tedy na prostředky, jimiž se obvykle vytvářejí okamžiky napětí a překvapení v napínavých povídkách. A i když se jako v tomto případě dospěje k důmyslnému kompromisu, který jako by sešíval dva různé styly, výsledkem bude, že nejlepší publikum jen zalituje, že bylo vyplýváno tolik schopností a dovedností na dílo, které by sice mohlo být skvělé, ale dopadlo jako *Dokonalý manžel* a končí podobně jako *Proces Mary Duganové*.

Počáteční, hluboce lidsky procítěné vykreslení charakterů a míst i vnitřně přesvědčivé rozvinuté dramatické zápletky si nezasluhovaly závěr po americkém způsobu, onen teatrální proces s překřikováním advokátů, potyčkami a závěrečným efektem.

Je zvláštní, jak tento velmi živý závěr filmu nepřispívá ke zvýšení pozornosti diváka, naopak oslabuje silný citový náboj první části filmu. Je divné, že režisér ražení Maca Friče nepomyslel na to, že všichni spořádaní lidé se nebudou v tomto filmu ani tak zajímat o odhalení pachatele záhadného zločinu, jako spíš o (...) jízdu s koňmi, o tvrdé direkty vesničana navrátilivšího se z Ameriky, o rány do hlavy, kterými reagují ti, kdo se nikdy ze vsi nepohnuli.

To je velká chyba tohoto filmu, který nicméně patří k prvotřídním dílům, jimž jsme bohužel v posledních letech odvykli. Je pozoruhodné, jak režisér dokáže vystihnout jádro věci: nížina, hory, skály, obloha, čistý potůček razící si zvolna cestu mezi kameny pod můstkem z kmenů, rozčísnutá černá obloha za pleskání deště při dlouhé průtrži; záběr zdůrazní vždy to, co je důležité a typické a dovádí nás k podstatě přírody, seznamuje nás s ní lépe, než by dokázal dlouhý popis nebo podrobný rozbor.

A vesnice žije, s kamenolomem v horách a s polními pracemi v nížinách, s blahobytným dobyt看, mohutnými koňmi a vlnícími se řadami bílých hus; s kovářem, četníky, hospodou, s vesničany a s mlčenlivým a vyschlým horalem, jenž se nikdy ničemu nediví a jen občas stručně poznamená: „Proč jsi tak hodný?“, „Jsem starý.“ Zcela nepřekonatelná je venkovská Hordubalova tvář, i dlouhá a silácká postava jeho bratra, který je

fyzicky i morálně vykreslen se vzácnou důrazností skvělým emotivním stříhem ve scéně, v níž zachrání chlapce před výbuchem a zavalením. Znamenitě je vybrán i typ Hordubalovy ženy, snad trochu příliš literární ve své strnulosti a nehybnosti, se záblesky chladné a zvrácené smyslnosti, které vyšlehují z příjemně zaoblených vrstev ženského těla. Dobří jsou i násilnický a uzavřený chlapec a dívka s výraznými očima.

Režisér se velmi dobře vyhnul folklóru a odvážně obětoval povrchní malebnost v zájmu hledání společných lidských rysů postav.

Mac Frič potvrdil tímto dílem svoje umělecké kvality, které jsme znali již z předcházejícího filmu *Jánošík*.

„Bianco e nero“ 2, 1938, č. 9.

8.

Panenství.

Všestranný Otakar Vávra nám v tomto filmu, natočeném podle románu M. Majerové, vypráví odvážně nepříjemný příběh, oproštěný od dráždivých vábidel, kterými většinou filmaři sladí okraje svých filmových pohárů, jež jen výjimečně obsahují zdravý, hořký nápoj. Také v tomto filmu zaznamenáváme vzdálený ohlas Dostojevského bouří, rozmělněných však do slzavé spršky ženského románu ve stylu Wicki Baumové.

(...) Zásady filmových magnátů a podřadných režisérů diktují, že „konec vše napraví“ – autorům tohoto filmu je nutno připsat k dobru, že je tomu v tomto případě naopak. Jinak by bylo zbytečné předvádět tyto pracující dívky a mládež z periferie, jež nezná zvonivý tón šťastného smíchu; bylo by zbytečné prozkoumávat balast městské periferie, vždy poznamenané smutkem a úpadkem; bylo by zbytečné ukazovat nám detailně úmornou každodennost, nezaplacený účet u hokynáře, česání hádavého bratříčka, látání punčoch, mytí nádobí, lačné mužské pohledy, kosé pohledy kamarádek, podezřelý byt, vrátného nabízejícího pokoj šťastně zamilovanému páru, tlak bídy a marnost úniků.

Příběh tohoto druhu vyžadoval dozajista větší průraznost a dramatictější spád, aby neuvízl, jak se stalo, v neurčitě dojemné, místy až strojeně morbidní atmosféře, aby nesklouzával k pikantérii a nevyhledával poezii v ošklivosti, upachtěnosti, kluzkosti a slabošství. Snaha o pravdivost se projevuje spíš v celku než ve výběru detailů, občas s jistou křečovitostí ve vnější charakteristice některých postav, například v roli pana rady.

Když však porovnáme tento film s obhroublými komediemi či patetickými dramaty, kterými ve velkých sériích významní producenti zaplavují trh, spatřujeme v něm dobré znamení k obrodě evropského filmu, který se ubírá rozhodnými kroky cestou k nezávislosti na americké produkci.

Lída Baarová je nepochybně půvabná a talentovaná herečka, která bezpečně zvládla těžkou roli.

„Bianco e nero“ 2, 1939, č. 9.

9.

Galerie: Lída Baarová.

Lída Baarová se narodila v Praze před dvaceti pěti lety, v klidné a dobře situované rodině. Pilně studovala a nic nenaznačovalo, že by její dráha měla budit rozruch. Na divadlo ani na film nemyslela a vlastní zářivý mladistvý vzhled jí postačoval; její sny byly naprosto poklidné. Bylo jí teprve patnáct, když si jí povšiml jeden filmový režisér a přemluvil rodiče tmavovlasé dívky se světlýma očima a se zdravou pletí (...), aby ji nechali hrát. Tak přišel první film a škola byla odložena navždy – ani si neoddechla a přišla nabídka na další roli, tentokrát důležitější, pod vedením jednoho z nejznámějších pražských režisérů, Karla Lamače. Za tři roky pak ve svém městě hrála v devatenácti filmech, což je za tak krátkou dobu číslo úctyhodné. Mezi jednotlivými natáčeními navštěvovala konzervatoř v Praze a brzy začala hrát i na divadle, zdá se že skvěle. Nejednalo se tedy pouze o přechodný dojem a náhodu, onen režisér měl dobrý nos a přesný postřeh. V roce 1935 ji UFA vyzvala k natáčení v Německu. To byl důležitý krok – v Praze se film dělil na dva proudy: jeden velmi vytríbený, někdy až sklouzávající k preciózní dekadenci (Machatý), druhý lidový a provinční. A Lída Baarová v prvním období své kariéry působila daleko více v druhé kategorii. Bylo jasné, že Berlín a UFA znamenaly evropskou a téměř světovou slávu. Prvním a možná nejlepším filmem byla *Barcarola*, kde zahrála skvěle po boku Gustava Fröhliche, svého nynějšího muže. Podle filmového výsledku se může zdát, že šlo o šťastnou náhodu, jak však tvrdí filmové časopisy, šlo o velkou lásku. V Německu pak hodně pracovala a dnes má na svém kontě asi třicet filmů, což pro tak mladou herečku není málo.

Je třeba dodat, že v Berlíně udělali z této herečky odlišný typ, než byla v Praze. Zpočátku hrávala v komických a žertovných rolích jako Anny Ondráková, zatímco po *Barcarole* byl objeven její další rozměr a hrála pak téměř stále bolestné a melodramatické role, v nichž se také osvědčila. My, co ji známe pouze v těchto rolích, si ji těžko představujeme jako žertovnou loutku. V pauzách hrávala i v Praze, uvádíme alespoň *Malou modistku*, kde hraje ještě velmi mladou ženu, a *Panensství*, uvedené v Benátkách. V této roli se snoubily obě její schopnosti: hrála jak silnou, tragickou postavu, tak nespoutanou mladou vesničanku jako v některých dřívějších filmech. Již zavedená herečka tímto filmem dokázala, jak by řekli sportovci, svoji třídu. Mohli bychom vznést rétorickou otázku s podivem (a úžas je na místě) nad tím, kde se tato herečka, formovaná fraškou, naučila hrát mateřský cit s takovou silou výrazu a jak může vyjádřit tolik bolesti právě ona, která ji jistě nepoznala? (...)

Podobné dráhy známe i ze švédského filmu, na příkladu žen možná o něco energičtějších a nezkrotnějších. Lída Baarová však při své královské vznešenosti, kterou může uplatnit při jiných vhodných příležitostech, má ve své fotogenické tváři ještě neodhalené básnické tóny, vzácné možnosti. Ale snít je zbytečné, musíme se držet toho, čím dnes tato herečka je. Scenáristé společnosti UFA stojí pevně nohama na zemi a starají se o ni víc než dobře. V berlínských filmech je Lída Baarová výborná herečka, trochu školácká, strnulá a my víme, že by se ráda projevila nespoutaněji. Myslíme, že je v podstatě směsicí šťastného křížení městského a vesnického typu. Je tudíž také logické, že by mohla hrát

i všelijaké podivné a méně učesané postavy. Je to spíš zajímavá než úspěšná herečka a lze od ní čekat i překvapení. Ale k tomu by potřebovala režiséry jako Sjöström nebo Borzage v *Siréně* (The River, 1929 – pozn. red.), nebo Hathaway z *Vězňova snu*, nebo někoho jako byl starý a oplakávaný Murnau či Leni a pak také skvělé scenáristy, jejichž jména se neodvažujeme napsat! Paul Wegener, který se vrátil při této příležitosti s vervou k režii, jí dal ve filmu *Hodina pokušení* komplikovanou a krásnou roli.

(...) Na závěr lze říci, že je to herečka zasluhující úctu a obdiv, herečka, již je nutno sledovat, abychom nezůstali s ústy otevřenými údivem, jako by se jednalo o náhlé zjevení...

„Cinema“ 4, 1939 (1. díl), č. 67, s. 234.

10.

Flaminio Prati, *Úvaha o evropském filmu*.

Poprvé jsem si uvědomil převahu evropského filmu nad ostatním množstvím filmové produkce spíše instinktivně než racionálně, a to při promítání jednoho prostého československého filmu ve skrovném sále na Friedrichstraße v Berlíně. Sál byl brzy odpoledne poloprázdný, sedadla natěsnaná a nepohodlná, projektor přehlušoval svým vrčením zvukový doprovod, vlhký vzduch čpěl po pilinách a gumě; celé to ošuntělé prostředí připomínalo atmosféru některých odpolední, kdy jsme v dětství s kamarády dávali dohromady nezbytné drobné a v neuvědomělé touze po úniku jsme se usazovali v temných a špatně vybavených kinech na perifériích, kde jsme si užívali dlouhé metry filmu, které jsme vnímali anonymně jen jako dramata, fakta, paradoxy. Prostředí se velmi podobalo kinosálu ve Friedrichstraße. Jediný rozdíl tkvěl v onom malém čtverci plátna, osvětleném spíš jasností výrazu než světlem projektoru.

Zatímco kdysi jsme snili bez vědomého vnímání času a prostoru a unikali jsme od všedních chodníků a městského života k volnému cválání po prériích ve westernech a obávali se s tlukoucím srdcem o osud hrdinů jako byli William Hart, William a Dustin Farnum, Tom Mix a Douglas, nyní nás zaujal a nutil k zamyšlení pomalý příběh dvou neznámých mladých lidí v *Řece*. Tento skromný a poklidný příběh stavěl více na místech než na věcech či dobrodružstvích, na nestálém rytmu, který se občas pozastavil u listu, u proudu vody, na detailu, ve stejném kompozičním procesu, jenž sleduje rozložení slov a vět v povídce, kde si poezie razí cestu podle neracionálních, avšak účinných pravidel; bylo to klidné a co do plynulosti vyprávění ne vždy dokonalé dílo, v němž však trvale převládal čistě básnický tón, hluboké pochopení filmového jazyka a jeho možností vyjádřit ducha, spíše než praktická snaha pobavit vyprávěním.

Výsledkem bylo, že film u mne, příležitostného diváka, vyvolal mnohem silnější intelektuální reakce, což dokazovalo, že za dílem stojí silná formující osobnost, nejen dokonale připravená užívat určitou látku k vyprávění, kterou lze na první pohled dobře určit, ale již šlo především o vnitřní, mnohem vyšší motivace, které určovaly události a dění a často byly jediným ospravedlněním některých scén. Takže to, co bych normálně netoleroval v žádném z oněch filmů, které běžně vídáváme na plátnech, jsem zde přijímal a cítil jako

správné a nutné pro tento básnický či spíše duchovní hlas, jenž mi dal více než četba nebo poslech. Můj zážitek tehdy měl jiné důvody než obvykle; zážitek z díla, jež měreno zavedenými kánony, které už považujeme za nutné pro ohlas u diváků, jako je rychlost, spád a více či méně postupné rozvíjení děje, by určitě bylo posuzováno jako špatné nebo přinejmenším nedivácké.

Zážitek to byl stejně silný a spontánní jako to, co jsem v dětství prožíval při komediích Macka Sennetta nebo při zmíněných kovbojkách, ale při kritickém zkoumání hodnot byla jeho příčina zcela jiná. V prvním případě šlo o potěšení ducha, v druhém o pouhou zábavu; zde šlo o příčinu, která vyvěrala z díla, která ho formovala a již chtěl autor svým dílem básnicky vyjádřit; tam šlo spíše o chlapeckou fantazii rozbouranou při té podívané, než o to, co vycházelo z díla samého. Zatímco *Řeka* se mi zdála jako film umělecky hodnotitelný, americké filmy mi v paměti zůstávaly pouhou látkou, esteticky více či méně hodnotnou, ale pouze látkou. Ne že bych se díval na veledílo, ale fakt, že sled těchto filmových záběrů ve mně vyvolal cosi více než pouhou zvědavost, mne donutil k zamyšlení nad tím, co již bylo řečeno.

Takové pocity vyvolá dílo, které se s větším či menším úspěchem zrodilo z ryze uměleckých úmyslů, nebo tehdy, je-li autor uvnitř umělecky ustrojen, takže ho dílo zákonitě odhalí. A právě jako pozorovatel jsem měl hluboký pocit souznění, který je pro nás Evropany v duchovním rozměru již tradičně příznačný.

(...) Dnes to byl československý film, zítra to budou jeden dva filmy německé, nebo některé italské či francouzské, švédské nebo ruské. V podstatě Evropané šli vždy do větší hloubky, nebo alespoň se vždy snažili o udržení výrazu a ducha, který by odpovídal naší mentalitě lidí tradičně a rodově bohatých na kvalitní umělecký výraz.

Američané nás dosti bavili a stále nás ještě baví, ale tím, co se běžně pokládá za jejich výlučný výrazový prostředek, nám ještě nesdělili nic nového.

V produkci Spojených států je nepochybně ohromný technický potenciál, a to nejen prostředků, ale i dokonalého výrazu s možností přístupu k publiku, existuje tam úžasně zvládnuté řemeslo, události, postavy, ale cožpak v řemesle a jen v řemesle má tkvít podstata onoho „filmového smyslu“, který ve svém Přehledu kinematografie G. Charensone upírá Evropanům? Pokud máme na mysli možnosti umění ve filmu, byl by to přece jen ubohý a zcela vnějškový smysl, protikladný k podstatě, k „smyslu umění“ jak mu my všichni rozumíme. (...)

Náhoda, díky níž jsem zhlédl film *Řeka*, mne donutila ohlédnout se zpět a jsem tomu filmu skutečně vděčný, protože kromě potěšení mne přivedl na myšlenku, že obecně je umělecká tvorba v Evropě kvalitou i tónem mnohem vyšší – a to se logicky projeví i ve filmu. Líbivost a lehkost amerického filmu jsou jevy značně ošidnými: příběh rychle plyne, gagy se střídají, náhlé zvraty udržují divákovu pozornost, rychlá akce naprosto vtáhne diváka do děje, bezprostřední podívaná nás tak připoutá k ději, že se nestačíme hned zorientovat. Tímto způsobem můžeme zhlédnout i dva velkofilmy denně a zůstat zcela lhostejní. Největší zásluhou amerického filmu je, že divák ani na okamžik nemusí přemýšlet (přemýšlením mám na mysli celý proces komunikace s uměleckým dílem), servíruje se snadný, perfektně vypracovaný příběh.

Mnozí spatřují v tomto zábavném plynutí zvláštnost amerického života: optimismus. Nám se ale zdá, že je to spíš nedostatek, pubertální naivita tváří v tvář uměleckému

problému, za níž se skrývá v podstatě velmi ubohá koncepce života. Právě na plátně se pak jasně projeví mentalita, která je založená pouze na vnějších formách. Nelze si nevšimnout, že tato zdánlivá průzračnost, jasnost věcí, svěžest pohybů a plytce snadná řešení případů a situací jsou zrcadlem hry, jsou absencí umělecké intuice, tak jak ji chápeme my. Je třeba dávat velký pozor a neplést si optimismus, za nímž musí vždy stát vědomí hodnot i na uměleckém poli, s bídou prázdností toho, kdo nemá co říci. Zvláště když tím, kdo nemá co říci, nejsou Američané, ale ti, kteří mají v Americe v rukou film; rád bych věděl, kde se tento optimismus bere: když probírám současnou americkou literaturu, od Dreisera po Bromfielda, od Andersona po Hemingwaye a Faulknera, nacházím formálně špičkové autory, kteří vidí jasně a píší ještě jasněji. Neriskujeme snad my Evropané nabroušeného vkusu a kritického smyslu, že vezmeme za platné cínové, dutě cinkající mince?

Byly doby, kdy italská kinematografie dokázala, že film má obrovské umělecké možnosti. Správné a velkorysé ocenění příspěvku, který naše kinematografie dala světu, se pak stalo módou, takže dnes se pokládají za úžasná i díla pokleslá, která nesnesou srovnání s filmy typu Novelliho *Korzára*, Foscovy *Cabirie* nebo Guazzoniho *Quo vadis*, po jejichž zhlédnutí zůstaneme ohromeni hloubkou uměleckého záměru. Pozvednutí ducha je vždy patrné, i když zůstane u pokusu, prozrazuje již existenci umění, které hledá svůj výraz. Nedávná publikace Ferdinanda Palmieriho zdůrazňuje toto tíhnutí k umění, kterým se film u nás vyznačoval od svého zrodu do dneška. (...)

Nevěříme, že by se Evropa nechala oslnit snadnou povrchností sériových filmů a zahodila svůj starý dar básnických schopností. Jsme si jisti, že tak snadno nelze vyřadit to, co je odjakživa v krvi a co je dnes už evropskou tradicí, kterou jsme zdělili. Pokud toto dědictví necháme ležet ladem, při velkém rozšíření filmu způsobíme mnoho škod v celé kulturní oblasti a nejvíce v tomto umění, které je lidové, a proto na něm záleží více než na kterémkoli jiném.

„Cinema“ 5, 1940 (2. díl), č. 105, s. 340.

11.

Enrico Fulchignoni, *Ostatní národy na přehlídce*.

Noční motýl, český film, kterým byla zahájena IX. přehlídka benátského festivalu, je režisérem a scenáristou F. Čápem situován do počátků dvacátého století a vypráví příběh mladé guvernantky...

V atmosféře příběhu jsou patrné vlivy ruské literatury, která sahá až k Tolstého Válce a míru nebo k Vzkříšení, případně k té literatuře, která vzkvétala nejvíc právě v době, v níž se *Noční motýl* odehrává.

Z podrobné rekonstrukce detailů tohoto zašlého času uměl režisér získat několik vzácných efektů: vypjatou psychologii některých postav (hlavní hrdinka, důstojníci, bytná), která kontrastuje s parodickým vykreslením jiných postav, přesně jako v ruské próze té doby.

Velmi výrazná je herecká práce Hany Vítové, kterou vidíme poprvé na našich plátcích a která hned od prvních záběrů prokázala schopnost dokonale vyhovět zákonitostem filmového výrazu, jež ovládá a vědomě umocňuje. V mnoha vrcholných scénách připomíná tato začínající česká herečka svým uměřeným avšak intenzivním výrazem mladou Gretu Garbo, které se ostatně i fyzicky podobá.

Film se odehrává ve vybraném prostředí, které přes jisté nebezpečí matení stylů je pečlivě přepsáno do scénografické podoby. V celku je tento film na výši nejkvalitnější produkce vzkvétající české kinematografie a upozorňuje filmaře na nového režiséra i na skupinu skvělých herců.

„Bianco e nero“ 5, 1941, č. 10.

12.

Dvacet let filmu v Benátkách.

(...) Účast některých tzv. „menších“ národů na přehlídce, především pak Československa, měla již svou návaznost. Přehled filmů z těchto zemí byl navýsost zajímavý... Nemálo překvapení přichystalo Československo, které až do včerejška bylo nejvytrvalejším návštěvníkem benátských setkání a pro něž se označení „menší“ jistě nehodí, pokud se nevztahuje pouze na kvantitu, neboť tato produkce byla od počátků zvukového filmu velmi kultivovaná, dokonce někdy až přehnaně formalistní.

Zatímco v roce 1932 se Československo představilo pouze jedním dokumentárním snímkem, v roce 1934 už byla jeho účast výjimečná, díky vlastní „škole“, vyznačující se důsledným a osobitým stylem. Největší odezvy se dostalo filmu *Extase* (1933) Gustava Machatého. Rozruch, který film způsobil, byl samozřejmě daný skandálem, protože zde našel výraz jistý druh morbidního naturismu v proslulé scéně útěku nahé ženy lesem a lukami. Naturismus Machatého byl jiné povahy nežli poněkud hrubší, ale jistě cudnější naturismus severský a to hlavně švédský, jehož významné ukázky jsme také na přehlídce zhlédli. Pro naturismus Machatého je příznačná tendence k vytříbené, velejemné analýze, komplikované zálibou v symbolech. V době prvního promítání byla *Extase* vyzrálým a důsledným výrazem nemocného dekadentismu, jenž při sporém použití řeči využíval riskantních a rafinovaných poznatků němého filmu. Duševní stavy (...) byly zjednodušeny, ale zároveň i prohlubovány promyšlenou, vzácně naléhavou řečí plnou narážek, umocněnou neobyčejně virtuózní technikou. Nedávno byla *Extase* promítána milovníkům filmového umění v klubech jako film dnes už mytický (připomeňme, že první, americký manžel Hedy Kieslerové, dnes Hedy Lamarrové, byl proti jeho distribuci), kde byl přijat se skeptickým posměchem. Přesto je však nutné mu přiznat důležitost. Je samozřejmě poplatný době, ale dobře odráží tehdejší vkus, onu vysilující touhu po formální dokonalosti: pod tímto zorným úhlem by bylo užitečné srovnání s filmem *Rozvod paní Ireny* (Abwege, 1928 – pozn. red.) od G. W. Pabsta, který se v předstihu několika let potýkal s podobným tématem a zpracoval ho s důkladným psychologickým realismem, jež tento německý režisér tolik miloval.

V roce 1934 obdrželo Československo vítězný pohár za režii. Ve zdůvodnění se uvádělo, že za: „velkou působivost, dosaženou prostým vyprávěním“ a „za procítění a spontánní zobrazení přírody“; hovořilo se také o existenci české „školy“. Jejím výrazem byla *Extase* a s ní, nebo ještě lépe než ona, ji ztělesňovaly filmy jako *Řeka* Josefa Rovenského (1933), příběh (...); dokumentární filmy *Bouře nad Tatrami* Otakara Jeremiáše (*sic!*) a *Zem spieva* Karla Plicky.

V roce 1935 Československo potvrdilo svou pozici, aniž by ji vylepšilo. Představilo další film režiséra Rovenského *Tatranská romance*, který již názvem naznačuje obsah, a *Hej Rup!* (1934) Maca Friče, o němž jsme pak měli hodně slyšet. Film Václava Kubásky *A život jde dál* byl uveden jako dílo režisérů Karla Junghanse a F. W. Kraemera.

Zajímavější byla účast v roce 1936. Rovenský potvrdil svou jemnou schopnost zobrazovat duševní stavy na přírodním pozadí *Maryšou* (1935), filmem, který byl porotou oceněn, zatímco Mac Frič se prosadil jako stylově vyzrálý režisér neohraničeného vkusu v *Jánošíkovi* (1936). Četné folkloristické až samoučelné prvky v *Tatranské romanci* tvoří v *Maryše* rámec příběhu nejen pronikavě psychologicky prokresleného, ale i lidsky a sociálně plnovýznamového. (...) Přes častý odklon k folkloru má film svůj obsah, také díky pěknému výkonu Jiřiny Štěpničkové a někteří vykladači československého filmu v něm vidí předjímání sociálních témat, která jsou dnes pro tuto kinematografii příznačná.

Stejné hodnocení může platit i pro *Jánošíka*, příběh rebela... Příkladný rytmus vyprávění, chorální smysl pro přírodu a soulad čistých lidových prvků (především hudby) se přičinily o to, že vzniklo dílo reprezentující národní kulturu.

Méně brilantní byl rok 1937, kdy se promítal porotou oceněný *Batalion* (1937) Miroslava Cikána, příběh z devatenáctého století, se zajímavě vykresleným prostředím pražské spodiny, a *Lidé na kře* činorodého Maca Friče.

Neobvykle silná byla účast v roce 1938. Jednu z cen získal *Cech panen kutnohorských*, kterým se benátskému publiku představil jeden z nejvyzrálejších režisérů české školy Otakar Vávra. Příběh je umístěn do šestnáctého století a je živý a malebný, takže ho kdosi přirovnal k *Hříšným ženám božským*. Dnes se tvrdí, že v příběhu tohoto vzdělaného a vytříbeného českého Casanovy lze vysledovat první náznaky sociálního odporu. Vávra je i *Filosofská historie* (1937), která hovoří o účasti studentů na revolučních událostech roku 1848. Od Vávry je i *Panenství* (1937)... Je zásluhou režiséra, že se tato konvenční látka zachránila, a to díky realistické, přesné a hutné analýze prostředí, díky občasnému satirickému šlehnutí a vytříbenému výrazu, jenž pomocí občas do sebe zahleděných narážek zobrazuje zhnusení poctivé a přímé dívky prostředím, v němž se octla.

Nechyběl ani Mac Frič: jeho *Hordubalové* (1938) vycházejí z románu Karla Čapka, autora, který v každé době inspiruje fantazii českých režisérů. (...) Také v tomto příběhu je dobrá psychologická analýza duše a prostředí, s občasným dramatickým zvratem.

Nakonec se uvedl Miroslav Cikán filmem *Svět, kde se žebra*, z podobného prostředí jako byl *Batalion*.

V roce 1939 se filmová produkce v důsledku politických událostí rozdělila na českou a slovenskou. České země se na přehlídce prezentovaly filmem *Tulák Macoun* režiséra Ladislava Broma (...) a *Humoreskou*...

V roce 1940 se vrátil na scénu Mac Frič s filmem *Muž z neznáma*, v němž se autor opět ukázal jako schopný evokátor atmosféry vázané na národní prostředí, a místy až sklouzavající do románovosti (což jsou klady i slabiny společné téměř celé československé produkci).

Laciné románové motivy nacházíme i u *Advokáta chudých* Vladimíra Slavínského (1941). (...) Zatímco tento film nevybočoval z průměru, pozoruhodným zjevením byl naopak *Noční motýl* Františka Čápa, který ze soutěže vyšel s oceněním. (...) Jak to často bývá u československých režisérů, námět je jako vystřižený z lidové četby, Čáp ho však přetvořil podivuhodně sevřenou analýzou, směřující k dekorativnímu formalismu (pozadím bylo minulé století), oproštěnému od samoúčelnosti. *Noční motýl* je podivuhodná směs jemné psychologie, všudypřítomné smyslnosti a sugestivního prostředí.

České země se coby dědici československé tradice neúčastnily bienále v roce 1942. Neúčastnilo se ho ani nově zrozené Československo v roce 1946.

V roce 1947 se však opět předvedlo v plném lesku...

Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Venezia, 1952.

13.

Roberto Paolella, *Retrospektiva 1932 – 1939. Zjevení československého filmu.*

Česká kinematografie, nalézající se na křižovatce několika velkých kulturních evropských proudů, je ke konci němeého období ovlivněna technikou francouzské avantgardy a německého expresionismu, není jí však cizí ani ruský vliv. S příchodem zvuku se osamostatňuje a stává se jednou z nejslibnějších kinematografií v Evropě. Mezinárodně se tato produkce proslavila náraz právě filmem *Extase* Gustava Machatého z roku 1933. V návaznosti na německé a dánské filmy němé éry má film erotický, vážný a dusný námět; v jeho středu je neuspokojený pár a žena, která se vyvléká z manželských okovů a vrhá se do náruče milence, jenž „je schopen ji pochopit“. Machatý tuto intimní, banální historku rozvíjí vzácně uměřeným stylem, s cílem převést stůj co stůj do čistého filmového jazyka příběh, jenž je čistý velmi málo. Vcelku se dílo jeví jako dosti překonané. Diváka nakonec tato vyumělkovaná podívaná unaví, neboť je nucen na každém kroku obdivovat virtuozní hru kamery, další rafinovaný záběr. A je to škoda, protože příběh je vyprávěn s neobyčejně pronikavou psychologickou analýzou. Odkazů je v něm však až dost. Nejlepší jsou partie inspirované velkými ruskými režiséry, hlavně Ejzenštejnem. Blíží se bouřka je naznačena záběrem koní pádících s vlající hřívou ve větru; páření zvířat, oplodňování včel, vlnění ovsa se stávají symboly lásky, kterou žena nachází v náručí milence. Mnohé jiné citace jsou ale rozhodně pleonastické.

Zajímavější a hodnotnější se nám zdá dílo dalšího českého režiséra, Josefa Rovenského, nazvané *Řeka* (1933); je to příběh obdivuhodně básnický. V prvních sekvencích popisuje něžný vztah mezi Pavlem a Pepičkou, zdržovaný ještě dětským ostychem. Pohybují se ještě jako v pohádce; květiny, zvířata a les tvoří pozadí prvního zpěvu jejich mladičké

lásky. Když chlapec uloví štika a daruje ji dívce, musíme doznat, že ráj dětských lásek našel v Rovenském svého básníka.

Od režiséra Maca Friče jsme si pamatovali pěkný film *Jánošík* (1936), lidový příběh, zasazený do středního Slovenska, hraný v dobových kostýmech konvenčně pojatého osmnáctého století. Při nedávném promítání filmu se potvrdil první příznivý dojem. Film je velmi živý od prvního do posledního záběru, vane jím mohutný dech svobody jako v Schillerových romantických dramatech. Krásná je hlavně závěrečná scéna, kdy Jánošík před oběšením tančí a v návalu lásky k životu obejmě i šibenici, chmurný symbol smrti. Tato scéna plná romantického opojení patří k básnický nejsilnějším.

Trochu méně nás tentokrát zaujalo *Panenství* (1937) Otakara Vávry, v němž lze ocenit přirozený rytmus příběhu jinak až příliš lidového. Tato stručná přehlídka českých filmů by nebyla úplná, kdyby v ní chyběla Plickova *Zem spieva* (1933), kde se střídají básnický zpracované výjevy z venkovského a horalského života, za pozvolného střídání ročních období a v doprovodu českých písní, nenásilně doprovázejících folklor a tradici. Ke konci neklidný vítr zaduje do lučních květů a do vrcholků starých bříz a my se pokorně tážeme, proč zde tato tajemná síla vůbec figuruje. Vážné a harmonické dílo potvrzuje větu kritika Jana Kučery, podle níž „základním rysem východoevropské kinematografie je vztah člověka k přírodě, v níž lidský příběh je jenom prvkem oživení a pohybu; zatímco v západní Evropě převládá zájem o mezilidské vztahy, bez nichž se příroda jeví jako vyprahlá poušť“.

„Bianco e nero“ 20, 1959, č. 11.

Přeložila Helena Giordanová



Literární obzor

Jazyk a film: problematika stále aktuální

Sprache im Film Ed. Gustav Ernst. Wespennest, Wien 1994, 155 s.

Vztahy mezi filmem a verbálním jazykem představují tradiční téma filmové vědy i publicistiky; navíc zhruba od sedmdesátých let můžeme v odborné reflexi sledovat zřetelný příklon k výzkumu postavení a fungování neobrazových složek filmu, tedy spolu s hudbou především jazyka.¹⁾ Dokladem toho, že zájem o zmíněné otázky neochabuje, je nedávno vydaný sborník *Sprache im Film* (Jazyk ve filmu), shrnující referáty a diskusní vystoupení ze stejnojmenného mezinárodního symposia, jež se konalo v září 1993 ve Vídni.

I když název symposia i sborníku signalizuje, že by mělo primárně jít o zaměření na úlohu jazyka v rámci filmového díla, je okruh problémů, jichž se autoři dotýkají, mnohem širší. Ve sborníku nacházíme úvahy a poznámky o převodu literárního díla do scénáře, o vztahu scénáře a filmu, o písemných materiálech souvisejících s produkcí a distribucí filmů, o dialogu a řeči vypravěče ve filmu, o postupech uplatňovaných při dabingu i o různých verbálních reakcích na hotové filmy. Někteří přispěvatelé se nevyhýbají ani užívání výrazu jazyk a výrazů příbuzných v metaforických významech.

Probíraná témata tedy vlastně pokrývají celou oblast vztahů mezi jazykem a filmem. Na druhé straně ovšem shromážděné příspěvky charakterizuje spíše dílčí a často výrazně subjektivní pohled. Do značné míry je to dáno složením účastníků symposia. Organizátoři na něm dali slovo jak filmovým vědcům a publicistům (Jürgen Kasten, Joachim Paech, Gertraud Steinerová), tak spisovatelům a scenáristům (Jochen Brunow, Gustav Ernst, Aurelio Grimaldi, Georg Stefan Troller), režisérům (Manfred Karge, Franz Novotny, Götz Spielmann, István Szabó), producentům (Bo Christensen, James Mackay), odborníkovi na zvuk ve filmu a na dabing (Ray Gillon). Nemálo místa tak zaujímají volně vedené úvahy nebo zase výklady o konkrétních případech z praxe. Konfrontaci názorů a přístupů představitelů různých profesí spjatých s filmem nelze však upřít zajímavost.

Z odborného hlediska je nesporně nejpozoruhodnějším příspěvkem sborníku stať německého filmologa **Joachima Paecha**²⁾ *Vorschriften – Inschriften – Nachschriften* (s. 23 – 40). Její název, využívající jazykové hry, je přeložitelný jen velmi obtížně; s určitou přibližností – a ztrátou pregnantnosti a vtipnosti – jej snad lze do češtiny převést jako „Psaní před filmem – psaní ve filmu – psaní po filmu“.

Paechova práce je hodna zájmu přinejmenším ze dvou důvodů. Zaprvé se pokouší souhrnně zachytit celé rozpětí působnosti jazykové sféry ve vztahu k filmu a respektuje přitom aspekt historický i teoretický, zadruhé – z hlediska metodologického – v ní lze spatřovat názorný příklad uplatnění poststrukturalistických způsobů uvažování: v popředí stojí nikoli snaha o „čistotu“ klasifikace, ale spíše hledání styčných bodů i mezi oblastmi zdánlivě nespojitými, výklad nenuceně osciluje mezi dílčími tématy, výrazným podnětem pro reflexi jsou sémantické potence slov (naznačuje to už titul stati), mezi základním a přeneseným významem výrazu není pevná hrani-

1) Přehled výzkumů do počátku devadesátých let viz v práci: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, zvl. s. 68 – 69.

2) Paech je mj. autorem syntetizující příručky *Literatur und Film*. Stuttgart 1988.

ce. Je příznačné, že východiskovým pojmem je pro Paecha nikoli jazyk, ale psaní, resp. písmo (Schrift, writing, écriture), a to ve zjevné souvislosti s jeho aktualizací a novým obecným vymezením v pracích Jacquesa Derridy i dalších autorů. Napětí mezi tradičním a novým vymezením psaní (písma) prochází celou statí. O derridovské inspiraci svědčí i důraz kladený na pojem stopy.

Alespoň některé Paechovy výklady a názory si zaslouží stručnou reprodukci:

Tři kapitoly, odpovídající třem složkám titulu, nejsou propracovány ve stejné míře; kratší úvodní a závěrečná kapitola vytváří určitý rámec. V kapitole o „psaní před filmem“ připomíná Paech různé podoby tohoto psaní, včetně patentových přihlášek technických vynálezů, a všímá si hlavně problémů transformace písma v obraz. Kapitola o „psaní po filmu“ se pak snaží o přehled typů slovesných textů vznikajících v návaznosti na film. Jde o popisy filmů v kritikách či analýzách (se základní otázkou: co je v písemné informaci o filmu z filmu postižitelné?), ale také o literární adaptace filmových děl (u nás většinou označované anglicismem „novelizace“). Konečně se tu objevuje problém „filmového stylu“ v původních literárních textech, psaní pod vlivem (recepce) filmů. Paech zdůrazňuje, že mluví-li se např. o metodě filmových záběrů v literárním textu, pak je to jen ve smyslu „literární mimézy kinematografického vnímání“ (s. 38). Závěr: „nevede žádná přímá stopa psaní od filmu k literatuře“ (s. 39).

Střední kapitola Paechovy statí je také její kapitolou ústřední. Zčásti je věnována sledování účasti nápisů ve filmovém díle. Paech si nejprve všímá úlohy mezititulků v němém filmu; poukazuje na to, že proniknutí písma do filmu je spjato s potřebou postihnout souvislost mezi jednotlivými pohyblivými obrazy. Zajímavá je poznámka o tom, že nápisy se stávají součástí filmu ve chvíli, kdy se utváří systém filmové distribuce a film musí vystupovat jako v sobě uzavřený celek; předtím plnil vysvětlující funkci hlas živého komentátora nebo slova promítaná dodatečně z diapozitivů.

Protějšek k nápisům mezi obrazy představuje písmo integrované přímo do obrazu. Nejběžnějším případem jsou záběry diegetických (do ukázaného fiktivního světa patřících) písemností – lístků s poznámkami, telegramů, novinových výstřižků. Vedle toho ovšem Paech upozorňuje i na další typy zapojení písma do obrazu: pronesená, resp. myšlená slova se objevují vedle postav jako „řečové bubliny“ v komiksech (např. v *Golemovi* Paula Wegenera [Der Golem – Wie er in die Welt kam, 1921] plyne magické slovo obrazem jako zhmotněný dech); obraz je „přepisován“ slovy, jež jsou umístěna jakoby na jeho povrchu, a odhalují tak materialitu filmového pásu (uplatnění tohoto postupu vrcholí ve filmových experimentech Jeana-Luca Godarda či Petera Greenawaye).

Podnětný, ale zřejmě ne zcela nesporný je Paechův poukaz na to, že úvodní (závěrečné) titulky a úvodní informační nápisy se často diegetizují, resp. stojí na rozhraní diegetické a nediegetické sféry, a to v tom smyslu, že se svým stylem a formou přizpůsobují povaze fiktivního světa filmu, příp. „překrývají“ pohyblivé obrazy filmu, v nichž se už začíná rozvíjet děj. Tak titulky a vysvětlující nápisy na počátku *Hvězdných válek* George Lucase (Star Wars, 1977) jsou utvářeny tak, aby byly izomorfní k tvaru a pohybu kosmické lodi, jež se vzápětí objevuje v obraze. V přepisu Stendhalova románu *Červený a černý* od Clauda Autant-Lary (Le rouge et le noir, 1954) se na začátku ukazují a otáčejí stránky knihy; tak se podle Paecha formuluje teorie filmu jako četby knihy: „Signifikanty symbolického písma produkují při čtení [prostřednictvím kamery] své signifikáty v obrazech filmu, jež jsou zase ‚imaginárními signifikanty‘ (Metz) obrazů na plátně, jejichž smysl se realizuje v hlavách diváků jako ‚čtenářů‘ knihy ve filmu (...) stopa písma se vписuje do pohybů filmu“ (s. 32).

S rozbory fungování nápisů se propojují úvahy, jež překračují verbální oblast a snaží se postihnout povahu „filmu jako psaní/písma“. Psaní se tu chápe vlastně jako každá artikulující a diferencující

cí činnost a písmo je pak zanechaná stopa této činnosti.³⁾ Pohyblivý obraz filmu vystupuje jako stopa reality zapsaná světlem a proces zapisování stopy se opakuje na plátně prostřednictvím světelného paprsku; v právě aktuální světelné stopě se přitom zachovávají i otisky stop předcházejících. V dalším aspektu působí autor filmu jako píšící subjekt, jenž do filmu vtiskuje svou stopu. A konečně se film zapisuje do vědomí diváka, který tak film pro sebe konstituuje.

Zároveň se připomíná pojetí, jehož základy už před lety formuloval Sergej Ejzenštejn, modelující způsob sémantické výstavby filmu podle staroegyptských hieroglyfů a čínského písma: Divák by měl „číst“ film tak, že v „prostoru“ mezi pohyblivými obrazy sleduje významovou stopu, která dává vzniknout významům nevázaným na ikoničnost obrazů.

V závěru kapitoly se Paech ještě zastavuje u proměn statusu filmového psaní, jež přináší elektronické zpracování obrazu. To způsobuje, že se ztrácí stopa směřující od věcí k jejich světelným obrazům: „obraz věcí už věci samotné nepotřebuje, obraz tohoto světa potřebuje svět jen jako pole energie pro elektronickou produkci obrazů“ (s. 36).

Z dalších příspěvků sborníku je záhodno zmínit alespoň článek **Jürgena Kastena** o období nástupu zvukového filmu – *Vom visuellen zum akustischen Sprechen. Das Drehbuch in der Übergangsphase vom Stumm zum Tonfilm* (Od vizuální k akustické řeči. Scénář ve fázi přechodu od němého filmu k zvukovému, s. 41 – 55) – a článek **Gertraud Steinerové** o rakouském „heimatfilmu“ – *Die fünfziger Jahre gehören dem Heimatfilm* (Padesátá léta patří heimatfilmu, s. 57 – 69).

Petr Mareš

Základy filmu bez filmů

Mojmír Drvota: *Základní složky filmu*
Národní filmový archiv, Praha 1994, 98 s.

Roku 1973 vyšla pro studenty Ohio State University skripta, která napsal jejich profesor, pražský rodák Mojmír Drvota. Po více než dvaceti letech vycházejí roku 1994 česky s titulem **Základní složky filmu** jako třetí svazek Knihovny Iluminace péčí Národního filmového archivu v příjemné grafické úpravě Ivana Exnera a se zasvěcenou, sympatizující předmluvou estetika Vlastimila Zusky.

Jednotlivé kapitoly nesou název: **Obraz, Pohyb, Rytmus, Obsah, Autor**; v **Závěru** pak Drvota shrnuje jejich podstatné teze. Pojmem „základní složky“ bychom jistě mohli rozumět i něco jiného – a pochopitelně by se pak k jednotlivým kapitolám daly připojit jiné poznámky, postřehy, úvahy, reflexe i závěry, stejně jako některé autorovy by se odtud daly vypustit. To by ovšem byla jiná knížka, možná méně „atomizovaná“ na víceméně technologické prvky kinematografického faktu, možná však i méně informativní. Informativní totiž Drvotova knížka je.

Autor, který po válce na pražské a olomoucké univerzitě studoval estetiku a získal titul PhDr. za práci z teorie filmu, hned v první kapitole **Obraz** postupuje tak, aby byl poznán a etablován i jako **praktik** (jako druhý režisér pracoval s Radokem na *Daleké cestě* a nějakou dobu před emigrací působil též v Laterně magice); jeho knížka se opírá o obecné a téměř „technologické“

3) Srov. Krzysztof L o s k a, *Pismo (écriture)*. In: *Słownik pojęć filmowych*. Tom 6. Wrocław 1994, s. 123 až 153.

aspekty kinematografie. Přitom je v ní skepse, pokud jde o uměleckost filmu. Kinematografii nazírá spíše kvantitativně a vidí převahu filmů, jež s uměním, kromě umění točit klikou od kamery, nemají nic společného. Zatím jsme si zvykli na filmově-teoretické práce vybírající si elitní tvorbu, špičková díla uměleckého filmu, jež jsou podkladem fenomenologické a estetické interpretace. Většina těchto prací vždy na stěžejních uměleckých filmových opusech konkretizuje a prověřuje své obecné teze. Mojmír Drvota tento dokumentující a ilustrativní postup zcela pomíjí.

Proklamovat estetickou funkci filmového díla a objevovat jeho „novou“ uměleckost se stalo věcí cti i nutným teoretickým závazkem. Termíny jako „fotogenie“ či „duše obrazu“ a jiné se staly stavebními kameny filmové estetiky a v jejím rámci i **estetiky filmového obrazu**, třebaže filmový obraz není chápán jako filmové specifikum. Není to specifická, nýbrž konstitutivní složka filmu.

Nespokojenost s pojmem obraz ve filmově specifickém smyslu vyjádřil například už strukturalista Roman Ingarden. Nahrazuje ho pojmem „podívaná“. Jiní autoři hovoří o „sledu obrazů“. Ani Andrému Bazinovi nepřišlo pojem obraz příliš k srdci. Pokud jsou obrazy, tedy vizuální znaky filmu vázány na stylizaci (a rovněž Drvota je takové vidí, zatímco akustické znaky jsou pro něho „reálnou reprodukcí“) někdejší šéf Cahiers du Cinéma shledává specifický princip filmu spíše až v jejich **zarámování**. Není tedy snad výstižnější za základní složku filmu (rozuměj: složku pro filmové dílo specifickou) pokládat záběr či záběr-sekvenci, nebo montáž jak u Ejzenštejna, nebo třeba „re-cadrage“ jako u Renoira? Když to Bazin aplikovaně zkoumal na těchto „filmových umělcích mimo diskusi“, mohl tak metodicky přesvědčivě vyslovit obecnější tezi či soubor tezí: vytvořil estetiku na základě „indexového charakteru fotografického obrazu“. (Indexem se tu míní Peircův znak, jenž je dán existenciální vazbou mezi ním a objektem.) Hluboce tyto problémy analyzoval i Jean Mitry. Rámec obrazu a jeho determinaci přiřadil k základní podmínce filmové tvorby, z které ovšem vychází nejen sám obraz, ale i „vlastní prostor pro zobrazované události“. Možno říci, že tady sám obraz **není** základní složkou filmu. Až teprve inkluze „osy obrazu“ s „osou události“ je požadovaným a zároveň i specifickým základem. Atomizované pojetí Mojmíra Drvoty v práci Základní složky filmu je ovšem pochopitelnější a méně relativizované. Také jiný autor, Luigi Chiarini, přispěl k zmíněné estetice – tvrzením, že „obraz ve filmu je sám o sobě krásný“. Ani však pro něj není tento obraz kategorií specifičnosti. Nebylo by správné prof. Drvotovi upřít názor shodný s Chiariniovým. I on si je plně vědom schopnosti filmového obrazu esteticky ozvláštnit skutečnost: „obraz může daný fakt zkrášlit, zestetizovat. Tak se může stát, že ošklivá věc se promění v krásný obraz prostým fotografickým převodem“ (s. 73). Zároveň však jedním dechem nás autor ujišťuje o divákově tendenci „diskurzivní logikou vytlačit z díla všechn umělecký obsah a účín“. Ale umělecké působení nespočívá přece v momentu, kdy „si divák úspěšně vyabstrahuje tezi filmu“... Je-li filmové dílo smyslově vnímáno, emočně prociťováno a prožíváno, ocitá se tím **před** myšlením (**před** intelektem) a pak vůči myšlení s jeho abstraktními tezemi má chronologicky nadřazenou roli. Geneticky vzato, prvotně je film vizuálním médiem, s nímž se myšlenkové a intelektuální operace nikdy cele nesrovnávají. Otisky smyslové materie ve filmu vždy působí na druhotné vztahy idejí. Jak řekl už Platon, zrak je nejbystřejší ze všech tělesných smyslů, ale moudrosti jím nevidíme – a odtud vede přímá linie k dnešnímu zjištění psychologie: u filmu „neexistuje proces formace myšlenek, ani pojem“ (Fulchignoni). Jestliže se k tomuto postupu autor hlásí, proč ale nedochází k logickému závěru, že film je **právě proto** uměním, že intelektuální procesy při divácké konkretizaci vstupují do hry až druhotně, čili až poté, co se divák ve svém zážitku obohacuje smyslovými, emocionálními a pocitovými obsahy, jež v něm formují **estetickou zkušenost**? Ano, jak podotýká v jiné své studii i autor předmluvy Vlastimil Zuska, pokud se projevuje „rozestup estetické a umělecké hodnoty“, v případě filmového díla působí obzvlášť zjevně. Nicméně v mnoha filmových opusech a u milionů diváků, pokud jde o tyto

dvě hodnoty a jejich přijetí, dochází k zjevnému prostoupení a pronikání. Absence takových příkladů je v knížce Mojžíra Drvoty zejména citelná. V mnoha ohledech a k celé řadě problémů se zaměřuje autor spíše psychologicky a sociologicky, aniž by bral na vědomí estetickohodnotící možnosti. Nelze to vytýkat – už proto ne, že filmologie je oprávněně chápána jako soubor disciplín. V kapitole **Rytmus** například tato hlediska přispívají k velmi originální a citlivé analýze.

V recenzované práci se film pojednává jako sdělovací médium, jako svérázný zdroj divákových zážitků, jako technický vynález a prostředek k iluzi, jako „droga“ a jako součást kulturního standardu. Nejsem si jist, zda to u práce na film tak **obecně** zaměřené plně stačí. I v kapitole **Pohyb** se Drvota symbióze film-umění záměrně vyhýbá: „Nechceme se zde zabývat uměleckou úrovní filmových obrazů“, píše (s. 44). Škoda. Při veškerém respektu k jiným metodám a aspektům zkoumání, než jakými se zabývám sám, si myslím, že opomíjení teze filmu jako umění se v každé filmologické práci vždy nějak autorovi vymstí. S jejím odmítáním se ztrácí přehled o filmovém vědomí a vzniká pojmová kontaminace, směšování termínů i procesů. Když v kapitole **Obsah** autor užije termínu „zážitek díla“ (s. 69), přiřazuje ho do kompetence noetického hlediska. Raději bychom tu četli jiné spojení. Pojem „zážitek“ je noeticky těžko uchopitelný. Na něm se podílejí především emoce, k nimž noetika nemá takový přístup na rozdíl od teorie, jež filmový zážitek zkoumá často jako jistý druh **estetické zkušenosti**.

Drvotovy reflexe o filmu se utvářely v době nejintenzivnějších diskusí o sémantickém charakteru filmu. Pár let po iniciativní studii Metzově (1964) i její kritice Wollenově (1969) a naopak pár roků před hlavními sémiotickými díly Lotmana a Eca (obě 1976) se Mojžíra Drvota anglicky vydanou prací **The Constituents of Film Theory** (jak zní titul zmíněných skript) do této diskuse zapojuje, třebaže jen okrajově a zdrženlivě. Řekl bych: úmyslně okrajově a úmyslně zdrženlivě. Nesdílí nadšení filmových sémiologů – a po mém soudu právem. Soustřeďuje se sice na „obrazy“ skutečnosti tvořené vizuální částí filmu, ale ty pro něj nepředstavují „znaky“. K „obrazům-znakům“ počítá zvukové kategorie, řeč, hudbu (s. 19). Zcela chápu a kladně kvituji tuto Drvotovu rezervovanost k jednoduchým a synkretickým srovnáním typu film = jazyk. Není zdaleka jediný, kdo tuto synkrezi (navíc značně módně v oné době omílanou) nechtěl vzít na vědomí. Ano – stanovíme-li, že film je něco jako jazyk, že je to systém znaků, je to jistě pravda. Všechny formy sdělování možno chápat jako znaky. Leč termíny či „znaky“ užívané v jazyce smysl mají, kdežto filmař některým znakům ve svých obrazech význam nedává – ať už záměrně či intuitivně s uměleckým talentem. Ve filmu vytváří pak znaky s nekonečným významů a interpretací. Film jako systém znaků-ikon je spjat se **svým** významem mnohoznačnými vztahy a svou strukturou i působením připouští nekonečně explikací.

Jazyk a film nejsou stejného řádu. Ve svých zdrojích i ve svých důsledcích jsou nepřevoditelné (a selhávají tu i četné analogie). Filmologie se liší od jazykovědy stejně jako psychologie. Filmologie k jazyku připojuje ještě „zkušenost“, jakou máme s obrazy či s ingardenovskou „podívanou“, která je agregátem smyslových a pocitových obsahů, nikoliv však prvotním potenciálem myšlenek. Filmové dílo užívá vlastního sémantického systému (ikony, symboly, analogony) – ale i z tohoto důvodu nemá filmové dílo nic společného s pojmovým myšlením, což věděl i Christian Metz, když řekl, že estetická hodnota je též u filmu výlučně záležitostí „expresivity“.

Nakonec když Drvota analyzuje **Obsah** jako základní filmovou složku, dochází k závěrečné tezi: „To, co film ukazuje, není ani skutečnost, ani obraz, nýbrž **výraz**: (podtrženo mnou – IP) přesněji řečeno výraz zatlačuje skutečnost i obraz do pouhé latence“ (s. 77). A odtud už je jen krůček k Metzově přitažlivé hypotéze. Když ale autor konstatuje, že film „svou strukturou se zdá být výborně uzpůsoben k tomu, aby vyplňoval (...) nižší polohu umělecké náročnosti“ a že tudíž jedinou dostupnou odměnou divákovi je snad relaxace či v jistých případech duševní satisfakce, těžko hovořit o expresivitě, jakou nalezneme v **tvůrčím** aktu a v **uměleckém** díle. Často hovoří

prof. Drvota jako statistik, v lepším případě jako empirický sociolog, nikoliv jako filmolog: „Většina filmů jsou prostě anonymní výrobky, za nimiž nestojí žádná skutečná síla, žádná osobnost“ (s. 90). Ano, většina... ale konec konců všechny druhy umění dávají publiku poznat, že statistický pojem většiny není pro jejich hodnoty rozhodující. Hovořit o filmu **vůbec** a nebrat v úvahu jedinečné artefakty, jako třeba Felliniho, Viscontiho, Bergmana, Buñuela, znamená ovšem zabývat se výrobou, nikoliv tvorbou.

V kapitole **Pohyb** se Drvota dostává často na pole filmové psychologie – ne bez znalosti věcí. Vyrovnává se jednak s jevem pseudopohybu ve formulaci „věci rozložené na fragmenty“, především však se poučeně i obezřetně věnuje problému **času**. Ten může být chápán jako rovněž konstitutivní faktor, vzpomeneme-li Merleau-Pontyho, který řekl, že film není sumou obrazů, ale časovým útvarem. Už brzy po válce (1947), při inauguraci filmologie na francouzské scéně věd o člověku, hovoří A. de Waelhens o „nehybnosti pohybu“ s dialektickým protikladem „totálního pohybu“ ve filmu: na plátně se nemusíme odpoutávat od předmětu, můžeme být stále s ním. Autonomním i totálním pohybem postav se i podle recenzované práce ovlivňuje divákovo prožívání. To je psychologicky zřejmé. Rovněž evidentně z něho vyplývá specifická schopnost filmu: že „žádné jiné umění nedokáže tak jako film ukázat lidské osudy zapojené do konkrétního času a konkrétního prostoru“ (Ingarden). A zde je i příležitost, aby Drvota (jak upozornil i autor předmluvy) mohl překročit oblast filmu a poukázat na působení a vliv filmu nejen v ostatních druzích a médiích, ale i na rytmus, strukturaci celku kultury a životního světa. Drvota vyjadřuje jakousi odcizenou masmediální podobu filmu, když píše: „Filmový pohyb podivuhodně odpovídá například hltání novinových titulků namísto zamýšlení, telefonickému kontaktu místo lidského vztahu, práci na běžícím pásu namísto vytváření věcí“ (s. 51). Taková empirickosociologická vyjádření zpětné vazby mezi filmem na jedné straně a kulturou a životním stylem na straně druhé jsou Drvotovi blízká.

Abych připojil i určité výhrady, tak pár slov k Drvotově metodologii: na můj vkus je jeho knížka filmových úvah příliš obecná, její závěry ústí příliš k faktům kinematografickým na úkor faktů filmových (dle terminologie Cohen-Séatovy), a dále je „obecná“ v tom, že tu chybí odkazy na konkrétní filmová díla, jejichž připomenutím či dokonce výkladem lze získat cenné důkazy pro teoretické hypotézy. V celém textu se neuvádí jediný filmový titul, schází obrazová dokumentace, zcela obvyklá v podobném žánru publikací. Stejně tak tu chybí odkazy k odborné literatuře, což překvapuje zejména u práce, která sloužila jako učební text. Přesto autor – jak jsem se pokusil místy též naznačit – z něčeho vychází, s něčím předchozím se v teorii filmu jistě ztotožňuje, v jiném zas liší. A třebaže je někdy patrný náznak polemiky (např. u filmové sémiologie), ke shodě ani ke konfrontaci svých názorů s jinými se nevyjadřuje adresně. Konečně pak – „historicismu“ u filmových faktů (i faktů kinematografických) se tu nevyužívá, nebo jen velmi zřídka. Nepatrné tu jsou příklady **měnicích** se filmových tvárných postupů a prostředků, což se mi zdá pochybené jmenovitě a zejména u filmové tvorby a stejně tak u filmové výroby a techniky.

Knížka se ovšem – snad i právě proto – nemusí číst jen jako instruktáž „technologického“ typu, z níž by něco měli především méně poučení čtenáři a méně nároční diváci. (Pochybuji, že by jí všichni rozuměli.) Je ji možno číst však jako **test filmových informací** (či jako „doplňovačku s tajenkou“), a to právě vzhledem k jejímu obecnému zaměření a není-li doprovázena příklady. Vzdělání čtenáři a nároční diváci se mohou sami dopátrat příkladů z historie filmu na základě autorových tezí (kde, v kterém filmu je autorova teze patrná, kde platí a kde ne, nebo na který film či jeho tvůrce se autorova reflexe vztahuje, pro co se zejména hodí autorova analýza atd. atp.). Je to dost? Či málo? Při preciznosti Drvotových závěrů a inspirativnosti jeho tezí není takováto „čítka s tajenkou“ zbytečná, spíše naopak – pro rozvoj vlastní náročnosti a poučenosti vítaná a potřebná.

Ivo Pondělíček

„Důležitá je ta práce...“

Woody Allen on Woody Allen.

In conversation with Stig Björkman.

Faber and Faber Limited, London 1994, 290 stran.

Woody Allen to měl a pořád ještě má v Čechách nepochopitelně těžké. Poprvé se u nás promítaly jeho filmy až v druhé polovině osmdesátých let (*Purpurová růže z Káhiry* a *Hana a její sestry*), po listopadu 1989 jsme sice mohli vidět celou jeho tvorbu od *Zločinů a poklesků*, ale na zatím poslední opus, *Bullets over Broadway*, už téměř rok čekáme. O dílu autora, který – jak vyplývá z recenzované knížky – své filmy pokládá spíše za *craft* než *art* a který nepřilíší rád čte, respektive nečte pro potěšení, ale spíš proto, že je to důležité, jsme toho nejvíce věděli (a dosud víme) – z četby velmi solidní monografie Michaela Žantovského **Woody Allen** (ČSFÚ 1990). Česká televize už dvakrát odvysílala sérii filmů, které jsme v sedmdesátých a osmdesátých letech vidět nemohli; je jen škoda, že záslužný čin měl zbytečné vady na kráse: filmy se promítaly v originále s kongeniálními titulky Dany Hábové, ale *Manhattan* (1979), který je širokouhlý, byl adaptován na televizní, prakticky čtvercový formát, což znamená, že třetina filmu vlastně nebyla vůbec vidět. A dále v přehlídce, kterou rámovaly filmy *Seber prachy a zmiz* (1969) a *Září* (1987), chyběly *Interiéry* (1978), *Vzpomínky na Hvězdný prach* (1980) a *Purpurová růže z Káhiry* (1985). Tím, že se vynechaly především první dva zmíněné filmy, posílila se představa o Allenovi jako o pouhém tvůrci skvělých komedií (za niž se „přimlouvala“ i Žantovského kniha) – ale zase ne tak úplně, viz promítané *Září*.

Obsáhlý rozhovor Woodyho Allena se Stigem Björkmanem ukazuje, že tato představa je neudržitelná a má co dělat s povrchním, masovým diváckým vkusem – a pro masy se Allenovy filmy v naší televizi určitě neukazovaly. Zvláště opominuté *Vzpomínky na Hvězdný prach* budou zřejmě tím dílem, které představuje v autorově filmografii dosud nezopakovanou hodnotu, dílem, bez kterého – více než bez kterého jiného – zůstává Allenova tvorba torzem.

Švédský novinář a filmař Stig Björkman zpovídal Woodyho Allena několik týdnů v létě 1992, během příprav před natáčením *Tajemné vraždy na Manhattanu*, obvykle po ránu v Manhattan Film Center. V rozhovoru probírali Allenovu dráhu v zásadě chronologicky, ale nebránili se tematickým odbočkám ani náhlým časovým skokům. Woody prý neodmítl žádnou otázku. 13. srpna se objevily v novinách zprávy o rozchodu Allena s Miou Farrowovou – shodou okolností to bylo v době, kdy se partneři v rozhovoru dostali k *Erotické komedii svatojánské noci* a k *Zeligovi*, filmům, které vznikaly souběžně (1982 – 1983) a v kterých se Mia objevila u Allena poprvé. Björkman v předmluvě říká, že na otázky, na něž nebylo možné se nezeptat, totiž na to, jak se s Miou setkali a jak začali spolupracovat, odpovídal Woody v té době jako na cokoli jiného, otevřeně a ochotně. Věřme nevěřme, v knize to tak pak opravdu je. Nicméně události kolem Allena nabíraly na dramatičnosti, stejně jako postupovala práce na *Tajemné vraždě na Manhattanu*; rozhovory byly přerušeny poté, co dospěly k *Haně a jejím sestrám* (1986). V lednu 1993, během posledních natáčecích dnů *Tajemné vraždy*, pak pokračovaly v Manhattan Film Center, v Allenově bytě, anebo přímo na „place“, v režisérově karavanu. Björkman popisuje atmosféru při natáčení jako klidnou, bez stresu a přílišného dohadování. V týmu, kde se většina spolupracovníků zná už léta, se obvykle vystačí s gestem nebo pohledem.

Hned na začátku Björkman říká, jak je režisér Woody Allen nepodobný oné neurotické postavě, kterou známe v jeho podání z plátna. Srovnávání skutečnosti a filmové fikce je pak jedním z hlavních témat rozhovoru a jak ukazuje historka na závěr, netrpí jím jen filmoví diváci; když se Björkman Allena ptá na vazbu mezi ním a filmových štábem, Woody odpovídá: „Na jednu stranu používám jakési otcovské autority, na druhou stranu mám pocit, že si myslí, že si bez jejich pomoci

nedokážu zavázat ani tkaničky od bot. Obojí je pravda. Když jednou otec na Floridě onemocněl, letěl jsem tam za ním. Když jsem se vrátil, všichni koukali, že jsem to zvládnul sám: „To jako jsi jel na letiště sám?“ – „Jo, letěl jsem ten kus světa úplně sám,“ říkal jsem. Nemohli tomu uvěřit. Tak je to ohromilo. Mají mě za „učeného idiota“, který dovede natočit film, ale je naprosto neschopný v čemkoli jiném.“ (s. 260)

Kniha je rozdělena na čtyřadvacet kapitol; před hovorem o Allenových třidvaceti filmech se probírají začátky – dětství, intenzivní chození do kina a obdiv k filmovým idolům, který vydržel dodnes, respekt vůči evropskému filmovému umění a konečně první role v hollywoodských filmech, které přinesly Allenovi strašlivou zkušenost. V kapitolách o jednotlivých filmech se hovoří o tom, jak vznikla myšlenka natočit to které dílo, čím se autor inspiroval, podle jakého klíče byli vybíráni herci, jak se mu s nimi spolupracovalo apod. Na tom ještě není nic zvláštního, od rozhovoru novináře a filmového režiséra se něco takového očekává. Björkman se ale dokáže dobře zeptat. Allenovo dílo dokonale zná a v celé knize nepoloží hloupou či triviální otázku. Je Allenovi důstojným, nepochlebujícím partnerem, a protože se filmovému řemeslu sám věnuje, ptá se na věci, které by publicistu obvykle nenapadly: ptá se na rytmus střihu, na práci kamery, na dotáčky, na postsynchrony, na to, jak byla promyšlena, připravována a nakonec realizována ta a ta scéna.

Tak se dozvíme, že Woody píše velmi rychle – když má myšlenku hotovou, což je ta nejobtížnější práce. Dělá se tak, že se prostě **přemýšlí**. Pokud občas píše s partnerem (s Mickey Rosem napsal první dva filmy, s Marshalllem Brickmanem zas *Spáče*, *Annie Hall*, *Manhattan* a *Tajemnou vraždu na Manhattanu*, a v závěru knihy hovoří o Doughu McGrathovi, s nímž spolupracuje na novém projektu), hovoří s ním o čemkoli, a během jednoho dvou týdnů se v těchto hovorech objeví něco zajímavého, na čem začnou pracovat. Píše-li Allen sám, chodí a přemýšlí: v bytě, na terase, ve městě. Osprehuje se, přemýšlí, hraje na klarinet. Přemýšlí a přemýšlí. Sedne si a říká si: „Co je dobrý nápad?“ A tím, jak se namáhá, nakonec vždycky na něco přijde: je to náhoda, instinkt, upozorovaná situace v okolí. *Danny Rose z Broadwaye* (1984) vznikl z nápadu napsat pro Miu postavu, jakou ještě nikdy nehrála. *Zlatým časům rádia* (1987) byly inspirací písničky, které spoluutvářely svět Allenova dětství, *Jiná žena* (1988) vznikla ze zvuků, které byly slyšet skrze zeď, *Erotická komedie svatojánské noci* (1982) dokonce z prodlevy mezi napsáním scénáře k *Zeligovi* (1983) a příprav k jeho natáčení, kdy autor neměl co dělat, seděl doma a pomyslel si: „Co takhle natočit nějaký filmeček o létě?“ apod. Ve chvíli, kdy se takový podnět objeví, je vyhráno a vlastní psaní je už snadné. Woody píše kdekoli a na cokoli, není-li ve svém bytě a nemá-li po ruce zrovna papír. Potom přepíše scénář na stroji, který má od svých šestnácti, na německé Olympii. (Na počítač si zřejmě už nezvykne.) Strojopis pak koriguje tužkou a nechá ho přepsat načisto. Scénář dá přečíst producentovi Robertu Greenhutovi, který určí rozpočet, a Mie Farrowové či Dianě Keatonové, případně jiným hlavním představitelům. (Sám se vlastní roli neučí, do scénáře nahlédne vždycky těsně předtím, než se začne točit.) Když je film natočen, promítne ho Woody pětkrát šestkrát ve své promítárně, kam pozve sestru a pár přátel, zeptá se jich na názor. Tím je film v podstatě z 99 % hotov a Woody začíná myslet na další projekt. Na své filmy pak už nechodí, ani si je nepromítá. Dokonce prý neviděl ani *Newyorské příběhy* (1989), povídkový film, na němž se vedle Martina Scorseseho a Francise Coppoly podílel epizodou *Oedipus Wrecks*.

Z věcně vedeného rozhovoru ožívají scény, kterých si laik v kině „nevšimne“, protože plynou docela samozřejmě, ale právě v nich je uloženo Allenovo **filmové** mistrovství. Rodilo se plodnou spoluprací s kameramany, pro jejichž tvorbu Woody nenachází nic jiného než superlativy, s Gordonem Willisem, Carlem Di Palmou a Svenem Nykvistem. „Filmově jsem začal dospívat až spoluprací s Gordonem Willisem. Snímky, které jsem dělal předtím, byly myslím zábavné a rozmarné, nejlepší jaké jsem uměl. Ale ve skutečnosti jsem nevěděl, co jsem dělal, jen jsem se učil.

Všechno bylo podřízeno **zábavě**. (...) Ty filmy byly série vtipů. Po *Annie Hall* to už tak nebylo, stal jsem se ctižádostivějším a začal jsem využívat možností filmu.“ (s. 22) Tak třeba Woodyho výstupu v *Annie Hall* (s Dianou Keatonovou při dělení knihovny), *Manhattanu* (s Meryl Streepovou, když k ní přichází vyzvednout syna) nebo *Erotické komedii svatojánské noci* (s Tonym Robertsem na schodišti), v nichž herci pořád mluví a diskutují a přitom ze záběru odcházejí a zas přicházejí a v určitých chvílích není v záběru nikdo (všechny filmy snímal Willis). Nebo scéna u kulečníku v *Září* (Di Palma), se Stephanií (Dianne Wiestová) a Howardem (Denholm Elliott), v níž kamera sleduje, jak hrají kulečník a pak pijí, hovoříce přitom o Peterovi (Sam Waterston) a Lane (Mia Farrowová). Scéna trvá bezmála tři minuty bez jediného střihu (což je ve většině posledních Allenových filmů běžné) a je velmi komplikovaná; když je řeč o Lane, již miluje Howard, je v záběru on, ale jakmile se objevuje „téma Peter“, kamera zabírá Stephanii, která Petera buď hájí nebo nesouhlasně mlčí. Z práce Svena Nykvista Allen mluví nejpodrobněji o *Zločinech a poklescích* (1989), o scéně s Dolores (Anjelica Huston) a Judahem (Martin Landau), v jejím malém bytě s úsporným pohybem obou postav.

Že Allen není pouhý inteligentní humorista, ale filmový tvůrce celou svou podstatou, to prozrazuje líčení sáhodlouhých příprav pro takové scény, jejich komponování podle rytmu příběhu, který líčí, a podle charakteru postav, které v něm vystupují (viz např. ostrý začátek *Erotické komedie* se sebejistým a rázným José Ferrerou v prvním záběru). Při své preciznosti si může dovolit i takový experiment jako *Manžele a manželky* (1992), film s ruční kamerou, bez přílišných ohledů na kvalitu obrazu a zvuku, s instinktivním střihem. Tehdy řekl hercům: „Jděte kamkoli chcete, bez ohledu na šero nebo světlo, hrajte, jak to cítíte.“ Pro takový, jen zdánlivě nahodilý postup se ovšem rozhodl proto, že věděl, o čem chce vyprávět: o rozvrácených vztazích a životech. Je to jako s jeho herci a postavami, které hrají: s herci příliš nezkouší a když, tak bezprostředně před natáčením. Herci mají velkou volnost, ale ani jedna ze scén, na niž se Björkman ptá, není improvizovaná – třebaže tak působí.

Do věcnosti rozhovoru dobře zapadají i Woodyho názory na vlastní dílo a vědomí jeho hranic. Důležité je pro něho to, jak dobře nebo špatně uskutečnil svůj záměr, lhotejno, zda šlo o „vážné“ drama či o „čistou“ komedii – a už vůbec nebere v potaz divácký ohlas. Je například velmi spokojen s *Tajemnou vraždou na Manhattanu*, protože úmysl natočit nenáročnou komedii se mu povedl. Jisté uspokojení v případě *Září* se dostavilo až poté, kdy natočil druhou verzi filmu, s odlišným obsazením (Elaine Strichová místo Maureen O'Sullivanové, Denholm Elliott místo Charlese Durninga a Sam Waterston místo Christophera Walkena). Snad nejskeptičtěji se vyjadřuje o divácky velmi úspěšném *Manhattanu*, v němž se mu prý nepodařilo říci to, co chtěl, když ho vymýšlel. Chtěl dokonce, aby United Artists film nedistribuovala. („Nevím proč. Pracoval jsem na něm velmi dlouho a prostě s ním nejsem spokojený.“) Nejshovívavější je Allen k filmům *Annie Hall*, *Vzpomínky na Hvězdný prach*, *Purpurová růže z Káhiry*, *Září* a *Zločiny a poklesky*; povídání o nich tvoří nejzajímavější kapitoly knihy.

Právě tyto kapitoly prozrazují, že přes všechn skepticismus a skromnost touží Allen po tom, natočit „velký“ film. Při uvedení zatím nejnovějšího snímku *Bullets over Broadway* do evropských kin letos na jaře řekl: „Mluví o **velkých** filmech, jako *Zloději kol*, *Velká iluze*, *Pravidla hry*. To jsem zatím nedokázal. Chtěl bych se jednou ohlédnout a říci: Podívejte, udělal jsem jeden opravdu dobrý vážný film. Jediné, co mi v tom brání, je má vlastní nedostatečnost. Víím, jak takové filmy dělat, mám prostředky je financovat, ale stojím si sám v cestě.“ („Die Zeit-magazin“ 1995, č. 15.)

Těžko říci, proč to Woody Allen, tvůrce několika velkých filmů, říká. Kromě sebeironie snad i proto, že ví, jak snadné je dělat to, co člověk umí. Mnohokrát v rozhovoru s Björkmanem bagatelizuje své vlastní herectví a nepřímo mu dává za vinu komerční neúspěch některých svých filmů,

protože kdyby jeho roli hrál třeba Dustin Hoffman... (a nemíní to ironicky!) „Důležitá byla ta práce. Ne případný úspěch nebo neúspěch, peníze nebo kritický ohlas. Důležité je to, že práce je součástí vašeho života a že můžete žít slušně,“ říká Woody Björkmanovi.

Jejich knížka je jednak ukázkou důkladného publicistického řemesla, jednak důkazem toho, že dobré dílo může pořád ještě spočívat hlavně na takových přežitcích jako je talent, myšlení, a odvaha dělat občas něco jiného, než co se od vás očekává, a dělat to pokorně, bez nároku na společenský aplaus, který je nakonec vždycky stejný.

Michael Špirit

Tři pohledy na cenzurní praxi a kulturní politiku KSČ v letech 1945 – 1971

Karel Kaplan – Dušan Tomášek, *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956. Studie.*
Sešity Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR, sv. 22, Praha 1994, 183 stran, z toho 118 stran příloh.

Dušan Tomášek, *Pozor, cenzurováno! aneb Ze Života soudružky cenzury.*
Vydavatelství a nakladatelství MV ČSR, Praha 1994, 158 stran.

*Prameny zla I. Kultura a věda. Komunistická strana Československa
a problematika kultury a masmédií.*

Ed. Tomáš Grulich – Petr A. Roček. Public History. Praha 1990 – 1992, 224 stran.

Systematickou kontrolu všech informačních systémů, školství, vědy, kultury a umění vnímáme jako integrální součást politiky československého poválečného komunistického systému. O jejím skutečném rozsahu a společenském dopadu jsme si ale zatím mohli vytvořit prostřednictvím dosud vydaných historických prací pouze povšechnou představu. Nyní máme možnost se seznámit s prvními příspěvky k tomuto tématu, které přes odlišný způsob zpracování průkazně dokládají, že se státněstranická cenzura po dobu komunistického režimu neomezovala pouze na tradiční dohled nad tiskem, rozhlasem i dalšími informačními médii, ale působila všude tam, kde komunistická moc uplaňovala svůj ideologický a mocenský monopol.

Téma cenzury v poválečném Československu otevírá dvaadvacátý svazek ediční řady Sešity Ústavu pro soudobé dějiny, sborník Karla Kaplana a Dušana Tomáška *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956. Studie* Karla Kaplana *Cenzura 1945 – 1953* a *Informační monopol režimu*, Dušana Tomáška *Hlavní správa tiskového dohledu* a připojená výběrová edice dokumentů z fondů Státního ústředního archivu (bývalý archiv ÚV KSČ a fond ministerstva vnitra) a Archivu ministerstva vnitra ČR mapují vývoj cenzury hromadných sdělovacích prostředků v prvním poválečném čtvrtstoletí a zachycují proměny jejího politickoprávního a institucionálního postavení.

Úvodní studie Karla Kaplana chronologicky zaznamenává postoj vedení KSČ k otázce tiskové cenzury před únorem 1948 a po něm. Rozdílný postoj je patrný už v otázce institucionalizace cenzury. Před únorem komunistům více vyhovovalo zasahovat do sdělovacích prostředků prostřednictvím jimi ovládaných ministerstev informací a vnitra, a proto se stavěli záporně k obnovení předválečného systému preventivní cenzury. Po únorovém uchopení moci se stala institucio-

nalizovaná cenzura vítaným nástrojem k umlčení všech kritických hlasů. Od září 1948 byla soustředěna v Kulturní radě ÚV KSČ a od roku 1953 v Hlavní správě tiskového dohledu (HSTD) při ministerstvu vnitra. Komunistické vedení získalo centrální dohled nad celou oblastí tisku a do činnosti sjednocenného cenzurního úřadu zahrnulo i rozhlas, televizi, divadlo, film, činnost všech nakladatelství a schvalovalo i provozování různých kulturních pořadů. Později do náplně HSTD patřila i kontrola vnitrostátních a zahraničních listovních zásilek a celý kontrolní systém doplňovala, jak dokládá druhá studie Karla Kaplana, i tzv. radioobrana zaměřená na rušení cizích „štvačkových“ rozhlasových stanic.

Obraz fungování poúnorové cenzury dokresluje na konkrétních cenzurních zásadách plnomocníků-cenzorů HSTD studie Dušana Tomáška. Její autor se ale věnuje především cenzuře tisku a ostatní oblasti cenzurního dohledu postihuje jen letmo. Týká se to i filmu, kterému je ostatně v celém sborníku věnovaná nepatrná pozornost. Dovídáme se tak pouze, že film spadl do kompetence VIII. Oddělení umění a přednášek HSTD, které dohlíželo na domácí filmovou tvorbu a schvalovalo i dovoz a půjčování filmů z archivů. A že ředitelé kin mohli promítat pouze filmy označené cenzurním číslem příslušného cenzora, bez něhož nemohl být žádný film veřejně předváděn. Kromě toho uvádí Dušan Tomášek dva případy z přelomu let 1953/54: po zásahu cenzora byly změněny nevhodné texty filmových plakátů, neboť *Kolotoč humoru – kaleidoskop filmových postav Vlasty Buriana* nemohl následovat po barevném filmu o pohřbu Klementa Gottwalda a charakteristika sovětského filmu *Žatva* jako „zdrucující drama těžce zraněného vojáka, který se po čase vrátí domů, kde hospodaří jiný s jeho ženou“¹⁾, se rovněž dotkla citů pardubického cenzora. Vedle toho pak Tomášek zmiňuje už pouze jeden z prvních zásahů do vysílání televize, jejíž vedení muselo v dubnu 1954 odstranit ze střihového filmu *Historie Prvních májů* záběr zachycující „soudruha Stalina, soudruha Molotova a zrádce Beriju.“²⁾

O praxi filmové cenzury v padesátých a šedesátých letech se ovšem mnoho nedovíme ani z dalších dvou publikací věnovaných cenzuře, respektive kulturní politice KSČ.

Kniha Dušana Tomáška *Pozor, cenzurováno! aneb ze života soudružky cenzury* obsahuje jen částečně pozměněnou verzi jeho studie o HSTD rozdělenou do několika částí, na kterou navazují kapitoly o cenzurní praxi ve druhé polovině padesátých let a v letech šedesátých. Tomáškovy „dějiny“ novodobé československé cenzury balancují na pomezí žánru historizující reportáže a literatury faktu a tomu odpovídá i způsob jejich zpracování, postavený na čtivém komentáři dobových záznamů o cenzurních zásadách v tisku, rozhlasu i filmové a divadelní tvorbě. Výsledkem je pestrá mozaika informací o vývoji a proměnách cenzurní činnosti v letech 1953 – 1968/69 rozdělená do šestnácti kapitol, z nichž jedna je věnována filmové, televizní a rozhlasové cenzuře. V ní snáší Dušan Tomášek řadu důkazů pro své tvrzení, že plnomocníci HSTD, kteří bedlivě sledovali hranou i nehranou filmovou produkci, „se pletli filmařům do řemesla patrně mnohem více než novinářům“.³⁾ Jím uváděné případy, připomínky k filmům *Ledoví muži* (Vladimír Sís, 1960), *Až přijde kocour* (Vojtěch Jasný, 1963), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966) a *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1966), ovšem nemůžeme díky jejich namátkovému výběru považovat za dostatečně reprezentativní pro pochopení skutečného rozsahu stranické filmové kontroly.

Poslední z recenzovaných publikací, *Prameny zla I. Kultura a věda. Komunistická strana Československa a problematika kultury a masmédií*, obsahuje soubor dokumentů o stranické práci v kultuře, vědě a ideologii v letech 1965 – 1971. Jeho sestavovatelé Tomáš Grulich a Petr A. Roček zvolili formu širokého tematického výběru z dokumentů bývalého archivu ÚV KSČ a osobních

1) Dušan Tomášek, Hlavní správa tiskového dohledu. In: Karel Kaplan – Dušan Tomášek, *O cenzuře v Československu v letech 1945 – 1956. Studie*. Praha 1994, s. 32.

2) Tamtéž, s. 37.

3) Dušan Tomášek, *Pozor, cenzurováno! aneb ze života soudružky cenzury*. Praha 1994, s. 64.

archivů Antonína Novotného, Alexandera Dubčeka a Gustáva Husáka. Předností jejich výběrové metody je, že poskytuje základní přehled o hlavních tendencích kulturní politiky KSČ v politicky uvolněnějších šedesátých letech a následných кадровých opatření v nastupující éře normalizace. Současně ovšem široký záběr od kultury a umění po školství vědu a ideologii neumožňuje podrobněji zachytit působení stranické politiky v jednotlivých oblastech veřejného a kulturního života. Z tohoto důvodu obsahuje edice pouze dva materiály dokumentující snahy o prosazování mocenského a informačního monopolu v československé kinematografii šedesátých a počátku sedmdesátých let. První informuje o neochotě stranického vedení uvádět i nadále v zahraničí film *Sedmikrásky* režisérky Věry Chytilové. Druhý, devítistránková *Zpráva o situaci v oblasti českého filmu* z března 1970, pocházející z písemností Byra pro řízení stranické práce v českých zemích, seznamuje s opatřeními v českém filmu po srpnu 1968, která zastavila slibný rozvoj domácí kinematografie.

Je škoda, že recenzované práce věnují tak malou pozornost filmové cenzuře a snahám o podřízení kinematografie mocenskému a ideovému monopolu KSČ. Podle namátkových odkazů ke konkrétním projevům filmové cenzurní praxe se lze totiž právem domnívat, že se v našich archivech k tomuto tématu nachází dostatek pramenného materiálu, který čeká na své zpracování.

P a v e l Z e m a n

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ACTA

Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica. I., Litteraria – Theatralia – Cinematographica Sborník prací členů katedry teorie a dějin dramatických umění / Odpovědný redaktor František Valouch, Jiří Stýskal. – [1. vyd.] – Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1993. – 112 s. (Hlavní redaktor spisů Jaroslav Dušek. Philosophica – Aesthetica; Sv. 9). – V části Cinematographica stati napsali Pavel Taussig, Stanislava Přádná, Milan Hanuš, Vladimír Suchánek. – Resumé v angličtině nebo němčině, poznámky.

ISBN 80-7067-220-X

Sborník literárněvědných, teatrologických a filmologických prací členů katedry teorie a dějin dramatických umění Filozofické fakulty Olomoucké univerzity.

Z obsahu: Pavel TAUSSIG: *O vedlejší lásce Ivana Olbrachta (Spisovatelovy dva filmové scénáře)* (s. 91 – 96); Stanislava PŘÁDNÁ: *Rozmarné léto* (s. 97 – 102); Milan HANUŠ: *Tajemství jednoho záběru (O filmovém lyrismu)* (s. 103 – 108); Vladimír SUCHÁNEK: *Oběť – veliké dílo poetického filmu (Autorská konfese)* (s. 109 – 112).

CINÉMAS

CINÉMAS: Revue d'études cinématographiques. Cinélecta 1. – Vol. 5, No. 3 (spring 1995). – Montréal: Département d'histoire de l'art, Université de Montréal.

ISSN 1181-6945

Z obsahu: Charles PERRATON – Nathalie BOUCHARD: *Montrer, dire et saisir l'espace dans le cinéma des premiers temps: le cas du Great Train Robbery* (s. 9 – 28); Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA: *Le tapis incertain. Métamorphose et hors-champ dans Cat People* (s. 29 – 44); Christiane LAHAIE: *Du fantastique littéraire au fantastique filmique: une question de point de vue?* (s. 45 – 64);

Paul WARREN: *La voix off dans Sunset Boulevard* (s. 65 – 76); Serge CARDINAL: *L'espace dissonant. À propos d'un segment du film Boy Meets Girl* (s. 77 – 100); Claude ALBERT: *Poésie et réalité, le sens caché de L'Oumigmag de Pierre Perrault* (s. 101 – 114); Françoise BEAULIEU: *L'Oumigmag, ce difficile parcours entre le mort et les choses* (s. 115 – 130); Sylvestre MEININGER: *Terminator 2. Technologie et identité sexuelle* (s. 131 – 150); Hugh J. SILVERMAN: *The Mark of Postmodernism: Reading Roger Rabbit* (s. 151 – 164); Martin LEFEBVRE: *Métatextualité filmique: vers une métacritique* (s. 165 – 180).

FILMLAND

Filmland Indien: Eine Dokumentation: Indien-Festspiele. Projektkonzeption und Projektleitung Ulrich Gregor. – [1. vyd.] – Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.: Haus der Kulturen der Welt [1992]. – 190 s.: čb. fotogr., rejstříky, biografie režisérů, literatura, chronologie. – Indisches Kino in Deutschland.

ISBN 3-92-7876-03-8

Katalog věnovaný indické kinematografii. Složen z textů různých autorů o indickém filmu a jeho žánrových proměnách, rozhovorů s indickými režiséry a informací o německých filmařích pracujících v Indii. Připojen seznam indických filmů uvedených v rámci přehlídky a režisérů s jejich filmografiemi.

GRIFFITHIANA

Griffithiana: La rivista della Cineteca del Friuli: Journal of Film History. Anno XVII – n. 51/52. Ottobre 1994, American Comedy Series: Filmographies 1914 – 1930. Direttore Davide Turconi. – [1. vyd.] – Gemoni: La Cineteca del Friuli, 1994. – 279 s., čb. fotogr. – Filmografie a eseje napsali Karel Čáslavský, Robert S. Birchard, Jan Herman. Svazek věnovaný americké němé filmové komedii.

Filmografie amerických komediálních sérií 1914 – 1930 (K. Čáslavský), monografické články: Monta Bell (S. Birchard), William Wyler (J. Herman), bibliografie k dějinám němému filmu.

HALACHMI, Joseph

No Matter What: Studies in the History of the Jewish Film in Israel / Joseph Halachmi. – [1. vyd.] – Jerusalem: Steven Spielberg Jewish Film Archive, 1995. – 145 + VII s.: čb. fotogr. – Obálka, titulní list, předmluva a obsah v angličtině, hlavní text v hebrejštině.

Soubor esejů vycházejících ze základního výzkumu dějin kinematografie na území pozdějšího státu Izrael od počátků v roce 1899 do prvních hraných filmů na přelomu 20. a 30. let.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. – Vol. 15, March 1995, Nr. 1. – Journals Oxford Ltd. ISSN 0143-9685

Z obsahu: Vlada PETRIC: *Vertov, Lenin, and Perestroika: the cinematic transposition of reality*, s. 3 – 18; James CHAPMAN: *The Life and Death of Colonel Blimp (1943) Reconsidered*, s. 19 – 54; H. Mark GLANCY: *Warner Bros Film Grosses, 1921 – 51: the William Schaefer ledger*, s. 55 – 74; John SEDGWICK: *The Warner ledgers: a comment*, s. 75 – 82; Pamela WILSON: *NBC Television's „Operation Frontal Lobes“: cultural hegemony and fifties' program planning*, s. 83 – 104; Rosaleen SMYTH: *„White Australia Has a Black Past“: promoting Aboriginal and Torres Strait Islander land rights on television and video*, s. 105 – 124; Douglas GOMERY: *Two Documents: Your Priceless Gift and The 1946 Film Daily Yearbook*, s. 125 – 136; Jeffrey RICHARDS: *Soldiers Three: the „lost“ Gaumont British imperial epic*, s. 137 – 142.

JÜDISCHE

Jüdische Lebenswelten im Film: Jüdische Lebenswelten / Konzeption Erika Gregor, Ulrich Gregor. – [1. vyd.] – [Berlin]: Freunde der Deutschen Kinemathek [1992]. – 378 s.: čb. fotogr., bibliografie, filmografie, rejstříky režisérů, zemí, německých a originálních názvů filmů, použité prameny, ohlasy v tisku. ISBN 3-927876-06-2

Katalog filmové retrospektivy děl s židovskou tematikou. Obsahuje základní filmografické údaje promítaných filmů s jejich dobovými recenzemi a kritikami.

KRIEG

Der Krieg gegen die Sowjetunion im Spiegel von 36 Filmen: Eine Dokumentation / Zusammenstellung, Redaktion und Übersetzung aus dem Russischen Oksana Bulgakowa, Dietmar Hochmuth; Konzeption der Filmreihe Erika und Ulrich Gregor, Gerhard Schoenberger. – [1. vyd.] – Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e. V. [1991]. – 168 s. ISBN 3-927876-05-4

Katalog filmové retrospektivy Válka proti Sovětskému svazu. Sestaven z filmografických údajů uvedených filmů a jejich dobových kritik pocházejících většinou z pera západoněmeckých a východoněmeckých filmových kritiků a historiků.

MONTAGE/AV

Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. Jg. 3, 1994, Nr. 2. – Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V. ISSN 0942-4954

Monotematické číslo: *NS-Film: Modernisierung und Reaktion*.

Z obsahu: Leonardo QUARESIMA: *Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm* (s. 5 – 22); Thomas ELSAESSER: *Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre* (s. 23 – 40); Klaus KREIMEIER: *Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus* (s. 41 – 54); Stephen LOWRY: *Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms* (s. 55 – 72); Irmbert SCHENK: *Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung* (s. 73 – 98); Jörg SCHWEINITZ: *„Genre“ und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft* (s. 99 – 118); Jürgen E. MÜLLER: *Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art* (s. 119 – 138); Jurij LOTMAN: *Mögliche Welten. Gespräch über den Film* (141 – 150).

SCREEN

Screen. – Vol. 36, Spring 1995, Nr. 1. – The John Logie Baird Centre.

ISSN 0036-9543

Z obsahu: Julia HALLAM – Margaret

MARSHMENT: *Framing experience: case studies in the reception of Oranges are Not the Only Fruit*, s. 1 – 15; Lynn SPIGEL: *From the dark ages to the golden age: women's memories and TV reruns*, s. 16 – 33; Susannah RADSTONE: *Cinema/memory/history*, s. 34 – 47; Janet THUMIN: „A live commercial for icing sugar“. *Researching the historical audience: gender and broadcast television in the 1950s*, s. 48 – 55; Karen LURY: „Turbulent Europe: conflict, identity and culture“, *EFTCS 1994*, s. 56 – 58; Heike KLIPPEL: *Oberhausen International Short Film Festival, 1994*, s. 59 – 62; Will STRAW: *Letter from Canada*, s. 63 – 64.

SPORT

Sport – Körper – Bewegung: Filmretrospektive:

Internationale Sportfilmtage Berlin '93 /

Konzeption, Programmentwicklung und

Filmrecherche Jürgen Brüning, Erika Gregor,

Ulrich Gregor, Helma Schleif. – [1. vyd.] –

Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek e. V.

[1993]. – 228 s.: čb. foto., rejstřík filmů,

režisérů, bibliografie.

ISBN 3-927876-07-0

Katalog retrospektivní přehlídky filmů

se sportovní tematikou konané v Berlíně 1993.

Obsahuje přehled uváděných filmů se základními filmografickými údaji, jejich dobové recenze

a texty o sportovní problematice ve filmu v rozpětí různých žánrů, epoch a stylů.

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 21. června 1995.

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

MK ČR 55255; MČ 47285
ISSN 0862-397X

Na obálce detail obrazu Kavárna v noci (Vincent van Gogh, 1888)



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

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

odbyt:

Národní třída 40

110 00 Praha 1

tel.: 02/24 21 52 70, fax: 02/24 22 77 44

edice:

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

te.: 02/24 23 19 88, fax: 02/24 23 19 48

Od roku 1992 poskytujeme ve FILMOVÝCH ROČENKÁCH veškeré informace o domácí kinematografii: o tvůrcích, dílech, institucích, časopisech, knihách, právních předpisech, českých filmech v zahraničí a zahraničních filmech v Čechách

Od roku 1989 vydáváme čtvrtletník ILUMINACE, časopis pro teorii, historii a estetiku filmu, s četnými mezioborovými přesahy.

Od roku 1994 uvádíme v KNIHOVNĚ ILUMINACE překlady základních děl filmové historie a teorie, antologie prací předních filmových kritiků a publicistů, původní studie na pomezí filmu a příbuzných disciplín.

VYDANÉ TITULY ROKU 1994 A PRVNÍHO POLOLETÍ ROKU 1995:

Filmová ročenka 1992

(266 stran, cena 94,50 Kč)

Filmová ročenka 1993

(412 stran, cena 100 Kč)

Jan Žalman, Umlčený film

Historická studie i osobní svědectví představitele filmové publicistiky 50. a 60. let o dílech a tvůrcích české nové vlny (282 stran, čb. foto, cena 58,80 Kč).

Jan Lukeš, Orgie střídmosti

Soubor studií a kritik z období přechodu českého filmu od totality k demokracii a od státně monopolní výroby k soukromým produkcím v letech 1987 – 1993 (328 stran, cena 58,80 Kč).

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Mojmír Drvota, Základní složky filmu

Pozdně strukturalistický pokus českého exilového autora, pedagoga na několika amerických univerzitách, o vymezení základních prvků filmové řeči
(102 stran, cena 37,80 Kč).

Sborník filmové teorie 2 – Tartuská škola

Reprezentativní výběr prací jednoho z center sémiotiky filmu, z autorského okruhu
J. M. Lotmana (V. V. Ivanov, J. G. Civjan, M. B. Jampolskij).
Uspořádal Jan Bernard, přeložil Tomáš Glanc (249 stran, cena 69 Kč).

Jan Bernard, Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy

Studie děkana pražské FAMU o analogii verbálního jazyka a „jazyka“ filmu
a o genezi lidského poznávání a modelování a roli filmu v této souvislosti
(185 stran, cena 49 Kč).

VE DRUHÉ POLOVINĚ ROKU 1995 VYDÁME:

Jean-Claude Carrière, Vyprávět příběh

První české vydání dvou původně samostatných úvah slavného scenáristy,
spolupracovníka Luise Buñuela, Miloše Formana, Volkera Schlöndorffa a dalších
světových režisérů, o povaze filmového příběhu a stavbě filmového scénáře.
Přeložili Tereza Brdečková a Jiří Dědeček.

Jiří Cieslar, O soše, torzu a Orfeovi

Reprezentativní soubor esejů, portrétů, studií a kritik předního představitele
současné české filmové kritiky a vysokoškolského pedagoga, zahrnující dvacetiletí
1975 až 1995.

Jiří Doležal, Česká kultura za protektorátu

Soubor studií z pozůstalosti, publikovaných dosud jen v samizdatu a analyzujících
kulturní poměry v Čechách za německé okupace, zejména v oblasti filmu,
písemnictví a školství.

Gilles Deleuze, Film I. Obraz – pohyb

První část jednoho z vrcholných děl světové filmové teorie 80. let v překladu
Jiřího Dědečka.

Všechny vydané i připravované tituly si můžete objednat na adrese odbytu NFA.

Revolver Revue 28



Vychází v květnu 1995

V. KREMLIČKA, P. HALMAY ● M. SINGER – Pro RR ● N. PLÍŠKOVÁ ● J. LEBEDA – Úřednická poezie 80. let ● J. HIRŠAL, B. GRÖGEROVÁ – Sedm ● RR interview – VIOLA FISCHEROVÁ – ...taky ne to nejlepší řešení ● N. STANKOVIČ – Václav Kopecký a ČSR a KSČ ● P. BRÁZDA, E. BRÁZDOVÁ – Vyšívání obrázky ● I. VODSEĎÁLEK – Úsměvy a hrdost ● Dvakrát o Leninovi ● Mao – příběh tváře ● P. ŠUSTROVÁ – anketa O hrdinství a jeho dobách ● J. POKORNÝ – České kyvadlo ● Zborov – Obrana státu ● O. HLAVÁČ – Listy z vězení ● G. HERLING - GRUDZIŇSKI – Blahoslavená, svatá ● 35 vzpomínek na Libora Fáru ● O tibetském buddhismu v Burjatsku ● a další

PRO PŘEDPLATITELE SLEVA: 98,- Kč zašlete složenkou na adresu Revolver Revue, Jindřišská 5, 110 00 Praha 1. Ve „zprávě pro příjemce“ uveďte „RR 28“.

336 STRAN PRO LITERATURU A VÝTVARNÉ UMĚNÍ

Kritická Příloha 2



Vychází v červnu 1995

Z obsahu: V. Just o váchalománii ● Z. Lukeš o pražské architektuře ● L. Hájek o sbírce orientálního umění v NG ● M. Hybler o Topolově Sestře ● M. Žilina o románech V. Macury ● O. Štindl o hudebnících z Hanspaulky ● A. Stankovič o filmu Díky za každé nové ráno ● M. Bregant o knize P. Melounka ● S. Machonin o Divadle v Řeznické a Calderónovi v Národním ● T. Pokorná o Fantomimě ● A. Kosík o Opeře La Serra ● B. Blažek o Kdo je kdo ● J. Rejžek o Týdnu ● J. Pokorný o radách a zradách vzdělanců ● A. Drda o novém myšlení a starém disentu ● rozhovor V. Pivovarovy s V. Stratilem ● ohlasy, polemiky ● a další

K dostání ve vybraných knihkupectvích, nebo jako předplatné: 53,- Kč zašlete složenkou na adresu Revolver Revue, Jindřišská 5, 110 00 Praha 1. Ve „zprávě pro příjemce“ uveďte „KP 2“.

REVOLVER REVUE

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

Z obsahu předchozích čísel:

Petr Král: „Zlatý věk“ dnes

Salvador Dali: Umělecký film, protiumělecký pyl

Michal Bregant: Obnovený Erotikon

Louis Lumière: Princip kinematografu

Barry Salt: Praktická filmová teorie

Pavel Zeman: Idea filmového archivu v Čechách

Rozhovory Georgese Sadoula s Louisem Lumièrem

Milan Lukeš: Sen a film

Milan Doinel: Střepy z Persony

Siegfried Kracauer: Fotografie

Dagmar Mocná: „Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let



odstříhněte a zašlete na adresu:

Ji-Pe, Burdova 1227, 198 00 Praha 9, fax: 02/86 45 95



OBJEDNACÍ LÍSTEK

Objednávám/e časopis ILUMINACE od čísla:

Jméno a příjmení:

Časopis zasílejte prosím na adresu:

.....
.....
.....

Datum:

Podpis:

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 Vyskočilem 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!**

KOUPÍM

staré reklamní,
filmové a politické plakáty
vytištěné v letech 1900 až 1970,
(filmové až do roku 1990).

Vysoké ceny
vyplatím za ojedinělé plakáty
a za ucelené kolekce.

Thomas Hill, Am Park 15, 66 869, Kusel, Germany

35029/
1995-3



10088205 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 přidržuje 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 jasu, 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.