

4

1995

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35 029/1995-4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 7

1995

Číslo / No. 4 (20)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRONĚ

PAVEL ZEMAN

Odpovědný redaktor čísla / Editor of the issue:

Pavel Zeman

Redakční rada / Advisory board:

JAN BERNARD, JAN LUKEŠ, PETR MÁLEK, PETR MAREŠ (filolog),
PETR MAREŠ (historik), PŘEMYSL MAYDL, JELENA PAŠTÉKOVÁ,
JIŘÍ POKORNÝ, MIROSLAV PROCHÁZKA, JIŘÍ RAK, VLASTIMIL ZUSKA

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

tel. (+ +/42/2)24231988

fax (+ +/42/2)24231948

O B S A H

Články

- Vlastimil Zuska:** „Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa 5
- Pierre Sorlin:** Historické filmy jako pracovní pomůcka pro historiky 19
- Petr Čornej:** Husitská tematika v českém filmu (1963 – 1968)
v kontextu dobového nazírání na dějiny II. 43
- Robert Kvaček:** „První kulturně politický film“
J. A. Holman, Revoluce krve a ducha (1936) 77
- Peter Michalovič – Pavol Minár:** „Konečně je všetko tak, ako má byť...“ 89

Rozhovor

- O Kracauerovi, společnosti UFA a německém dokumentu.
Rozhovor s Klausem Kreimeierem 101

Literární obzor

- Ivo Pondělíček:** Filmologie jako věda nejen o filmu
(Jan Bernard: *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*) 109
- Ivan Klimeš:** Dějiny kinematografické provincie
(Peter Mihálik: *Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*) 112
- Petr Mareš:** Montage/AV o neoformalismu
(*Montage/AV 1995, č. 1*) 117

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 121
- Obsah VII. ročníku *Iluminace* 129

CONTENTS

Articles

- Vlastimil Zuska:** The Power of the Genre as a Function of the Distance of its Possible World 5
- Pierre Sorlin:** Historical Films as Tools for Historians 19
- Petr Čornej:** Hussite Themes in Czech Films (1953 – 1968) within the Context of the Period Interpretation of History (Part II) 43
- Robert Kvaček:** "The First Culturally-Political Film" J. A. Holman, Revolution of Blood and Spirit (1936) 77
- Peter Michalovič – Pavol Minár:** "Finally everything is as it should be..." 89

Interview

- About Kracauer, UFA and the German Documentary.
Interview with Klaus Kreimeier 101

Reviews

- Ivo Pondělíček:** Filmology as a Science not only about Film
(Jan Bernard: *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*) 109
- Ivan Klimeš:** History of Cinematographical Province
(Peter Mihálik: *Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*) 112
- Petr Mareš:** Montage/AV about Neoformalism
(*Montage/AV 1995, No. 1*) 117

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 121
- Contents of the 7th Volume of *Iluminace* 129

88625

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10088625 *Národní filmový archiv*

Články

„SÍLA“ ŽÁNROU JAKO FUNKCE VZDÁLENOSTI MOŽNÉHO SVĚTA

Vlastimil Zuska

I

Denně jsme svědky taxonomické „nekázně“ v recenzích, reklamách, informujících statích apod., kde se s žánry, resp. s žánrovou atribucí zachází volně, až k hranicím libovůle. Takže se snadno zaměňuje thriller s hororem, krimi s detektivkou, pohádka s fantasy atd. a atp. Navíc se v povědomí diváků a filmových fanoušků (existují ještě?) fixují ustálená spojení typu „Hitchcock = král hororu“, třebaže z jeho třiapadesáti filmů je hororem jen jediný. Pokusíme se proto o přidání jednoho z kritérií žánrové klasifikace v pravděpodobně marné snaze snížit množství výskytu žánrových konfuzí.

Motivem je tázání, proč kontaminace určitým prvkem (i syntaktickým) např. žánru fantasy mění sci-fi ve fantasy, proč prvek sci-fi mění detektivku ve sci-fi, proč metafora „zliterárňuje“ text (včetně filmového), tedy co je v pozadí relativní „síly“ žánru.

Čtenáři *Iluminace* měli možnost se seznámit s dvěma studiemi k tomuto problému: Altmanovým *Sémanticko-syntaktickým přístupem k žánru* a Carrollovou *Podstatou hororu*.¹⁾ Obě studie jsou v jistém ohledu komplementární, neboť Altman neuvažuje pragmatickou dimenzi a Carroll se zmiňuje, třebaže jen letmo a bez dalších analýz, o dvou třídách žánrových konceptů. Podle struktury (tuto třídu popisuje Altman) a podle působení (např. horor). Tato členění se často mísí bez rozlišení a bez nahlédnutí jejich pozadí, totiž implicitní koncepce, pojetí estetického objektu (v Beardsleyho členění objektové, intencionální [pozor, nikoli ve fenomenologickém smyslu], afektivní a postojové pojetí estetického objektu). Strukturální, tj. i strukturalistické pojetí odpovídá objektovému chápání estetického objektu, které abstrahuje od autora i recipienta a klade např. detektivku jako striktně určenou vnitřními vztahy a prvky. Afektivní pojetí stanoví jako určující kritérium žánrové příslušnosti působení na diváka (čtenáře). Námi sledované kritérium integruje oba přístupy a jeho pozadím je koncepce estetického objektu jako intencionální předmětnosti ve fenomenologickém smyslu (viz např. Ingarden). Dále využíváme konceptu možný svět (původně logického) a proto nejprve podáme krátký exkurz k tomuto pojmu vzhledem k žánru.

1) Rick Altman, *Sémanticko-syntaktický přístup filmovému žánru*. „*Iluminace*“ 1, 1989, č. 1, s. 17 – 29; Noël Carroll, *Podstata hororu*. „*Iluminace*“ 5, 1993, č. 3, s. 53 – 63.

II

Využití „možných světů“ a přidružených pojmových nástrojů se v žánrových studiích objevuje kupodivu vzácně a nadto skoro výhradně v literární teorii. Dosud nejpracovanější pokus Marie-Laure Ryanové²⁾ pracuje vedle „možného světa“ s relací přístupnosti (accessibility) a v některých ohledech se blíží zde prezentovanému pojetí. Ryanová provádí jemné rozlišení na aktuální svět (realitu), aktuální svět textu (možný svět textu) a referenční svět textu. Přístupnost pak traktuje na základě vztahů aktuálního světa (reality) a aktuálního (možného) světa textu, identity nebo kompatibility vlastností, objektů, časových (historických) souřadnic, taxonomické, logické, lingvistické kompatibility. Výsledkem je síť relací či tabulka, do níž lze vepsat většinu literárních (fiktivních) žánrů podle snižujícího se počtu modalit přístupnosti. Zcela nepřístupný možný svět tedy není světem možným, je z reality nepřístupný. „Blokování přístupových cest“ s rostoucí vzdáleností (i v našem pojetí) tak (I) zabraňuje návratu do „nižšího žánru“, (II) vysvětluje relativní „sílu“ příslušných žánrů, kdy při vzrůstající „fantastičnosti“ za sebou přislušný, žánrově se vyvíjející text pálí mosty přístupností, charakteristické pro žánry nižší, realističtější. Podle Ryanové je vzdálenost mezi aktuálním světem a alternativním aktuálním světem textu měřena množstvím relací přístupnosti; čím je jich méně, tím je možný svět textem reprezentovaný vzdálenější (sci-fi, pohádka, nonsens až „Jabberwockyism“³⁾). Maně se nám vybaví klasická studie T. S. Eliota,⁴⁾ kde je tematizován mimo jiné problém originality. Absolutně originální dílo, možný svět textu bez jakýchkoli vazeb (přístupnosti) k životnímu, zkušenostnímu světu včetně zkušenosti s celkem umělecké kultury by byl nesrozumitelný, dílo jako dění smyslu by bylo nesmyslné a jako dílo by neexistovalo, neboť bychom neměli přístup k jeho možnému světu.

Členění na aktuální svět textu (the textual actual world) a referenční svět textu (the textual reference world) nachází podporu ve významné práci K. L. Waltona,⁵⁾ kde možný svět díla slouží jako pomůcka, nástroj, rekvizita (props) pro hru na předstírání (game of make-believe), pohyb a pobyt v modu „jakoby“, kdy teprve tato hra s aktivní účastí diváka, čtenáře, tvoří aktuální možný svět. Do světa díla (referenčního světa textu) recipient vstoupit nemůže.

Zdánlivě konzistentní a přesvědčivý výklad Ryanové s sebou nese řadu úskalí, mezi jiným posun logického pojetí možných světů a relace přístupnosti do oblasti literární

2) Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction*. „Poetics Today“ 12, 1991, č. 3, s. 553 – 576.

3) „Jabberwockyism“ – termín M. L. Ryanové ze studie citované v poznámce č. 2 bychom mohli přeložit jako „žvahlavismus“ nebo „tlachapoudismus“ podle příslušného překladu Alenky v kraji divů... a za zrcadlem (Jaroslav Císař, resp. Aloys a Hana Skoumalovi). Jde o diskurs, reprezentovaný básní Jabberwocky Lewise Carrolla, projektující svět textu, kde z „přístupových cest“ mezi reálným světem a světem textu zbývá jen tzv. analytická kompatibilita (v básni zůstávají srozumitelné některé výrazy – drápy, meč aj.). Ještě vzdálenější je konkrétní poezie.

4) Thomas Stearns Eliot, *Tradice a individuální talent*. In: Týž, *O básnictví a básnících*. Praha 1991, s. 9 – 17.

5) Kendall L. Walton, *Mimesis as Make-Believe. On The Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass., Harvard UP 1990. – Walton má ovšem v podstatě oprávněné výhrady k pojmu možný svět a upřednostňuje koncept fiktivního [fikčního podle L. Doležela] světa.

teorie, posun od abstraktního, metaforického smyslu k smyslu doslovnému. V logice slouží relace přístupnosti pro srovnávání komponovatelnosti možných světů, jejichž ontologický statut se neliší. V literární teorii i estetice nejsou aktuální svět a fiktivní světy ontologicky rovnocenné a relace přístupnosti je chápána doslovně a sestupně. Ryanová tak patří⁶⁾ do tábora teoretiků fikce, kteří pohlíží na aktuální svět jako na ontologicky stabilní, neproblematický svět, danou realitu, onu posvěcenou předkamero-vou realitu české filmové „teorie“. Toto stanovisko dokládá explicitně svým „principem minimální odchylky“: „Konstruuje fiktivní svět a kontrafaktuální výroky tak, aby byly co nejblíže k realitě, kterou známe. To znamená, že do světa výpovědi projektujeme vše, co známe o reálném světě a děláme pouze takové ústupky, kterým se nemůžeme vyhnout“.⁷⁾

Z citace i celé studie vyplývá privilegovaný statut reality a imperativ, řídící to, co by Ingarden nazval vyplňováním míst nedourčenosti. Determinace projekcí a ústupků však může být a je rovněž určována právě žánrovým rámcem, normami a konvencemi přísluš-ných žánrů s jejich průvodní vzdáleností, situovaností v žánrovém poli a domnívám se, že tato determinace může převážit nad „tlakem reality“ a princip minimální odchylky nebude minimální z hlediska vzdálenosti od reality (aktuálního světa), ale z hlediska odchylky aktuálního možného světa od žánrového referenčního světa.

Postmoderní fikce není adekvátně popsateľná z tohoto hlediska; některé důvody ukáže-me dále, zde jen zmíníme druhý tábor literární teorie, který odmítá „naivně realistickou koncepci reality“ (Eco).⁸⁾ Přístupnost se zde sice stále týká vztahu aktuálního, reálného světa a světa možného, fiktivního, ale sám aktuální svět je konstruktem, je rovněž mož-ným světem, variantně „verzí světa“ (Goodman).⁹⁾ Eco dovozuje, že přístupnost může platit pouze mezi dvěma soubory (výroků, diskursů, textů) téhož řádu. Mentální kon-strukt (možný svět) nelze tedy srovnávat z hlediska relace přístupnosti s nepodmíněnou, vůči vědomí vnější daností. Jako kulturní konstrukt musí být proto kladen i (pro Ryano-vou) ultimátní referenční svět – aktuální svět, realita. Tento náhled, ontologickou nejis-totu, tematizuje právě postmoderní fikce.

Není bez zajímavosti porovnat tento přístup s Ingardenovými analýzami kauzality, kde mimo jiné dovozuje, že: „...kauzální relace je vztahem uvnitř světa, který může nastat pouze mezi členy, existujícími v tomtéž modu a to jako cosi reálného...“, přičemž „svět“ v tomto rozboru chápe jako koncept formálně-ontologický.¹⁰⁾

Malý příklad: co se stane, když se prolne svět nonfikce, o jeden krok vzdálený od rea-lity, svět dokumentu a fikce, když např. Woody Allen vstoupí do všem divákům zná-mého dokumentárního záběru, který byl dosud součástí reality, historické danosti? Zdokumentární se tento průnik, fúze, nebo zfiktivní dokument, bude celek chápán jako fikce? Postmoderní fikce se snaží, domnívám se, ukázat právě na zpochybnitelnost

6) Podrobně viz Ruth R o n e n, *Possible Worlds Between the Disciplines*. „The British Journal of Aesthetics“ 33, 1993, č. 1, s. 29 – 40.

7) M.-L. Ryan, *Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure*. „Poetics“ 8, 1980, s. 406.

8) Umberto E c o, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington, Indiana UP 1979.

9) Nelson G o o d m a n, *Ways of Worldmaking*. Indianapolis, Hackett 1978.

10) Roman I n g a r d e n, *Time and Modes of Being*. Springfield, Ch. C. Thomas 1964, s. 76

a vícenásobnou interpretovatelnost danosti, reality, aktuálního světa, na předsudečnost přirozeného postoje a lze říci, že tak činí dvojím odcizením „domova“; primárním vykojením nástupem estetické distance, sekundárně pak oscilací v jejím rámci (až mimo něj) a zavedením ontologického dilematu aktivizuje vnímatele i třeba ve směru heideggerovského rozpomenutí se na bytí, ve vynesení na (hermeneutické) světlo dosud skryté předsudečnosti. Pateticky řečeno, v postmoderní fikci konverguje znovu krása, nahrazená vznešenem s pravdou.

III

Jako vhodný nástroj pro explanaci „síly“ žánrů v souvislosti se stupněm fiktivnosti, s distancí možného světa díla od „reality“ a k nasvícení problému z mírně změněného úhlu může posloužit teatrologům i návštěvníkům divadel až notoricky známý pojem „zcizující efekt“, Brechtův *Verfremdungseffekt*. V rámci své teorie divadla zastával Brecht – v návaznosti na Diderotův Herecký paradox – názor, že herec i divák by si měli udržovat kritický odstup od hry a její inscenace. V průběhu hry je třeba (příklad normativní estetiky mimochodem – není v pozadí jistý světonázor?) oběma připomínat, že jde „jen“ o hru, o reprezentaci a faktorem, přímo začleněným, vtěleným do struktury uměleckého díla tak zajišťovat udržení (estetické) distance, zabránit úplnému vcítění, tedy identifikaci s postavou, postavami, situací, dějem a tím ztrátě estetické distance (s Bulloughem pod-distancování). Lze doložit, co toto stručné shrnutí naznačuje, že zcizující efekt můžeme podřadit obecnějšímu pojmu estetické distance¹¹⁾ a rozšířit tak prostor pro jeho uplatnění i na další umělecké druhy.

K zcizujícímu efektu dochází vždy, když dílo samo poukazuje vně sebe, když v procesu svého rozvíjení poukazuje (prozrazuje) na médium, v němž je vytvořeno. V literatuře text (vypravěč) přímo oslovuje čtenáře, Magritův obraz *Toto není dýmka* upozorňuje, že jde „jen“ o obraz dýmky, jazzový dirigent vykřikuje příslovečné „once more, please!“. Příkladů z divadla a filmu by se našla řada, můžeme proto přejít přímo k subtilnějším projevům zcizujícího efektu v tzv. divadle na divadle či filmu ve filmu (*Francouzova milenka*, *Americká noc* aj.). Zcizování zde může probíhat a často probíhá stupňovitě, hra ve hře, film ve filmu, ale i vložená povídka, novela v románu jsou zcizovány tak, že se přechází do rámuujícího útvaru a zase zpět, vně dílo a zpět do hry ve hře atp. Dochází tak k záměrné, vyvolané oscilaci estetické distance a tato oscilace vytváří konstitutivní a recepčně velmi účinnou složku příslušného uměleckého díla.

Brechtův zcizující efekt ovšem předpokládá v zásadě jednosměrné či spíše jednocestné „plynutí“, směřování zcizování, od divadelní hry k realitě životního světa a zpět (v tomto ohledu je závěrečná opona či „děkovačka“ u divadel bez opony posledním zcizením

11) Souvislost estetické distance s obecnějším konceptem distance jako základního životního pohybu (Patočka, Buber, Levinas aj.), příp. s Husserlovým pojetím neutrální modifikace vědomí viz Vlastimil Zusk a, *Estetická distance – dialog sebereflexe*. „Estetika“ 32, 1995, č. 1. V tomtéž čísle (s. 10 – 30) vychází poprvé český překlad zásadní studie Edwarda Bullougha z roku 1912 „*Psychická distance*“ jako faktor v umění a estetický princip.

od hry k realitě, kdy „zpět“ už nenastává). V pozadí můžeme zahlédnout (metafyzický) předpoklad stabilní, statutárně neměnné a „vrcholové“, případně „objektivní“ reality (srov. „paramount reality“ W. Jamese a A. Schutze, marxismus a Brecht), předpoklad, z něhož vychází i zmiňované žánrové členění na bázi přístupnosti možného světa díla u M.-L. Ryanové.

Neexistuje ovšem žádný logický důvod, proč by zcizující efekt, rozkyv estetické distance, nemohl fungovat, působit v opačném směru dále, tedy nejen od reality životního světa do reality světa hry, díla, kdy se přechodem do možného světa díla divák vlastně odcizuje světu, životní svět je „zcizen“, divák sartrovsky neguje realitu, ingardenovsky zapomíná na (životní) svět, ale ještě dále stejným směrem. Např. naturalistické dílo je zcizeno ve prospěch magického realismu, detektivka ve prospěch sci-fi, sci-fi ve prospěch fantasy atp. Jako zcizující prostředky zde pak působí, v souladu s názorem Ricka Altmana, sémantické i syntaktické faktory a narušování jedné či více kategorií kompatibility dle výměru Ryanové. Ve filmu fungují na syntaktické úrovni jako jemné zcizující prostředky např. retrospektivní a prospektivní záběry (flashback, flashforward), které ovlivňují změnou amplitudy oscilace estetické distance (změnou časovosti) výsledný estetický objekt.

Modifikace reprezentovaného, „dramatického“ času flashbackem tak např. může posunout, zcizit, do té doby naturalisticky chápaný snímek na obecnější rovinu symbolicky chápané situace, zcizí rovinu empirie a nabývá povahy symbolického zobecnění. Pregnantnějším příkladem jsou pak úvodní filmové titulky a z hlediska dějin filmu proměňující se konvence jejich používání. V posledních desetiletích se značně rozšířil zvyk dlouhých titulků, superponovaných přes již probíhající děj filmu, přes krátkou retrospektivu vlastního děje filmového příběhu nebo nastupujících až po poměrně dlouhé dějové sekvenci; titulků přestávajících, aby se po odvinutí fragmentu příběhu znovu začaly objevovat atp. Jedná se o úvodní rozkmitání distance, rytmické zcizování a práci s diváckou anticipací.

Ve hře je faktor, jehož výklad by si zasloužil samostatnou studii, do značné míry psychologicky orientovanou. Jen krátce můžeme naznačit, že je třeba vzít v úvahu motivaci, princip ekonomie myšlení a percepce, závislost zvýznamňování na rytmu. Lidově a zjednodušeně: divákovi se něco bere, něco, co získal za cenu jistého úsilí, co naplňuje očekáváním, které se dosud nevyplnilo a kdy možnost tohoto vyplnění je mu „násilím“, zcizením odpírána. Usiluje proto o znovuzískání podmínek příslibu (významu), snaží se zcizené dostat zpátky a námaha, spjatá s navozením estetické distance, kterou si zprvu dílo samo zvnějšku vynucuje, se mění ve vlastní divákovu chtění, ve vnitřní popud. Po dlouhých titulcích, narušujících narativní rytmus, tak divák důrazně trvá na estetické distanci a protipohybem ke zcizení, intencí identifikace s textem tak pevně zakotvuje v mantinelech estetické distance a ochotně podléhá rytmu jejích oscilací.

Sílu žánru tedy můžeme popsat i podle podílu zcizujících efektů a jejich směru, přičemž výskyt příslušných zcizení, žánrotvorných a žánr intendujících již nelze z výsledného odvíjení uměleckého díla, estetického objektu vymazat. Příslušného výkyvu estetické distance bylo dosaženo a tvoří inherentní součást konstituujícího se estetického objektu, tak jako zahlédnutou červenou skvrnu na obraze již nelze dále „nevidět“, třebaže se z ní stane např. „zdravíčko“ na tváři portrétu ženy. Po zcizení směrem k „silnějšímu“

žánru už nevede cesta zpátky, přístupnost možného světa slabšího žánru byla zrušena. Je ovšem třeba si uvědomit, že jde o konvenci, estetickou normu, která je „odsouzena“ k porušování a v dějinách umění neexistuje norma, která by se neporušovala, tzn. nevyužila ve prospěch tvorby.

Jak je tomu se vzdáleností možných světů? Explicitní „práci“ se vzdálenostmi možných světů jako žánrovým kritériem najdeme kupodivu zřídka, o to je pak její projev výraznější. (Mám zde na mysli „čistou“ podobu, za využití vzdáleností můžeme považovat rovněž intertextualitu, odkazy, citace, aluze k jiným textům jiných žánrů.) Návrat k žánru „nižší“ síly může být použit záměrně pro tvorbu (formální) struktury, rezonující se smyslem syžetu. Tak např. ve fantasy románu R. Silverberga *Kingdoms of the Wall* zklamání a doslova zhroucení projektovaného světa, *Weltanschauungu* protagonistů příběhu koresponduje se „zhroucením“ světa žánru fantasy do „nižšího“, slabšího žánru sci-fi. Na konci cesty-hledání Božstva není jen prázdno, nepřítomnost Boha, ale ještě něco horšího, odhalení transcendentální iluze (Kant), která tímto odhalením padá. Místo bohů nacházejí hledači degenerované potomky jinoplaneťanů, které původní obyvatelstvo po staletí považovalo za bohy, včetně záměny vyspělé techniky za magii. Rozpad referenčního světa textu rezonuje s kolapsem světa žánru fantasy do žánru sci-fi, se zkrácením vzdálenosti možného světa. Z hlediska syžetové výstavby románu jde o antiklimax a část kritiky také závěr románu hodnotila negativně jako nepodařený. Domnívám se naopak, že šlo o záměr a mistrovské využití žánrových norem.

V takto zjednodušeně a doufejme názorně podaném schématu se zjevně vynořuje problém amplitudy distancí, prostor pohybu zcizování, který, jak bylo naznačeno již poukazem k flashbacku, souvisí neoddělitelně s časovým vědomím vnímatele a komplementárně s časovou strukturací díla i reprezentovanými časovými charakteristikami. Pohled tímto směrem může odhalit sílu, kterou aplikace konceptu přístupnosti možného světa pomíjí. Vedle negativního, eliminačního tlaku snižujících se přístupností k možnému světu působí i tah druhé hranice prostoru zcizování.

Na straně diváka, vnímatele, čtenáře, spatřujeme prostor vymezený na jedné straně lineárním plynutím naivního (v Husserlově smyslu) já, ega životního světa předreflexivní fáze. Rostoucí rozrušování této linearity v rostoucí komplexnosti žánrového pole vede – kam? K chaosu, blábolu, nonsensu? Domnívám se, že druhou stranou, druhým limitem zcizování, úběžníkem, který „táhne“ žánrové zasazení, je mýtus či mýtopoetické jádro s příslušnou specifickou časovostí, s příslušnými problémy opakování, re-presentatione, mimésis a identity (Ricoeur, Lévi-Strauss, Eliade, Fink aj.) Aluzí na tento limit lze nalézt řadu v každém uměleckém druhu, pro ilustraci stačí snad připomenout konce (příznačně!) filmů *Cid* a *Butch Cassidy a Sundance Kid*, příběh je zrušen, hrdinové přecházejí do „bezčasu“, kruhového času mýtu.

Žánrový prostor, v němž se uskutečňují oscilace zcizování, kmitání estetické distance, je ovšem komplexní, multidimenzionálně významový a popis na linii realita – mýtus (ať už za realitu dosadíme cokoli, pochopitelně vyjma mýtu) je jen jednou z možných Ariadniných nití. Zdá-li se platit pro rostoucí „fantastičnost“ žánrů (thriller – horor – sci-fi – fantasy), neznamená to, že neexistují jiné linie, směry. Tzvetan Todorov¹²⁾

12) Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca 1975

citlivě poukazuje na možnost odmítnutí, nepřistoupení na žánrová pravidla fantaskních žánrů, a to bez zrušení estetické distance, tedy bez opuštění oblasti, v níž vnímáme text jako estetický objekt. Vnímatel, bránící se divák pak interpretuje žánrové klíče, kódující signály jako poetizace či alegorie (bajka). Psychologicky se vlastně jedná o formu egoobrany a fanatické lpění některých recipientů na čistotě žánru či odmítání některých žánrů jako celku lze vysvětlit i takto.

IV

V souvislosti s mýtem a hranicemi mýtus-fikce-realita se vynořuje řada otázek, relevantních z hlediska žánrových diferencí. Jedním z charakteristických rysů soudobého umění (včetně „masovějších“ produktů) je snaha o narušení, zpochybnění či zrušení fiktivnosti, často ovšem končící pouze v naznačené větší amplitudě estetické distance (zcizení). V zásadě můžeme vymezit tři způsoby tohoto zpochybňování: (I) více či méně explicitní referenci k realitě životního světa – ať už užíváním co největší zátěže reáliemi (historické osobnosti resp. jejich reprezentace, konkrétní, obecně známá místa atp.) nebo pseudodokumentárních až dokumentárních fragmentů ve filmu a dalších druzích umění, až po vnětéxové poukazy typu: „založeno na skutečném příběhu“, „podle skutečné události“ atp. (II) reference k mýtu, legendě, proces mýtizace (srov. T. G. Pavel),¹³⁾ jak jsme poukázali na dvou příkladech výše. Rušení fiktivnosti poukazem, přesunem za hranici fikce-mýtus přirozeně implikuje, v navrženém meziprostoru fikce, že mýtus není fikcí. Rozborů tohoto náhledu je zástup, připomeneme jen zlomek.

Ernst Cassirer určuje rozdíl mezi uměním (fikcí) a mýtem na ontologické bázi (srov. dále s postmoderním pojetím fantastického žánru u McHala) s odvolávkou na Kantův výměr (z Kritiky soudnosti), že „estetická kontemplace nedbá na existenci či neexistenci svého objektu.“ Cassirer dovozuje: „mýtické obrazotvornosti je tato lhostejnost cizí, vždy zahrnuje akt víry v realitu předmětu.“¹⁴⁾ Dále charakterizuje svět mýtu jako dramatický svět, svět akce, sil, bojujících mocností, nikoli věcí, statických objektů a v (textu) mýtu tak nejde o logické zřetězení propozic, sémantických kotev k realitě nemýtického světa. Koherence mýtu je (podle Cassirera) založena na jednotě cítění (gestalt), nikoli na logických pravidlech. Z této teze vyplývá, že mýtus nemá stabilizovaná pravidla strukturní výstavby, tedy kodifikovanou, signifikantní syntax a není tedy, ve smyslu Altmanova vymezení, definovaným a definovatelným žánrem. A pokud ano, pak právě rušením syntaxe, destrukcí žánrových hranic ho lze situovat na horizont žánrových úběžníků, jako oblast mimožánrovou, k níž každá fikce, každý žánr fikce, snažící se zrušit vlastní fiktivnost, směřuje.

O mýtu v souvislosti se syntaxí uvádí Claude Lévi-Strauss: „Mýtus musíme vnímat jako celek a přijít na to, že základní význam mýtu nezprostředkovává souvislá řada událostí, ale – lze-li to tak říci – trsy událostí, i když se tyto události vyskytují v příběhu na různých místech.“¹⁵⁾ Trsy událostí ovšem vyžadují pro nabytí významu zcelující, synteti-

13) T. G. Pavel, *Fictional Worlds*. Cambridge, Mass. Harvard UP 1986.

14) Ernst Cassirer, *Esej o člověku*. Bratislava 1977.

15) Claude Lévi-Strauss, *Mýtus a význam*. Bratislava 1993, s. 47.

zující akty recipienta mýtu, mýtus musí tvořit celek, avšak celek „ve stavu zrodu“, pravda mýtu nastává. Pravdivost mýtu můžeme situovat na opačný pól škály pravdivosti podle kriteria časovosti. Na jedné straně máme fixovanou, statickou pravdu analytických vět, na čase nezávislou (pomineme-li z důvodů argumentace historickou proměnlivost analytičnosti – viz např. Quine) a v rámci vládnoucích paradigmat fixovanou pravdivost vědeckých tvrzení, výpovědí o faktech (korespondenční teorie pravdy), na straně druhé pravdu ve stavu zrodu, dynamický gestalt bez syntaxe,¹⁶⁾ pravdu symbolickou, metaforickou, mýtickou. (Koherenční teorie pravdy, kdy součástí koherence je víceznačná, symbolická oscilace na hraně zrušení syntaktické koherence ve prospěch koherence dynamického gestaltu.)

S rostoucí vzdáleností možného světa, s rostoucí roztržkou s empirickou realitou a tím se zvyšující se „symboličností“, klesá přitažlivost reality a roste přitažlivost mýtu, symbolická struktura si žádá více a více doplňování (Fink), reference se odpoutává od životního světa a její vektor směřuje k mýtu, mění se typ pravdy, z pragmatické, faktové na metaforickou, mýtickou.

Mýtus, chápáný jako dynamický gestalt,¹⁷⁾ jako nastávání komplexního významu¹⁸⁾ nachází ze všech médií film jako pravděpodobně nejvhodnější pro svou artikulaci. Dynamika v souvislosti se zaujetím pozornosti, kdy film ovládá přesuny pozornostního ohniska a rytmus těchto přesunů, tedy i časové vědomí snad ze všech uměleckých druhů nejvíce, vede k nejtěsnější příbuznosti se strukturou mýtu. Ne náhodou pak film doprovází průvodní projevy mýtopoetického jádra celého produktu – kult a rituál. Kult jako artikulace mýtu,¹⁹⁾ odění mýtopoetického jádra (Ricoeur) provází film a celou kulturu v celých jejích dějinách. Připomeňme kult filmových hvězd (vlastně mýtických hrdinů), kultovní filmy,²⁰⁾ kultovní režiséry – mýtotvorce i třeba rituál vyhlášení Oskarů či Zlatých lvů.

16) „Pak ale celá teleologie smyslu, konstruuující filosofický pojem metafory, přiřazuje tento pojem manifestaci pravdy, k jejímu vycházení jako nezahalené přítomnosti, ke znovuosvojování plné řeči bez syntaxe, k povolání čisté nominace: bez diferenční syntaktičnosti ...“ Jacques Derrida, *Bílá mytologie*. In: Týž, *Texty k dekonstrukci*. Bratislava 1993, s. 259.

17) „Ryzí mýtus je „dynamický“, musí se zjevovat tím, že cosi tvoří: tvar (Gestalt). Tvar je tvořivý element světa, protože se sám zrodil bezprostředně z původního.“ Walter F. Otto, *Mýtus a slovo*. In: *Mýtus, epos a logos*. Praha, POMFIL 1991.

18) „Entita, která existuje vždy jen tak, že je něčím jiným, je temporální v radikálním smyslu: její bytí je v nastávání.“ Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960, s. 223. Chápeme-li s Ricoeurem mýtus jako nadstavbu symbolické funkce a tím i konsekvence s tím spojené (problém reference, znakovou, zástupnou povahu symbolu, časovost estetického znaku), vykazuje se mýtus jako nastávání významu.

19) Fink chápe kult jako „pokus o obnovení původního světla světa, osvětlujícího všechny individualizované, konečné věci... fenomén lidského vztahu k sobě.“ Ernst Fink, *Hra jako symbol světa*. Praha, Mladá fronta 1993.

20) Např. kultovní film *Easy Rider* artikuloval mýtopoetické jádro, dynamickou strukturu vztahů příslušné společnosti, která přesahuje reflektované a uvědomované souvislosti příslušné kultury a umožnil pohled na společnost, filmem tematizovanou, z odstupu, v „původním světle“. Proto se stal kultem. Nostalgie po tomto původním světle, po možnosti uchopení dynamického gestaltu nás samých žije v nás (nejen v Čechách) stále, výrazně v podobě kultu filmové tvorby 60. let, zejména při absenci současných děl, schopných přinést nahlédnutí, artikulaci **současné** situace. Tuto funkci již tvorba let šedesátých pochopitelně plnit nemůže.

V

Třetím postupem výše uvedeného rušení fiktivnosti, řekněme postupem postmoderním, je rušení reference, zpochybnění vazby realita – fikce a to paradoxně právě používáním referenčních textů. Postup poněkud upomíná na Epimenidův paradox lháře. Prohlásím-li, že vždy lžu, že to, co vypravuji, předvádím je čirá fikce, vnáším ho hry (doslova), vynáším na světlo relaci pravdivosti, referenci výroku ke skutečnosti, realitě. Postmoderní fikce zcizuje (zviditelňuje, referuje k) fiktivnost předváděním fuzzy hranice realita – fikce.²¹⁾

Postmoderní fikce rozšiřuje prostor fiktivního diskursu jednak směrem k mýtu, procesem mýtizace, jednak narušováním „první“ hranice mezi realitou a fikcí. Merleau-Pontyho „mezisvět“²²⁾ se rozšiřuje z původní oblasti, zahrnující symbolické aktivity, syntézy, tj. zjednodušeně fikci + mýtus i o průsak do doposud stabilní, neproblémové a neproblematizované reality každodenního světa, kladeného generální tezí přirozeného postoje (Husserl).

Přesun od epistemologického pojetí fikce k ontologickému, proklamovaný teoretiky postmoderní fikce (McHalle), můžeme vyložit jako posun od strukturalistického pojetí fikce – protrahovaného váhání mezi záhadným a zázračným (Todorov), kdy po závěrečném „kolapsu vlnové funkce“, řečeno se Schrödingerem, po rozhodnutí, zpětném osmyslení, zůstává vnímatel i v responzi na půdě fikce, resp. v terénu, kde hranice realita-fikce není zpochybňována, ani tematizována, k ontologicky zaměřenému váhání a volbě mezi možnými světy, jejichž součástí, jedním mezi mnohými je i aktuální svět, kdy se problematizuje status reality, kdy je otřesen ontologický závazek, kdy volba nezůstává na ontologicky pevné půdě generální teze přirozeného postoje, bezproblémové danosti amodálního rámce přirozeného světa. Nejde tedy o volbu z plurality estetických možných světů (Eco), kterou vnímatel provádí v každém momentu větvení, při každé víceznačnosti a nedourčenosti, ale o zahrnutí původně referenčně stabilního reálného světa do této plurality.

„... svět se stává bajkou, svět, jaký je, není nic než bajka: bajka znamená cosi, co se vypravuje a co existuje pouze ve vyprávění: svět je cosi, co se vypravuje, vypravovaná událost, tedy interpretace. náboženství, umění, dějiny, to vše jsou spíše různé interpretace světa nebo spíše varianty báje.

Konec dějin teď znamená, že lidstvo se hotoví opustit dějinný čas a vstoupit znovu do „času mýtu“. Právě v tom však záleží věčný návrat. vystoupení z dějin, tj. aktivní zapomenutí minulosti: to je předpoklad tvoření nových bohů (anebo, chcete-li, nových „historií“, nových legend).“²³⁾

21) „...v kontextu postmodernismu bylo fantastické kooptováno jako jedna z mnoha strategií ontologické poetiky, která pluralizuje „reálné“ a tedy problematizuje reprezentaci. Na postmoderní fantastiku můžeme pohlížet jako na jistý druh jiu-jitsu, které používá samotnou reprezentaci k tomu, aby reprezentaci podtrhlo nohy“. Brian M c H a l l e, *Postmodernist fiction*. London 1987, s. 74.

22) „Jde o to, zda – jak říká Sartre – neexistují než lidé a věci, anebo rovněž tento mezisvět, který nazýváme dějinami, symbolismus, pravda, kterou třeba učinit“. Maurice M e r l e a u - P o n t y, *Les aventures de la dialectique*. Paris 1955; cit. dle Vincent D e s c o m b e s, *Stejně a jíně*. Praha 1995, s. 76.

23) P. K l o s s o w s k i, *Un si foneste désire*. Paris 1963; cit. dle V. Descombes, c. d., s. 176.

Klossowski poukazuje na nefiktivní povahu mýtu v užším smyslu, resp. na fiktivnost (v širším smyslu) verzí světa v nichž žijeme, na potřebu „vystoupení z dějin“, což z hlediska individuální, personální historie může být a je kontakt s fiktivním textem, vystoupení z dějin participací třeba na koncertu skupiny Beatles v šedesátých letech, kdy si teenageři na pokraji hysterie (excitace je zde příznačná) vytvářeli nové idoly – bohy. „Eric is God“ znělo sály při sólech Erica Claptona s první „superskupinou“ Cream.

Opuštění logické, referenční pravdivosti, implicitně korespondenční teorie pravdy ve prospěch koherenční pravdivosti vysvětluje i paradox (z hlediska principu sporu a klasické logiky či osvícenské racionality), nad nímž se pozastavil Lévi-Strauss: „Člověk by si myslel, že není možné, aby dva popisy událostí, které nejsou stejné, byly současně pravdivé, ale v některých případech je lidé zřejmě považují za pravdivé a jediný rozdíl mezi nimi vidí v tom, že jeden popis považují za lepší či přesnější než druhý.“⁽²⁴⁾

Z citace zjevně vyplývá opuštění korespondenční teorie (pojetí, chápání) pravdy ve prospěch strukturních, vztahových hodnot textu, do značné míry hodnot estetických, jak ostatně naznačuje ve filosofii vědy i T. S. Kuhn při diskusi volby mezi konkurenčními paradigmaty, kdy reference neposkytují jednoznačné kritérium volby.

Rozrušování kauzality, reprezentace, snaha vytvořit gestalt z významových trsů, cítění, opakování a stvořit tak symbolickou, metaforickou (srov. Derrida výše), mýtickou pravdu, je zjevnou snahou postmoderní fikce, která je proto nucena narušovat zavedené syntaktické řady (žánry), včetně „ultražánru“ – statutu reality. Toto narušování ovšem může probíhat omezeno na rámec fikce (tedy moderně), narušováním hranic mezi projektovanými možnými světy, aniž by se zpochybňovala vazba realita – fikce. Postmoderní strategii můžeme chápat jako extenzi tohoto postupu.

Podle yaleské školy dekonstrukce funguje jazyk pomocí tropů a figurativní řeči, žádný jazyk není doslovný. Jelikož jsou tropy (metafory) esenciálně nezakotvené, pouhé substituce jednoho souboru znaků za druhý, má jazyk sklon prozrazovat svou fiktivní a arbitrární povahu právě a přesně tehdy, když nabízí nejintenzivnější přesvědčivost. Literatura je oblast, v níž je tato víceznačnost nejviditelnější – čtenář se potácí mezi „doslovným“ a figurativním významem, neschopen zvolit si jeden z nich...“⁽²⁵⁾

Postmoderní fikce tedy prozrazuje fiktivnost jazyka svým přesvědčivým prozrazováním vlastní fiktivnosti a tím nabývá současně povahy non-fiktivního, pravdivého tvrzení, obdobně jako výrok „vše je relativní“, vztažen sám na sebe relativizuje svou vlastní platnost. Tvrzení (jakkoli implicitní) „vše je fiktivní“ zfiktivňuje vlastní smysl a implikuje non-fiktivní (referenční, korespondenční, reprezentativní) pól jazyka či jiných znakových (symbolických) systémů.

Filmový text funguje analogicky – stačí si povšimnout rostoucí propracovanosti trikových (referenčních) scén a prostředí; čím vzdálenější možný svět, tím větší péče je věnována přesvědčivosti obrazu (*Jurský park*, *Hvězdné války*, *Trávníkář* apod.), tím více čtenáři sci-fi a fantasy vyžadují veristické ilustrace.

Strukturalistické (epistemologické) váhání v průběhu recepce mezi záhadným a zázračným se tak transformovalo v ontologické váhání mezi fikcí a non-fikcí, mezi realitou

24) C. Lévi-Strauss, c. d., s. 45.

25) Viz Terry Eagleton, *Literary Theory*. London 1983.

(včetně fikce) a mýtem a řeší se nikoli volbou jedné z možností, ale simultánním přistoupením na pluralitu, na mýtickou stejnou pravdivost odlišných popisů (srov. Lévi-Strauss výše). Postmoderní divák, čtenář je rozkročen, vznáš se mezi dvěma vrcholky (mezi *Twin Peaks*), mezi *Dichtung* a *Wahrheit*, mezi Básníkem a Filosofem, mezi zfiktivněnou realitou a zrealněnou fikcí a ví o tom.

Průběh a zakončení tohoto (ontologického) váhání se liší žánr od žánru, text od textu a nesmíme zapomínat, že sám koncept žánru je historický. Syntaktické a sémantické faktory nevyčerpávají možnou deskripci žánru ani z hlediska možného světa a jeho vzdálenosti. Přejít ke koherenčnímu chápání pravdy (ve fikci a mýtu) implikuje závažnost kategorie koherence, propojenosti diskursu (srov. výše v zásadě estetickou přesvědčivost mýtické koherence u Lévi-Strausse).

„Koherence, propojenost, souvislost a tedy interpretovatelnost autentického diskursu v přirozeném jazyce není záležitostí toliko syntaxe. Naopak koherence a souvislost závisí na naší schopnosti specifikovat světy, které text evokuje a které ho obklopují.“²⁶⁾

Možné světy, které text, diskurs vyvolává, jsou tvarovány a chápány v rámci příslušného žánru, svět textu odkazuje k referenčnímu světu, který je možným světem (verzí) v žánrovém rámci. Proces tvorby a paralelní recepce zabydlování možného světa je zásadně procesem estetickým, tedy probíhající syntézou rozporů, kontrastů, voleb z implikovaných možných světů, nikoli zjednodušeně chápanou idylickou cestou k harmonii pouhou eliminací „nehodícího se“, ale rostoucí integrací, budováním koherentního celku, který nemusí být (a v postmoderní fikci není) celkem uzavřeným.

„Koherence tedy není prostou záležitostí uzavření, dosažení stabilní rovnováhy, produkci finálně sjednocené pozice, hlediska. Stejně tak je záležitostí procesu, který k tomuto uzavření vede, procesu vyrovnávání pohybu umisťování, který rovnováha sama zahrnuje ... Narativní přerýv např. neznamená narušení pozice, hlediska subjektu jako takového, ale narušení souboru pozic, tvorbu, vznik rozfázování ve vztazích mezi pluralitou pozic, vepsaných v pluralitě diskursů. Koherence nosného vyprávění se odvozuje hlavně od způsobu, jímž se toto rozfázování skládá ze série oscilací, které nepřesahují hranice „dramatického konfliktu“ (tedy nepřekračují hranice možnosti řešení) a ze způsobu, jakým je takový konflikt vždy nakonec artikulován z jednoho, privilegovaného hlediska či pozice.“²⁷⁾

Neale zde upozorňuje na závažný faktor rozfázování, nezbytnou součást procesu estetické distance (recepce) a sebereflexe subjektu v estetickém postoji, o němž jsem v souvislosti s Levinasovým chápáním subjektivity pojednal obšírněji jinde.²⁸⁾ Nealovy „série oscilací“ můžeme přiřadit výše uvedeným oscilacím estetické distance, včetně jejich limitace na rámec dramatického konfliktu, který v principu znamená rámec žánrového možného světa. Výhrady lze mít k požadavku finální artikulace z jediného, privilegovaného hlediska. Částečně zde zní ozvěna privilegované pozice reality vůči fikci (Ryanová), částečně pak doznívající chápání uměleckého díla jako uzavřeného celku.

26) Nils Erik Enkvist, *Connexity, Interpretability, Universes of Discourse, and Text Worlds*. In: *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*. Ed.: S. Allen. Berlin 1989, s. 162 – 186, s. 162.

27) S. Neale, *Genre*. London, 1980, s. 25.

28) V. Zuska, c. d.

Mohlo by se např. zdát, že vhodným protipříkladem je tzv. otevřený konec. Ten však splňuje požadavek artikulace z jednoho privilegovaného hlediska – právě pro tento finálně sjednocený subjekt je konec otevřený, ale principiálně není plurální, pouze nedořešený a nedořečený. Postmoderní fikce nekončí dilematem jediného, sjednoceného recipujícího subjektu, ale artikulovanou pluralitou několika subjektů, kdy „řešením“, interpretovatelností a smyslem naplňujícím aktem je právě přijetí této plurality.

„Každý text je ve skutečnosti sítí prolínajících se a překrývajících výroků: citací, referencí, derivací, inverzí atd. Text, jakýkoli text sestává ze svazku diskursů, každý diskurs pak zavádí svůj subjekt artikulace. To rovněž znamená, že je mylné a zavádějící popisovat text jako označující řetězec, tj. jednu diskursivní operaci, odpovídající produkci jednoho subjektu. Jelikož texty jsou překrývajícími se diskursy, nutně musí vytvářet série subjektivních pozic. Ale tyto subjekty mohou být (a jsou) projektovány na sebe navzájem a přiváděny tak na jedno místo, převáděny na jedno hledisko“.²⁹⁾

„Místo“ v uvedeném citátu není bodovým subjektem, ale vertikálně rozšířenou pozicí seberefektujícího subjektu, seberefektujícího pluralitu reflektovaných subjektů, „produktů“ diskursivních svazků, obyvatel estetických možných světů, v nichž probíhá (řečeno s Waltonem) hra na „jakoby“.

Pokusili jsme se upozornit na jedno z využitelných žánrových kritérií, na nástroj, umožňující jemnější členění fantastických žánrů a na „předsudečnost“ některých současných názorů na žánr. Vzdálenost možného světa rozhodně není kritériem univerzálním, všeobecně aplikovatelným a jistě se najdou protipříklady její aplikace, přesto může obohatit arsenál filmových teoretiků a snad i kritiků. Záměr studie byl spíše inspirativní a její smysl je snad ve směru, kterým ukazuje, nežli v přísné konzistenci, tedy spíše v trsech významů, nežli v lineární výstavbě.

Citované filmy:

Americká noc (La nuit américaine; François Truffaut, 1973), *Butch Cassidy a Sundance Kid* (Butch Cassidy and the Sundance Kid; George Roy Hill, 1969), *Cid* (El Cid; Anthony Mann, 1961), *Francouzova milenka* (The French Lieutenant's Woman; Karel Reisz, 1981), *Hvězdné války* (Star Wars; George Lucas, 1977), *Jurský park* (Jurassic Park; Steven Spielberg, 1993), *Trávníkář* (The Lawnmower Man; Brett Leonard, 1992).

doc. PhDr. Vlastimil Zuska (1951)

Vystudoval Filosofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor estetika). Po absolutoriu (1985) působil mj. v Československém filmovém ústavu a Ústavu teorie a dějin umění ČSAV. V současnosti je vedoucím katedry estetiky FF UK, kde přednáší od roku 1990. Zabývá se estetikou 20. století a problematikou temporality, fikce a ontologie uměleckého díla. Mj. publikoval knižně *Temporalita metafory* (1993) a *Čas v možných světech obrazu* (1995).

(Adresa: Filosofická fakulta Univerzity Karlovy, Celetná 20, 110 00 Praha 1)

29) Paul Willemsen, *Notes on Subjectivity*. „Screen“ 19, 1978, č. 1, s. 58 – 59.

SUMMARY

THE POWER OF THE GENRE AS A FUNCTION
OF THE DISTANCE OF ITS POSSIBLE WORLD

Vlastimil Zuska

As an attempt to answer a question: e. g. why is fantasy more powerful than science-fiction, the study exploits the concept of the possible world in the logical sense, as well as in the sense of literary criticism. It tries to establish another criterion for genre specification (literary and film genres) and especially to explain the „power“ of a genre according its degree of fictionality, its dependence on the distance of artwork's possible world from the reality (the actual world). The author discusses M.-L. Ryan's conception of the principle of the minimal departure and the accessibility relation, Walton's theory of mimesis as make-believe and he adds another factor – pulling or attraction of the myth, of the mytho-poetic nucleus as a vector, vanishing point of every fiction. Along the example of postmodern fiction and its attempt to shake off well-established distinction between the reality and fiction the author proves prejudices of the traditional approach to fiction and fantastic genres, the shift from epistemological to ontological appreciation of fiction and the role of myth in that shift. He also employs an extended conceptions of the alienation effect and of the aesthetic distance. The goal of the whole article is to provide a new implement for more precise analysis of ever changing the field of genre study.

Translated by Vlastimil Zuska



Články

HISTORICKÉ FILMY JAKO PRACOVNÍ POMŮCKA PRO HISTORIKY

Pierre Sorlin

Filmoví odborníci obtížně definují, co je žánr, ale jsou okamžitě schopni odlišit western od muzikálu, detektivku od komedie: žánry se přizpůsobují modelům, které usnadňují jejich identifikaci. Historické filmy netvoří žánr. Čím více dramat či muzikálů vidíme, tím spíše jsme schopni určit jejich typické rysy, které jsou jim společné a definovat vymezení pravidel určitého žánru. Historické filmy nemají nic společného kromě odkazů na historii. „Pravidla“ žánrových filmů jsou vnitřní; jsou to jednoduše vzorce, jejichž opakování napovídá divákovi, aby o nich uvažoval takto: „Všemi těmito filmy prochází jedna ústřední nit, proto jsou to filmy jednoho žánru.“ Historie je u historických filmů vnějšková: až k počátkům písemnictví je možno vystopovat zájem o minulost lidské společnosti, který je vyjadřován prostřednictvím médií, včetně filmů a televizních pořadů.¹⁾

Historikové obecně nejsou ochotni dívat se na historické filmy.²⁾ Často argumentují tím, že filmoví tvůrci, aby zaujali co nejširší okruh diváků, se uchylují k co nejbanálnější vizi historie. Tohle je absolutní pravda, pokud jde např. o *Dobrodružství Robina Hooda* nebo *Ivanhoe*, filmy, které přejala myšlenku sasko-normandského odporu, zcela vypůjčenou z románů Waltera Scotta, která má jen málo společného s popisy skutečné situace, jež je možno najít v pracích anglických vědců zabývajících se středověkem. My však z této studie vyloučíme ty filmy, které jsou v podstatě kostýmními komediemi či dramaty a které jen využívají minulost jako barvitého pozadí – tyto filmy nás konfrontují s tím, co Graham Greene nazývá „tím absolutním nepochopením doby a dětským pohledem na detaily“.³⁾ Pro nás se naopak výraz „historický film“ omezí na filmy, které se cílevědomě snaží

- 1) Ve studiích o filmových žánrech nejsou zmiňovány historické filmy; viz Stuart Kaminsky, *American Film Genres*. Dayton 1974; Robert C. Toill, *The Entertainment Machine: American Show Business in the 20th Century*. Oxford Un. Press, 1982. Ediční řada vydávaná Britským filmovým institutem *The Readers on Film Studies*, v níž vycházejí nejdůležitější studie o různých žánrech, neobsahuje ani jeden svazek věnovaný historickému filmu. Jedním z mála sborníků studií na toto téma je Gianfranco Gori (Ed.), *Passato Ridotto*, Florence 1982.
- 2) Dne 21. ledna 1911 začal „Moving Picture World“ vydávat speciální přehled věnovaný výchovným možnostem filmů „The Educational Field“ (později „The Moving Picture Education“), v němž lze nalézt řadu odkazů na využívání filmů ve výuce historie.
- 3) Graham Greene, *The Pleasure Dome* (dále jen G. Greene). Oxford Un. Press 1980, s. 16.

zobrazit co nejpřesněji určitý úsek minulosti. Posouzení toho, zda evokace jiné doby v těchto filmech je pouhou záminkou nebo jedním z cílů filmování, je převážně otázkou selského rozumu. V každém případě si myslím, že se můžeme uchýlit ke konkrétnějším charakteristickým rysům: historické filmy často poskytnou divákům určité symboly (titulky, mluvený komentář, reprodukci dokumentů, rekonstrukci známých scén), které potvrzují, že film chce reprodukovat to, „co se opravdu stalo“. Kdo má o tyto znaky zájem? To odhaluje další aspekt historických filmů: jejich historická hodnota je určena jen lidem, kteří mají stejné zájmy a jsou schopni interpretovat stejné záchytné body – jinými slovy členům určité kulturní komunity. Uvidíme, že z této specifiky historických rekonstrukcí je možno odvodit důležité závěry.

Učitelé dávno vědí, že audiovizuální produkce jim může pomoci vzbudit prostřednictvím domácího sledování televizních pořadů, filmů a videokazet mizející zájem o minulost; vedou žáky k tomu, aby si uvědomili, že historie je také nahlédnutím do života jiných lidí, a podněcují diskuse. Na tomto poli bylo uskutečněno mnoho experimentů, existuje velké množství studií, které nás informují o tom, do jaké míry využití určitých filmů vyústilo v plodnou debatu se středoškolskými studenty.⁴⁾ Shrnout všechny tyto texty může být úkolem pro vědecké pracovníky v oblasti výchovy, ale nám neposkytnou žádnou novou základnu pro prohloubení našich reflexí, pokud jde o film a historii. Proto se raději vydám jinou cestou a provokativně položím naprosto jinou otázku: mohou badatelé lépe porozumět „svému“ období, dívají-li se na filmy? Je odborník na historii moderní Anglie povinen vidět filmy *Winstanley* nebo *Culloden* a zahrnout tyto filmy mezi své zdroje? Na tuto otázku už bylo částečně odpovězeno a my můžeme shrnout tyto odpovědi do tří bodů:

1. Kritika: mohou historikové pochopit něco seriózního z historických filmů?
2. Výběrové využití: jaké informace týkající se faktických aspektů minulosti či mentality mohou být objeveny na plátně?
3. Nepřímé využití: jakým způsobem nám mohou historické filmy říci více o kontextu, ve kterém vznikaly a byly sledovány, a pomoci nám tak porozumět tomu, jak společnost chápala svou minulost a tedy i svou současnost?

Začnu kritickým zkoumáním těchto tří bodů. Po posouzení stejnorodé skupiny historických filmů se pokusím položit nějaké novější otázky.

1. Kritika

„Znovuinscenované události zjevně postrádají historickou pravděpodobnost“.⁵⁾ Mezi historiky existuje dlouhá tradice skepticismu, pokud jde o filmování minulosti. Někteří

4) Bryan Haworth, *Film in the Classroom*. In: Paul Smith (Ed.), *The Historian and Film* (dále jen Smith). Cambridge Un. Press 1976, s. 157, v příložené bibliografii téhož svazku s. 194; Daniel A. Kent, *Film and History in Secondary School*. In: Karsten Fledelius (Ed.), *History and the Audiovisual Media* (dále jen Fledelius). Copenhagen 1979, s. 86.

5) R. C. Raack, *Clio's Dark Mirror: the documentary Film in History*. „The History Teacher“ 6, 1972, s. 114.

z nich si myslí, že psané zdroje jsou mnohem důvěryhodnější než filmy;⁶⁾ jiní uvádějí, že je třeba stavět na faktech, které jsou zaznamenány v soudobých dokumentech, nikoli na umělecky zpracovaných faktech,⁷⁾ a jen pár odborníků má potěšení z toho, když může odhalovat chyby v zachycení minulosti.⁸⁾ Nepovažují za vzrušující rozpitvát, do jaké míry jsou sporné mnohé psané materiály, či jak „umělé“ jsou některé postavy z některých knih a jaké chyby udělali skuteční historici.

Ríká se také, a to je důležitější, že historické filmy, jakkoli pečlivě jsou udělány, interpretují minulost mylně.⁹⁾ Objasním to na dvou konkrétních případech. Podle velikosti brnění a šatů odborníci usoudili, že král Ludvík XIV. byl asi 163 cm vysoký. Podle toho Rossellini obsadil do role krále ve svém filmu *Převzetí moci Ludvíkem XIV* (1967) malého herce. Ale současné výzkumy potvrdily, že v 17. století nebyli lidé příliš velcí a že Ludvík XIV. měl tedy průměrnou výšku. Proto Rossellini deformuje události, když ukazuje svého hrdinu jako malého krále, který je nucen vyžadovat uznání od urostlých šlechticů a politických poradců. *Rudí* (1981) prezentují některé momenty ze života Johna Reeda, když se účastnil ruské revoluce v roce 1917, americký žurnalista předvídá posun od demokracie k diktátu malé skupiny politiků; když jede do Baku na Kongres východních národů, je svědkem prvních reakcí asijských nacionalistů proti ruské hegemonii. Pokud dnes zkoumáme Reedův text z té doby, nenalézáme v něm ani zmínku o tom, že by si byl vědom toho, co se stane během následujícího desetiletí. Uvědomíme si také, že Reed věnoval velkou pozornost třídnímu odporu, který je ve filmu jen málo důležitý.¹⁰⁾ Trváme-li na přesnosti, poskytují tyto filmy nesprávné pojetí událostí.

I když to vypadá působivě, tito kritici nejsou rozhodující. Historici popsali tisíce stránek, aby vysvětlili problémy Ludvíka XIV., který nastoupil na trůn už v pěti letech a musel tvrdě bojovat o to, aby ho Francouzi viděli jako „Velkého krále“. Není to jen Rosselliniho slabá stránka, je charakteristická pro psychologii historie – ten druh historie, která předstírá, že interpretuje „individuální motivace“. Pokud jde o názory týkající se budoucnosti ruské revoluce, všichni víme, že historici se dlouho hádali o „neživotnosti“ diktátu komunistické strany, dané problémy, kterým museli bolševici čelit od roku

6) „Písemný pramen disponuje jistou nestranností, které film nemůže dosáhnout.“ Penelope Houston, *The Nature of Evidence*. „Sight and Sound“ 35, 1967, č. 2, s. 90.

7) „Pouze neupravované týdeníky mohou být považované za spolehlivé, a to jen do té míry, do jaké je faktům dovoleno mluvit za sebe samé.“ Judith H. Gane, *History and Film: some reflections on the authenticity question*. In: Fledelius, s. 187.

8) Pro příklad nadměrného kriticismu viz C. Hight, *History on the Silver Screen*. In: *Talents and Geniuses*. Oxford Un. Press 1957. Na toto zaslepené pojetí historie přiléhavě odpověděl John Solomon, *The Ancient World in the Cinema*. South Brunswick 1950. Jak Solomon zdůrazňuje, pokud filmy „příliš tihnou k historické autenticitě ... je nevyhnutelným výsledkem nuda“ (s. 21).

9) Robert C. Allen, *Historiography and the Teaching of History*. „Film and History“ 10, 1980, č. 2, s. 25. Viz též E. Breitbart, *From the Panorama to the Docudrama: Notes on the Visualisation of History*. „Radical History Review“ 25, 1981; Nicholas Pronay, *The 'Moving Picture' and historical research*. „Journal of Contemporary History“ 18, 1983, č. 3, s. 365; R. C. Raack, *Historiography as Cinema: a prolegomenon to film work for historians*. Tamtéž, s. 411; Richard Grenier, *History and Movies: state of the art*. „Journal of Contemporary History“ 19, 1984, s. 1.

10) Jonathan Rosenbaum, *The Way We Were*. „American Film“, duben 1982, s. 71. David Culbert, *Reds: Propaganda, docudrama and Hollywood*. „Labor History“ 24, 1983, s. 125.

1917. Nejsou-li historici spokojeni s pouhým řazením „faktů“, nezbytně „vysvětlují“, a tím se nevyhnutelně vystavují otevřené kritice.

Mnohem zajímavější diskuse týkající se dokumentární hodnoty historických filmů byla otevřena Rhysem Isaacem v jeho studii¹¹⁾ filmu *Návrat Martina Guerra* (1981). Nezastavuje se na detailech, ale klade otázku týkající se podstaty historického filmu. Jeho útoky jsou o to efektnější, že se zajímá o film a že jeho výhrady vycházejí ze srovnání mezi filmem a knihou Natalie Zemon Davisové,¹²⁾ která využívá stejných zdrojů jako filmoví tvůrci a která se účastnila natáčení filmu.

V 16. století ve Francii si mladý Martin Guerre vzal Bertrande de Rolsovou, oba žili na malé vesnici na jihovýchodě a oba byli ze zámožných rodin. Ukáže se, že Martin je impotentní, a protože je stále terčem posměchu svých důvěrných přátel, opustí vesnici; když se po sedmi letech vrací, každý ho vítá a on by mohl žít tichý život s Bertrande, nebýt sporu o peníze s nevlastním otcem. Ponenáhlu otčím přesvědčí venkovany, že Martin je podvodník, veterán, který se za manžela Bertrande jen vydává. Martin je pohnán k soudu; návrat skutečného Martina Guerra podvodníka zničí a ten je odsouzen k smrti. Tento dobře známý případ je fascinující tím, co nám říká o společenském, rodinném, hospodářském a náboženském životě a za zfilmování rozhodně stál. Z pochopitelných důvodů – dobré obsazení je vždy doporučováno, aby přilákalo více diváků – role Martina a Bertrande byly dány známým hercům, kteří je hráli spíše podle svých představ o postavě nežli podle toho, jak asi uvažovali venkovani 16. století. Isaac říká: „Je to v interpretaci charakteru a motivaci, že kniha místo, aby doplňovala film, nabízí podnětnou alternativu... Nejintenzivnější zájem je zaměřen na jasný rozdíl mezi filmovým a knižním ztvárněním manželky, Bertrande. Je to zvlášť názorné, srovnáváme-li krásnou, smutně se usmívající, ale nevyzpytatelnou milovnici, tak jak ji hraje Nathalie Bayová, a méně romantickou, jistě přesněji vysvětlenou venkovskou manželku, tak jak ji líčí Natalie Davisová.“

Isaacovy námitky mohou být rozvedeny a systemizovány:

1. Film, protože se týká živých lidí, seznamuje nás spíše s jejich individuálními osudy než s obecným životem společnosti. Protože jsme více zaujati dramatem Martina Guerra, máme tendenci nevšímat si toho, co se můžeme dozvědět o tradicích počátků moderní Francie.

2. Film musí vyprávět dobrý příběh; filmoví tvůrci musí představit postavy, dosáhnout toho, aby diváky navnadili, dojít k vrcholu a rychle případ vyřešit.

Je štěstí, že máme k dispozici dobré dokumenty¹³⁾ o přípravě a natáčení historického filmu společností Twentieth Century Fox *Wilson* (1944). Můžeme si všimnout, že producent

11) Rhys Isaac, *Pictures of Peasantry*. „The Age“, květen 1984, s. 16.

12) Natalie Z. Davis, *The Return of Martin Guerre*. Harvard Un. Press 1983. Isaac poznamenává: „Kniha byla napsána jako rozšíření práce, kterou se (autorka – pozn. překl.) podílela na filmování jako historický poradce. Ukazuje se však, že je spíše jeho jemným protějškem.“

13) Thomas J. Knock, *History with Lightning: the Forgotten film „Wilson“*. „American Quarterly“ 28, 1976, s. 523; Leonard J. Leff – Jerold Simmons, „Wilson“: *Hollywood Propaganda for World Peace*. „Historical Journal for Film, Radio and Television“ 3, 1983, č. 1, s. 3; David Culbert, *A Documentary Note on „Wilson“: Hollywood Propaganda for World Peace* (dále Culbert, *A Documentary Note...*). Tamtéž, č. 2, s. 193.

Zanuck a jeho scenárista se především snažili nalézt co nejpůsobivější začátek a konec a předvést co nejvhodnější scény. V dopise z října 1943 se Zanuck zmiňuje o tom, že různé scény byly „eliminovány, protože byly příliš narativní a dokumentární a postrádaly efektivní dramatizaci... Máme dokumentární příběh, který je ovšem vyprávěn prostřednictvím dramatu“.¹⁴⁾ Je jasné, že historická důvěryhodnost je až na druhém místě za nezbytností kasovního úspěchu.

3. Existuje pár možností, aby film uspěl bez dobrého obsazení. Slavní herci bohužel mají tendenci být více sami sebou než lidmi, které ztvárňují. Kdo je hlavní postavou filmu *Mladý Lincoln* (1939), Abraham Lincoln nebo Henry Fonda?¹⁵⁾ Zanuck, který se chtěl tomuto problému vyhnout, obsadil roli Wilsona málo známým divadelním hercem a obecně se soudí, že právě nedostatek hvězd měl podíl na tom, že se film stal propadákem. Proto je tedy velmi riskantní míchat historické postavy a moderní herce.

Než budeme diskutovat o těchto bodech, musíme si připomenout dvě věci. Za prvé, mluvíme o historících, kteří už předem znají problematiku, o kterou ve filmu jde. Za druhé, zajímáme se jak o historii, tak o film. Nediskutujeme jen o podstatě filmů, ale také o podstatě historie.

Mnoho seriózních historických knih si vůbec nelibuje v obecnostech, ale zdůrazňuje konkrétní případy, a zkoumá tak různorodost společenského života. Ve své skvělé *Virginii*¹⁶⁾ Rhys Isaac stále odkazuje na deníky, dopisy, memoáry, které zobrazují jednotlivce; on sám používá termínu „scenarios“, protože tyto krátké povídky jako by byly letmým pohledem na každodenní všední život obyvatel Virginie. Historikové musí brát v úvahu, že obecná prohlášení týkající se minulých společností jsou založena na sbírce jednotlivých oddělených případů. Naši předkové měli své radosti a smutky, trpěli rýmou, používali určitá slova, byly to lidské bytosti, a film souzní s některými novými trendy historického výzkumu, když nás konfrontuje s těmito stránkami minulosti.

Pokud jde o argumenty týkající se vyprávění mohli bychom se více rozpakovat, kdyby historie sama nebyla vyprávěním. V poslední době byly na toto téma napsány zajímavé věci, jmenovitě *Metahistorie*¹⁷⁾ Haydena Whitea. White se zabývá především dobře definovaným typem historiografie, historickými pracemi, jež se snaží zachytit události „autenticky“ tak, že se jim dá forma příběhu; pak klade důraz na sociální prostředí, které umožnilo zorganizovat historické pojednání jako dobře řízené a nakonec moralizující pojednání. I když nesouhlasíme s některými jeho závěry, nezbyvá nám než souhlasit s tím, že historie musí být psána, že není srozumitelná, dokud nevyužívá strukturu vyprávění a rétoriku, že literární procesy jsou základem pro historické knihy. Historická studie se vždy soustředí na určité období, jinými slovy úsek času, který má začátek

14) *Dopis de Rochemontovi*, 3. 10. 1943. In: Culbert, *A Documentary Note...*, s. 194.

15) Robert C. Roman, *Lincoln on the Screen*. „Film in Review“ 12, 1961, s. 87; John Ford's „*Young Mr. Lincoln*“. „Screen“ 13, 1972, č. 3, s. 8.

16) Rhys Isaac, *The Transformation of Virginia, 1740–1790*. Un. of North Carolina Press, 1982.

17) Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore 1973. Viz též I. O. Mink, *History and Fiction as Modes of Comprehension*. „New Literary History“ 1, 1970, č. 3, s. 544; Frederic Jameson, *Figural Relativism or the Poetics of Historiography*. „Diacritics“ 6, 1976, č. 1, s. 2; Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*. „Critical Inquiry“, podzim 1980.

a konec. I když nám popisují život a zájmy současníků, existuje tu organizace, aranžmá materiálu. Historik vypráví a vždy, když se jedná o nějakou evoluci (válka, krize, životopis), musí dojít k nějakému vyvrcholení (obrat ve válce, vrchol krize...). Místo toho, aby stavěli svou práci proti vyprávění, měli by historikové dát nahlédnout do své vlastní praxe, jestliže bereme v úvahu Whiteovu hlavní myšlenku, že vyprávění rozhodně není náhodnou formou psaní, ale je základní formou toho, jak popsat a zhodnotit z dnešního hlediska svět, který stojí mimo nás.

Konečně, nejdůležitějším argumentem proti filmování historie je problém herců. Ve svých podnětných *Vizích včerejška*¹⁸⁾ se Richards pokusil odpovědět způsobem, který není zrovna přesvědčivý, ale který je třeba vzít v úvahu. Většina známých mužů minulosti je bez tváře; jejich jména byla tradována z generace na generaci, ale jejich rysy zůstávají neznámé. Richards udává jako příklad tvůrce Britského impéria.¹⁹⁾ Stejně se můžeme dívat na americkou válku za nezávislost, kde skutečnou tvář Paula Revera a dalších hrdinů Lexingtonu známe jen z kreseb, jinak nám navždy zůstávají utajeny, takže nakonec nevadí, když se odějí do „těla a rysů“ některých herců. Paul Revere tak, jak je ztvárněn v Griffithových *Dětech svobody* (1924), je nakonec možný, uvěřitelný portrét amerického patriota. Jiné je to samozřejmě se slavnými lidmi; máme například velké množství podob Lincolna. Podle Richardse je třeba říci ve prospěch filmů, že obdařují životem to, co bylo předtím nehybné; Henry Fonda, chvílemi až neskutečně podobný portrétům Abrahama Lincolna, je nádherný. Oživuje Lincolna klátivou chůzí, nesmělým úsměvem, neohrabaností ve společnosti a žoviálním humorem.²⁰⁾ Přiznávám, že shledávám druhou část argumentu trochu přitaženou za vlasy, kresby a fotografie dokumentují politické období Lincolnova života a o letech, která předcházela, víme jen málo. Fonda se přizpůsobil všeobecně přijímané představě o Lincolnově vzhledu, ale většinou, především v důležitých scénách jako je chování k obyvatelům městečka či u soudu, hraje Henryho Fondu. V souladu s Rhysem Isaacem si myslím, že hvězdný systém je bolestivým místem filmové historie. Není náhoda, že role hrdinů ve většině filmů, které budeme v následující kapitole zkoumat, hráli především druhořadí herci.

2. Výběrové užití

„Fyzický *dosah* filmu – časový stejně jako prostorový – umožňuje reprodukovat vizuální informaci, která by jinak zůstala nedostupná.“²¹⁾

Obecně vzato, jedním z hlavních rozdílů mezi historickou a přírodní vědou je, že historická věda postrádá jakoukoli možnost experimentovat; události a podmínky, ve kterých se odehrály, zmizely navždy, a my máme k dispozici jen památky na minulost. Nesmíme

18) Jeffrey Richards, *Visions of Yesterday*. London 1973.

19) Tamtéž, s. 3.

20) Tamtéž, s. 275.

21) B. Chibnall – C. Rodriguez – J. Collings, *The Use of Film in University Teaching*. Brighton 1974, s. 3. Viz též Ian C. Jarvie, *Seeing through Movies*. „Philosophy of the Social Sciences“ 8, 1978, s. 374.

zapomenout na to, že experimenty v exaktních vědách se často uskutečňují v umělých podmínkách, které mají málo společného se skutečnými procesy fyzické transformace. Bylo by tedy možné uměle vytvořit prostředí, v němž lidé žili ve starověkém Římě nebo v Anglii 17. století? Teoreticky ano, přinejmenším do určité míry, ale nikdo si to nemůže dovolit, možná jedině filmaři, kteří mají k dispozici obrovské rozpočty. Američtí a evropští archeologové 19. století stavěli hliněné modely babylónských nebo řeckých chrámů a omalovávali je tak, aby se jim podařilo vytvořit přesnější verzi starověkých památek než je ta, kterou poskytují bílé zříceniny na místě vykopávek. Rekonstrukce, které ve stejné době vytvořili filmaři (*Intolerance* a mnohé další), nebyly jistě méně pravděpodobné než ty, které vytvořili archeologové, a kromě toho byly zalidněny, což je přeneslo blíže k „realitě“ starověkého života.

V dnešní době se zdá, že gigantické rekonstrukce už historiky zajímají méně. Pokud jde o ně, filmaři více dbají o přesnost exteriérů, šatů a okolností. Když sledujeme filmy jako *Culloden* (1965), *Camisardové* (1976), *Winstanley* (1975), *Gándhí* (1982) docházíme k tomu, že historikové se mohou z filmů něco dozvědět.

Historikové jsou si vědomi toho, že země má svou vlastní historii, která je pomalejší než historie lidí nebo společností. Žádná seriózní kniha se nevyhýbá popisu přírodního prostředí, ve kterém minulé komunity žily. I když jsou dobře informovaní o geografických i ekologických zvláštnostech jednotlivých období, které studují, je pro mediavelisty či odborníky na moderní Evropu problém vytvořit z detailů, které sesbírali, logický koherentní celek. V tomto ohledu by jim filmy *Winstanley* nebo *Camisardové* pravděpodobně mohly poskytnout přesnou představu krajiny před průmyslovou revolucí – představu o tom, co nestojí v protikladu, ale naopak doplňuje obraz vydedukovaný z psaných textů.

První film vypráví příběh někdejšího vetešníka, Gerarda Winstanleye, který v dubnu 1619 v zastrčeném koutě okresu Surrey s malou skupinkou vysloužilců vybuduje soběstačnou komunitu nenásilných rovnostářských sedláků. Druhý vypráví o sedlácích a obchodnících z Cevennes ve Francii na počátku 18. století, kteří konvertovali ke kalvinismu a byli postaveni mimo zákon. Museli se skrývat v jeskyních a někdy byli nuceni bojovat proti královské armádě. V obou filmech je samozřejmě příběh, zejména v prvním z nich, aby zaujal diváka a udržel jeho pozornost po celou projekci; *Winstanley* a jeho „diggers“ (skupina, která se domnívá, že majetek by měl patřit všem – pozn. překl.) jsou pronásledováni knězem a obyvateli blízkého městečka a nakonec donuceni vzdát se. *Camisardi* se pokoušejí získat pomoc od obyvatel, kteří jsou tajnými protestanty a také identifikovat ty, kteří by je mohli zradit. Ke konci propukne bitva mezi vojáky a psanci, krátce nato jsou utečenci rozprášeni. Zápletky jsou založeny na pečlivém prozkoumání soudobých dokumentů, ale jakkoli uvěřitelné jsou tyto příběhy, není to nejzajímavější aspekt filmů.

To, co překvapí historika nejvíc, je rekonstrukce krajiny. Příroda zde dominuje nad člověkem. Známký lidské kontroly nad okolím jsou redukovány na minimum: malé domky, uzoučká pole, hubený dobytek, neúrodná tvrdá půda, husté lesy, žádné silnice, omezený horizont. Ve filmu, především ve *Winstanleyovi*, se podařilo ukázat nový, neočekávaný pohled na tehdejší těžké životní podmínky. Filmoví tvůrci pečlivě vybrali izolované, ohraničené území a filmovali je z různých úhlů, aby vytvořili iluzivní prostředí. Jedním

ze specifík filmu je to, že si jedinečně dokáže pohrávat s prostorem a vytvořit představu pocitu nezměrnosti jen kombinací záběrů na ohraničeném plátně. Postavy v těchto filmech jsou často snímány v dlouhých záběrech, na kterých vypadají na pozadí nepřátelské krajiny slabé a bezmocné. Když historik sleduje takový film, musí si uvědomit, že biotyp člověka 17. století byl jiný než je biotyp náš. Může nejen pozorovat, ale přímo procítit jiný prostorový pocit, postavy se neustále pohybují, musejí chodit sem a tam a přenášet někam jinam vše, co potřebují, ale cestují ve velmi úzkém okruhu, denně křížují ty samé lesy, chodí stejnými stezkami a uličkami.

Odborníci se také mohou mnohé dozvědět o tom, jaké úsilí museli lidé žijící v preindustriální době vynaložit, aby pokořili zemi, ke stavbě přístřešků byly využívány jen základní materiály, dřevo a kámen, dokonce i talíře a nádoby na pití byly vyrobeny ze dřeva. Mnoho zdrojů, konkrétně kreseb, dokumentuje nástroje a náčiní starověkých dob a zobrazuje způsob, jakým rolníci orali a sklízeli. Tyto obrázky jsou však bohužel nehybné, jsou jen jakousi syntézou, abstraktní vizí toho, jak člověk k práci přistupoval, neposkytují však jasný pocit trvání a nesnadnosti zemědělské práce. Díky filmům můžeme procítit fyzickou náročnost této úmorné dřiny. Znovu stojíme tváří v tvář abstrakci. Nevíjíme skutečnou práci, ale díváme se na herce, kteří hrají před okem kamery. V každém případě jsme však seznamováni s jiným základním aspektem preindustriálního života, s cítěním trvání času. Dívá-li se člověk na scénu sklizně ve filmu *Camisardové* nebo na pomalý, nekonečný pohyb venkovana, který brousí srp ve *Winstanleyovi*, rád by vymyslel nový způsob psaní, který by čtenáři umožnil pochopit rytmus dní specifický pro lidi žijící v preindustriální společnosti. Proto je možno argumentovat, že jen film je schopen evokovat zážitky z časů, které jsou nám tak vzdálené a nepochopitelné.

Válka je válka, ale současné války rozhodně nejsou stejné jako byly války za starověku. *Culloden*, hodnověrný obraz konce rebelie v roce 1745 a selhání Prince Charlese, neřekne odborníkům mnoho, pokud jde o fakta, ale zobrazení bitvy z doby, kdy ještě neexistovalo dělostřelectvo, přispěje k pochopení situace. Kromě toho film pomáhá přehodnotit význam události. Výsledek střetnutí mezi přísně disciplinovanou anglickou armádou a uboze vyzbrojenými, ustrašenými, nedisciplinovanými Skoty se dá snadno předvídat; proto se nám zdá bitva méně zajímavou událostí nežli konečné upevnění předtím dosažené změny.²²⁾

Mnohem důležitější je, že filmy vtáhnou diváky do proudu obav, nadějí a vášní minulých dob, umožní jim zažít pocit života blízky skutečnosti. Emoce a vnímavost, které jsou ústředním bodem vztahů ve společnosti, mohou být na papíře vyjádřeny jen stručně a nedostatečně, zatímco filmy, prostřednictvím míchání zvuků a obrazů, vytvořením vysoce emotivního rytmu střihu, vtáhnou diváky dovnitř toho, co se odehrává, a umožní jim spoluprožít (předpokládané) pocity filmových hrdinů. Film *Gándhí* byl správně kritizován za přecenění Gándhího politických aktivit: nicméně právě film je schopen přiblížit nám charismatickou dimenzi Mahatmy tak, jak ji mohli vnímat Indové. Brian Shoemith výstižně komentuje scénu, ve které prochází Gándhí ulicemi Kalkaty, aby ukončil nepo-

22) Ke *Cullodenovi* viz Jack W. Duckworth, „Filmic“ versus „Real“. *Reality in the History Film*. In: Fledelius, s. 171. K širšímu pohledu na otázku viz Clara I. Grady, *Audio-visual Aids for English History since 1750: a Critical Review*. „History Teacher“ 10, 1976, s. 21.

koje. Epizoda se odehrává v noci, lidé pobíhají sem a tam, Gándhí je téměř sražen davem, sledujeme najednou příliš mnoho věcí, záblesky světla, pohyby, tváře, vše je snímáno v polotmě, jsme zahlušeni výkřiky a pláčem, ale současně jsme si vědomi toho, že Gándhí je středem dění, že se mezi Indy a jejich prorokem něco děje, a to něco je spíše mystická komunikace nežli politika.²³⁾

Když jsem připravoval tuto studii, byl jsem překvapen tím, jak málo studií věnovaných historické důležitosti historických filmů jsem našel. Historici jsou opatrní, pokud jde o filmy, protože je znechutil Robin Hood a jeho kumpáni. Neuvědomují si, že se od 60. let filmy a filmaři změnili. Filmoví tvůrci věnují stále více pozornosti věrohodnosti dokumentů, na kterých stojí. Technika také pokročila: filmový svět Robina Hooda je přesvícený a v důsledku toho zcela umělý – protože tehdy, ve čtyřicátých letech, vyžadovalo filmování jasné světlo. Dnešní film nepotřebuje nezbytně specifické osvětlení. *Winstanley* byl snímán v přirozeném světle, obrazy tedy vypadají tlumeně, ale jsou hodnověrné jako soudobé kresby a mají výhodu, že se pohybují. Film nám může otevřít možnost jiného, mnohem jasnějšího a lidstějšího, méně literárního vnímání minulosti.²⁴⁾ V každém případě se badatelé téměř jednomyslně soustřeďují na třetí přístup k filmové historii.

3. Nepřímé užití

„Filmy nabízejí pohled na fyzický stav času a místa, ve kterém vznikly.“²⁵⁾

Mnoho badatelů může tuto větu potvrdit a uznat, že filmy nám mohou říci mnohé o naší mentalitě.²⁶⁾ V knize *Třída: Představa a skutečnost*²⁷⁾ Arthur Marwick argumentuje, že filmy (jako romány a jiné produkty populární kultury) obecně jsou velmi blízko skutečnosti, neboť ukazují představy, které by diváci nepřijali, kdyby měli úplně jinou vlastní zkušenost. Filmy, financované kapitalistickými společnostmi a vytvořené lidmi ze středních vrstev, jsou ideologicky orientovány a nemohou příliš zkreslovat, chtějí-li filmoví tvůrci dosáhnout pozornosti širokých vrstev publika. „Žádný filmový tvůrce nemůže jít za jisté požadavky obecně přijímané v jeho vlastní zemi.“ Fikce musí být situována do určitého prostředí a určitého času: popis postav, míst, okolností zahrnutých v zápletku „s sebou nese nesmazatelné kulturní otisky společnosti“, ve které byl

23) Brian Sho esmith, „Gandhi“: *Producing the East*. In: Wayne L e v y (Ed.), *The Second Australian History and Film Conference Papers*. North Ryde 1984, s. 175.

24) Jakkoliv Graham Greene historické filmy kritizuje, připouští na druhé straně, že mohou vyvolat „otřásající dojem reality“. Graham G r e e n e, s. 17. Zajímavé poznámky k této otázce má Seymour C h a t m a n, *What Novels can do that Films can't (and Vice Versa)*. In: W. J. T. M i t c h e l l (Ed.), *On Narrative*. Un. of Chicago Press 1980.

25) Paul M o n a c o, *Movies and National Consciousness: Germany and France on 1920s*. In: Ken S h o r t (Ed.), *Feature Film as History*. Un. of Tennessee Press 1981, s. 65.

26) Bez toho, že bychom věnovali příliš mnoho pozornosti jejich jednotlivým vymezením: pojmy jako „mentalita“, „reprezentace“, „psychický stav“ spočívají spíše na předpokládané evidenci než na konkrétně ověřené definici.

27) Arthur M a r w i c k, *Class: Image and Reality in Britain, France and U. S. A. since 1930*. London – New York 1980.

film vytvořen.²⁸⁾ V každé zemi existuje základní povědomí o národní historii tlumočené prostřednictvím škol, novin, politických programů a projevů, románů, povídaní v rodině, to vše je zkušenost společná všem příslušníkům národa. Historie funguje jako folklór (či jakési společné vědomí), což znamená, že když se někdo zmíní o jméně, místě, datu v dané zemi, je to, jako byste zazvonili na zvonek. Těžko si můžeme představit, že by *Culloden* natočili Rusové nebo že by *Camisardové* byli zfilmováni v Británii. O posledním pokusu Bonnie Prince Charlese (Charles Edward Stuart) nebo válce proti Hugonotům bylo Angličanům či Francouzům nesčetněkrát vyprávěno, a tak, jsou-li tyto události zfilmovány, snadno získají odezvu u celého národa, zatímco zahraniční diváci by potřebovali dlouhé vysvětlování, kterým by se film stal neúnosně nudným.²⁹⁾

Historikové, kteří studují historický film, si více všímají interpretací nežli faktů. Je méně pravděpodobné, že se budou důkladně zaobírat deformacemi jako slabými místy. Spíše si všímají způsobu, jakým filmy zrazují všeobecně přijímanou verzi minulosti jako vodítka k tomu, čemu se v době natáčení věřilo a jaké byly předsudky. Průkopníkem na tomto poli ve čtyřicátých letech byl Siegfried Kracauer.³⁰⁾ Jeho záměrem bylo využít filmů k osvětlení skrytých aspektů německé psychologie ve dvacátých a třicátých letech, které by mohly pomoci vysvětlit konečné podlehnutí Hitlerovi, a tak se nezajímal pouze o historické filmy. I když jeho práce má mnoho kritiků, Kracauer byl první, kdo se pokusil o sociologickou analýzu filmu, a pomohl načrtnout principy, na základě kterých mohli vědci diskutovat, když se na počátku 70. let poprvé zaměřili na analýzu filmu. Jedním z bodů, které pravděpodobně pocházejí právě od něj, byla nyní obecně přijímaná myšlenka, že historie je často záminkou pro filmování současných problémů. První otázka, kterou bychom si měli položit při zkoumání historických filmů tedy není „Můžeme tomu věřit?“, ale „Proč se lidé rozhodli ukryt své skutečné myšlenky za evokaci konkrétního období?“ Druhý závěr, který lze z Kracauerovy práce odvodit, je fakt, že historické filmy mají vždy hodně společného s propagandou. Minulé události jsou často vybírány jako kontrast k současné situaci, jsou modifikovány, dokonce parodovány, aby naznačily, že řešení současných problémů je možno hledat v jiné době.

28) Není zde místo ani čas, abych se zde šířil o této důležité otázce. K této diskusi viz William Hughes, *The Evaluation of the Film as Evidence*. In: Smith, s. 49; Paul Monaco, *Film as Myth and National Folklore*. In: V. Carabino (Ed.), *Myth in Literature and Film*. Florida Un. Press 1980, s. 35; Karsten Fledelius, *Fields and Strategies of historical Film Analysis*. In: K. R. M. Short – Karsten Fledelius (Ed.), *Film and History. Methodology, Research and Education*. Copenhagen 1980; Eugen C. McCreary, *Film Criticism and the Historians*. „Film and History“ 11, 1981, č. 1; Wolfgang Ernst, *History: Cinema and historical Discourse*. „Journal of Contemporary History“ 18, 1983, č. 3, s. 397.

29) K tomu je třeba dodat, že některá období nebo události jsou zřejmě známy po celém světě a tak pravděpodobně získají mezinárodní pozornost. To je případ francouzské revoluce, která byla natáčena v různých zemích, zejména v Německu a USA. Většina těchto filmů byla vyrobena po první světové válce, kdy zobrazení Francouzů jako zuřivých politikářů směřovalo k zaujetí publika proti bolševické revoluci. Politická předpojatost je obecně tak zřejmá, že důkladné zkoumání filmů nás nemůže vést k novému pohledu na německou nebo americkou historii. K německým filmům viz George Huaco, *The Sociology of Film Art*. New York and London; Paul Monaco, *Cinema and Society: France and Germany during the Twenties*. New York, Oxford, Amsterdam 1976 a také v Kracauerově knize citované v poznámce 30.

30) Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: a Psychological History of the German Film*. Princeton 1947.

Ačkoliv se může zdát neobvyklé spojovat tyto autory, myslím, že Jeffrey Richards a Colin McArthur mohou být považováni za pokračovatele Kracauerových myšlenek.³¹⁾ Vím, že to zní divně: Richards je jiným průkopníkem v roce 1973, zatímco McArthur přišel v době, kdy lidé byli zvyklí číst knihy o historii a dívat se na filmy. Richards je naprosto empirický a soustředí se na filmy, zatímco McArthur je krajní teoretik a sleduje spíše kapitalistické prostředí nežli televizní obrazovku. Nicméně, oba dva se zajímají o audiovizuální produkty, které se opakovaně vrací k obdobím předpokládaného klidu a slávy. I když vycházejí z různých předpokladů, nacházejí v historických filmech konzervativní, nostalgickou vizi pokojné společnosti. McArthur hovoří o třídě strukturované společnosti, ve které kulturní instituce (včetně filmového a televizního průmyslu) hrají svou roli v reprodukci/rozšiřování ideologie, která vypovídá o způsobu života a chápání vztahů mezi lidmi a jejich světem. Návrat viktoriánského období jím není interpretováno jako banální nástroj určený k oklamání diváků, ale jako způsob jak nabídnout model společnosti, který potom diváci budou aplikovat na vlastní podmínky existence. Richards je méně rafinovaný, pokládá filmy, které studuje, za projekce nespokojenosti střední třídy. První z nich soudí, že „společnost procházející obdobím historických přeměn bude mít tendenci znovu obnovit představu ustálených dob“,³²⁾ zatímco druhý odhaluje v konzervativních hnutích, které inspirovaly filmy, jimiž se zabývá, „naprostou oddanost myšlence obrátit zpět hodiny ke světu předvěčerejška“ a „potřebu znovupotvrzení jedné části střední třídy“, která „se podílela na formování výsledného tvaru filmu: mytické horizonty neměnné, idealizované společnosti a absolutní standardy správného a nesprávného, dobrého a špatného, nás a jich, tak, jak jsou reflektovány“.³³⁾

McArthur považuje za nejlepší příklady z britských historických pořadů ty, které byly uváděny v britské televizi; dvě třetiny Richardsovy knihy jsou věnovány Britskému společenství. Tím, že se soustředili na tento případ, vyznačili tito dva autoři limitace Kracauerovy teorie. Historie je v základě studie lidí a společností v průběhu věků, tzn. studií změn. Britské filmy, i když se jejich zápletky umísťují do vzdáleného období, mohou být těžko posuzovány jen jako historické. Ve vynikajícím přehledu britského filmu, který napsal společně s Anthony Aldgatem, se Richards zmiňuje jen o jednom historickém filmu, což nepřekvapuje.³⁴⁾ Dá se samozřejmě říci, že některé filmy nedělají nic jiného, než že zobrazují nehybnou, špatně definovanou, v podstatě neměnnou minulost, a když už jednou byly základní rysy imaginární epochy popsány, tím to končí. Nicméně vědci se zaměřují na vizuální prostředky využívané „k výrobě vizí historie jako země, kde sídlí jen pocity, nikoli konflikty“.³⁵⁾ Sue Harperová právě popisem podmínek výroby (studia, scenáristika, obsazení, technický štáb) a pečlivým zkoumáním exteriérů a kostýmních návrhů potvrdila, že existují obrovské rozdíly mezi současnými historickými filmy, které vyprávějí víceméně stejný příběh a jsou situovány do stejného období.

31) Colin McArthur, *Television and History*, „B. F. I. television Monograph“ 18, London 1980.

32) McArthur, tamtéž s. 40.

33) Richards, op. cit. s. 358.

34) Anthony Aldgate – Jeffrey Richards, *Best of British: Cinema and Society, 1930–1970*. Oxford 1983.

35) Sue Harper, *Art Direction and Costume Design* (dále jen *Art Direction...*). In: Sue Aspinall – Robert Murphy (Ed.), *Gainsborough Melodrama*. „B. F. I. Dossier“ 18, 1983, s. 40.

Zápletky a myšlenky prezentované ve scénáři jsou mnohem méně důležité než způsob zachycení minulosti.³⁶⁾ Britské studio Ealing, jehož cílem bylo vytvářet kvalitní historické filmy, se setkávalo s chladným ohlasem. Naopak, filmy vyráběné v Gainsborough byly velmi populární, protože ztvárnění minulosti se lišilo od scénáře a poskytlo divákovi bohatou škálu pocitů, chytře vybrané objekty a prostředí evokovaly vzdálenou epochu, a dokázaly zaujmout pozornost diváka, nikoli jen zaznamenat konkrétní okamžik historie. Minulost byla předvedena jako rozsáhlý soubor příjemných jednotlivostí, ze kterých si divák mohl svobodně vybrat: byl tu zajímavý rozpor mezi morálními závěry, které mohly být vydedukovány z příběhu, a nekonečně mnoho příjemnými maličkostmi, které mohly být vybrány z obrazů, „protiklady mezi verbální úrovní scénáře a nonverbálním projevem prostředí a kostýmů... poskytl prostor, kde bylo možno příjemně vylíčit všechny smutky a touhy obecnstva“.³⁷⁾

Kracauerova vize filmů, které si kladou za cíl osvětlit psychické procesy v práci ve společnosti, příliš spoléhají na mluvené slovo či na příběh, a je nezbytné je postavit do kontrastu s propracovanější analýzou Sue Harperové. Studií o britských filmových studiích jsme vstoupili do světa melodramatu, do světa, který ignoruje evoluci. Dlouhá diskuse o Kracauerovi a jeho následnících nám tedy pomohla lépe definovat podstatu historických filmů. Diváci kostýmních melodramat poznají objekty (ty šaty, ta židle), které charakterizují minulost, a jsou spokojeni, když jsou schopni identifikovat znaky a těšit se z nich. Historické filmy však vyžadují rozvinutější zájem. Paul Revere hraje v Griffithových *Dětech svobody* jen malou úlohu, ale jeho zásah má pro film velký význam. Diváci, kteří si toho nevšimnou, neporozumí velké části příběhu, jestliže nejsou schopni doplnit si chybějící, naznačené souvislosti, které jsou jim ukazovány s předpokladem, že znají historii. Jak Richards správně poukazuje, film *Mladý Lincoln* vyprávějící o Lincolnově životě v 30. letech 19. století, předpokládá znalost toho, že se Lincoln stane prezidentem.³⁸⁾

Další poznatek, vyplývající z debaty o Kracauerovi, ukazuje, že filmovaná historie je spojena s přeměnou společnosti. Richards věnuje pozornost proměnám doby v části knihy věnované americkým populistickým filmům,³⁹⁾ některé jeho myšlenky se shodují se studií, kterou předtím publikoval Garth Jowett.⁴⁰⁾ Oba trvají na tom, že funkcí historických filmů je přenášet tradiční hodnoty a potvrzovat jejich dodržování. V 50. letech se americké filmy vyhýbaly tématům, které mohly být pro americké publikum nepříjemné, ale od války Amerika postoupila, a problémy, jejichž zobrazování na plátně bylo o desetiletí dříve zakazováno, jako indiánský odpor a jeho ospravedlnění, se stále častěji stávají tématy filmů. Kromě Kracauerova dědictví jsou to právě tyto studie plné narážek, které počátkem roku 1979 otevřely nové pole výzkumu historických filmů.

36) Sue Harper, *History in Film: Two British Studios, 1942–1948* ohlášený ve sborníku 10. Mezinárodního Kongresu IAMHIST. Viz také od téže autorky *History with Frills*. „Red Letters“ 14, 1982–83, s. 14 a *The Boundaries of Hegemony*. In: F. Baker, (Ed.), *The Politics of Theory*. Un. of Essex Press 1983, s. 167.

37) *Art Direction...*, s. 43.

38) Jeffrey Richards, *Visions of Yesterday*, s. 278. Viz také s. 135.

39) Další část se zabývá německým filmem, ale nepřináší příliš nového ve srovnání s Kracauerovou knihou.

40) Garth Jowett, *The Concept of History in American Produced Films*, „Journal of Popular Culture“ 3, 1970, s. 799.

Historie a společenské vědomí

Zájem historiků o historický film se rozvinul počátkem osmdesátých let. Přinejmenším ze tří důvodů. Zaprvé, mnozí z nich mají tendenci hledat odpovědi ve své vlastní praxi a nahlížet na historii nikoli jako reflexi minulosti, ale jako sociální aktivitu úzce spojenou se sebedefinováním a zájmy sociálních skupin. Dlouhé konfliktní debaty se snažily dokázat, že některé komunity či třídy postrádaly historické ukotvení, a tak se snažily svou minulost vytvořit, aby získaly identitu. Historie neantidatuje knihy, romány či filmy, je budována a stále znovu formována médii. Za druhé, filmové analýzy byly hodně modifikovány prací semiotiků, pár specialistů zašlo příliš daleko ve svém zpochybňování souhrnných teorií filmu, ale musím říci, že nerozumím těm historikům, kteří se vysmívají tzv. omezenosti a obskurnosti filmových teoretiků. Semiotici chtějí vědět, jak rozdělit znaky, které samy o sobě nemají smysl, ale stávají se smysluplnými, když se dají dohromady. Historikové by se měli spíše zajímat o konečný výsledek a jeho sociální dopad, v každém případě, konečně si začínají uvědomovat, že jakýkoli film musí být chápán v kontextu s jeho výrobou, že musí brát v úvahu způsob, jakým jsou prvky uskupeny (v procesu adaptace).⁴¹⁾ A konečně, filmová historie se stává respektovaným polem výzkumu, filmoví historici už nesbírají anekdoty o hvězdách a režisérech, ale sledují studia a využívají stejných dokumentů, stejných metodologických pravidel jako jejich kolegové v oblasti sociálních, ekonomických či politických dějin.⁴²⁾

Není divu, že se Australané tak snažili zkoumat historické filmy jako nástroj kvůli tomu, co Anne Huttonová nazývá „výrobou lidové paměti“.⁴³⁾ Médii se často připisuje, že vytvářejí zprávy, které současně odrážejí různorodost kolektivních pohledů a uspořádávají je tak, aby položily základy shodným názorům ve společnosti. Studium filmů a televizních pořadů – velmi omezené skupiny současných audiovizuálních produktů – se Australanům možná podaří osvětlit aspekty výběrové konstrukce národní představivosti. Když natáčeli *Gallipoli* (malý turecký přístav, kde se v roce 1915 vylodili australští vojáci; expedice skončila do ztracena a bylo přitom zabito velmi mnoho vojáků), australští filmaři vymezili událost ve své jinak téměř prázdné minulosti, ilustrovali prostřednictvím postav, které si vybrali, „australské chování a standardy“ (jako protiklad vůči britským) a prezentovali kritickou verzi vztahu ke Koruně (Australané byli do této bitky nedobrovolně posláni Londýnem).

Film a televize poskytují svým divákům historická fakta o dobách, o kterých se dříve nic nevědělo. Nicméně, nestačí zkoumat tyto body. Ina Bertrandová založila svou práci na zkoumání australské minulosti a podtrhla jiné aspekty funkce médií.⁴⁴⁾ Audiovizuální

41) Gerald Mast – Marshall Cohen (Ed.), *Film Theory and Criticism*. New York 1970.

42) Roy Armes, *Problems of Film History*. London 1981; Douglas Gomery, *History of the (Film) World, Part II. „American Film“* 8, 1982, č. 2, s. 53; Týž, *Film Culture and Industry: Recent Formulation in Economic history*, „Iris“ 2, 1984, s. 17; Týž, *Film and Business History: the development of an American Mass Entertainment Industry*. „Journal of Contemporary History“ 19, 1984, s. 89.

43) Viz její článek v Anne Hutton (Ed.), *The First Australian History and Film Conference Papers*. North Ryde 1982, s. 206.

44) Ina Bertrand, *National Identity /National History/ National Film: the Australian Experience*. „Historical Journal of Film, Radio and Television“ 4, 1984, č. 2, s. 179.

produkty, budování minulosti a znalosti historie, zdaleka nestojí odděleně, ale stále se překrývají: „filmové specifické umístění v čase a prostoru potvrzuje již existující lidové národní stereotypy, a důvěrně známé ikony a symboly ve filmu potvrzují formu, ve které byly historické události zobrazeny.“ Historie je viděna jako síť s uzlíky (událostmi, které každý zná) a mezerami, které se média snaží pomalu vyplňovat (rekonstrukce Gallipoli). Ina Bertrandová se pokusila vystavět model, který, jakkoli je sporný, je nesmírně stimulující; rozlišila paradigmatické prvky (opakovaně se objevující stereotypy, dobře zavedené vzorce) od syntagmatického toku (historický vývoj spojený se specifickými místy a časy). Ačkoliv svůj model neověřovala, naznačila, že by to mohlo pomoci zhodnotit historickou přesnost filmů. Obávám se, že tato slova jsou nedostatečná. Podle semiologů syntagma znamená koordinovaný soubor znaků: „Australané byli posláni do Gallipoli.“ Paradigma je série znaků, které mohou obsadit *jednu předurčenou pozici* v syntagma: (Australané/chudáci/vojáci/oběti atd.) byli posláni do (Gallipoli/na smrt/na jatka atd.) Syntagma se dá vystavět na rutinním, banálním vzorci (výzva/vyvrcholení/závěr) a paradigma může zahrnovat nové, originální postupy. Jestli budeme brát slova v jejich původním významu, vidíme, že model Bertrandové může fungovat velmi dobře. Je historická hodnota filmu dána vyčerpáním paradigmát (rozšířeným popisem lidí, skupin, míst, trváním na symptomatických objektech) nebo soustředěním se na syntagmata (vyprávění následných událostí)? Systematicky aplikován na televizní historické seriály (a v Austrálii jich existuje mnoho), by se model mohl stát velmi cenným. Australané své zkoumání dosud nedokončili. Stojí za zmínku, že narozdíl od počáteční empirické deskripce založené na špatně definovaných představách (národní charakter, národní filmy), jasně vymezili metodologický rámec.

Navzdory rozdílům, které mezi nimi existují, většina historiků má společnou koncepci své práce a povinností. Často se rozcházejí, pokud jde o závěry, ale obecně se shodnou, pokud jde o metodologii a pravidla jejich práce. Veřejnost se o tohle nezajímá, ačkoliv více a více lidí kupuje historické knížky, navštěvuje historické filmy a dívá se na historické seriály v televizi, existuje jasný rozpor mezi těmi, kdo se pokoušejí dát historii vědeckou důstojnost, a těmi, kdo jsou konzumenty historie. Nicméně je možné říci, že se očekávání čtenářů – diváků a výzkumy odborníků v něčem nepřekrývají? Ani historikové nejsou odolní času a člověk si nedovede představit, že rozdílné různorodé aktivity, které rozpitvávají historii (učení, psaní knih, filmování, sledování filmů – a to nemluvím o politicích, kteří neustále připomínají minulost) mají svůj vlastní nezávislý vývoj. Jak je tedy možné ověřit jejich vzájemné působení? Zcela izolovaný film není jasným důkazem, protože mohl vzniknout náhodou. Několik současně vytvořených filmů je lepší, protože simultánní uvedení několika filmů může napovědět, že ve vzduchu je nějaká otázka, a dlouhá série, která se táhne dokonce několik desetiletí, je ještě významější.

Problém je v tom, že série filmů tohoto typu je velmi vzácná. Nejdůležitější se týká ruské revoluce, ale zdráhám se ji posuzovat, protože pokud měli tvůrci v letech následujících po říjnu 1917 skutečnou nezávislost, vládní kontrola nad interpretací revoluce se po roce 1930 zintenzivněla natolik, že všechny filmy musely vyhovovat oficiální pravdě. Ruský film nám může říci mnohé o úspěšných koncepcích příčin a rozvoje bolševické revoluce, ale těžko nám může poskytnout informace o „průměrné“ verzi událostí, kterou lidé nesměli zfilmovat, inscenovat na divadle či o ní psát.

Stejně silná historická tradice existuje v italském filmu: *Pád Říma* (1905), první dlouhometrážní film vyrobený na tomto poloostrově, je věnován vytvoření Italské jednoty v roce 1870. Jedním z charakterických rysů italského filmu je fakt, že od konce války vždy zobrazoval nejbližší historii. Fašismus, odboj, terorismus, mafie jsou stále tématy i současné produkce. Dlouhá série italských filmů se soustředila na fašismus, od prvního filmu vytvořeného v roce 1948 filmování Mussoliniho éry nikdy nebylo přerušeno na více než pár let. Stojíme tváří v tvář čtyřiceti letům ojedinělé filmové produkce; filmy zahrnuté v této sérii znovu a znovu zobrazují období, které už je vzdálené, ale zároveň velmi současné a pro Itálii stále živé.

Film je jedním z mnoha ukazatelů; o fašismu byly napsány tisíce románů, esejí, historických knih a článků, a neuplyne ani jeden týden, aby Mussoliniho éra nebyla zmíněna v novinách či v nějakém veřejném proslovu. Fašismus stále rozděluje italský politický život, ale ne v obecném, vágním významu slova, ale s jasným, výlučným odkazem na Mussoliniho. Jinými slovy *Ventennio Nero* – Dvacet černých let – je na tomto poloostrově naléhavým problémem stejně jako je to epocha nedávné italské historie. Za této situace patří filmu centrální místo, pokud jde o posuzování funkce fašismu ve vytváření italské politické mentality. Italští historikové už na tomto poli udělali kus dobré práce, ale je pro ně velmi těžké nebýt v této otázce ovlivněni veřejnou debatou. Srovnávání filmů o fašismu, publikací historiků a lidové představy o Mussoliniho éře vyvolává nové otázky o podstatě historie a o významu jejího zobrazení.

Jak je možno určit, zda film hovoří o fašismu? Umístění v čase není dostačující, některé příběhy se odehrávají v minulosti, ale doba, jakkoli jasně je vyznačena, nemá nic společného se zápletkou. Toto pravidlo, společné mnoha historickým filmům, se nedá aplikovat na fašismus. Jen pár komedií či válečných příběhů, i když jsou s Mussoliniho dobou spojeny, politiku vynechává. Období fašismu se nikdy nebere jako ekvivalent „starých zlatých časů dvacátých a třicátých let“, je to přesně definovaný okamžik historie, který se táhne od roku 1920 (boj o moc) do června 1943 (kdy byl Mussolini zapuzen fašistickou stranou a králem). Dva poslední roky Mussoliniho života (červenec 1943 – duben 1945), to už je jiná věc. Duce v té době naprosto podlehl Německu a všichni, včetně jeho obdivovatelů, neberou jeho „Italskou socialistickou republiku“ vážně. Filmy spojené s tímto obdobím ilustrují vzdor proti nacismu, ne fašismu.

Asi padesát filmů koresponduje s výše uvedenou definicí fašistického období, většinou je to fikce, ale velký počet (8) jsou filmy stříhové, kombinovaných archivních záběrů a rozhovorů.⁴⁵⁾ Tituly stříhových filmů odkazují na Mussoliniho, fašismus či diktátorství a diváky dostatečně informují o obsahu filmu. Názvy hraných filmů jsou méně zřetelné,⁴⁶⁾ diváci musí objevovat znaky, které by je mohly informovat o tomto období. Je tu pár

45) Většina těchto filmů je mimo Itálii nedostupná, proto nemám za nutné je v tomto článku vyjmenovávat. Seznamy viz: Guido Fink, „*Il Fascismo: il Visibile*“. *Momenti di Storia Italiana nel Cinema*. Siena 1979; Pierre Sorlin, *Fascisme en Images, Fascisme Imaginaire*. „Risorgimento“, 1982, č. 2, s. 225. K celkovému pohledu na současné italské filmy viz: R. T. Witcombe, *The New Italian Cinema*. London 1982.

46) Jsme konfrontováni se základní nesnází analýzy filmu – cizincům často chybí kulturní kontext nezbytný ke sdělení domácího chápání obrazů. Dobrá polovina filmů o fašismu je adaptovaná z knižních předloh a Italové vědí, že tyto knihy mluví o fašismu.

informativních vodítek, nejčastěji je to Mussolini – ne sama jeho postava, ale jeho jméno, jeho snadno poznatelná silueta, jeho portréty, jeho proslovy. Jinými ukazateli jsou lidé chodící v černých košilích, lidé zvedající ruce k pozdravu a velká shromáždění lidu. Tato poměrně malá skupina filmů se soustředí na tři aspekty systému: vůdce, militarizaci italské společnosti a masovou organizaci – tato tři témata jsou dobře ilustrována zejména ve Felliniho filmu *Amarcord* (1973).

Film se odehrává na malém městě ve střední Itálii, což je další charakteristický rys, který se objevuje téměř ve všech filmech. Fašismus je zřídka kdy zobrazen v prostředí Říma nebo jiného většího města. Jsme jeho svědky na vesnicích, na malých městech, na vzdálených předměstích. Zápletky jsou postaveny na omezeném počtu fiktivních možností: 1. pár ambiciozních lidí bez skrupulí, 2. využití násilí, 3. malá skupina oponentů, 4. amorfní dav. Když jsou oponenti dostatečně silní, ti ambiciozní jsou zesměšněni, ale většinou jsou tito odpůrci poraženi, zabiti nebo uvězněni. Filmy poskytují divákům smutnou, pesimistickou vizi toho, že za vlády Mussoliniho vítězí násilí a lumpové je využijí ve svůj prospěch. Nikdy nám není dáno nahlédnout do politického systému, jeho (neúspěšných či úspěšných) pokusů zorganizovat Itálii, její domácí a zahraniční politiku. To nás vede k otázce, proč jsou Italové tak fascinováni obdobím, které zobrazují jako temné a ostudné?

Historické filmy jsou výzvou pro historiky, aby tento problém zkoumali a snažili se vysvětlit tyto rozpory. Nemohou být vyřešeny jen sledováním filmů, ale filmy nám alespoň poskytují jisté vodítko: příběhy, které vyprávějí, se odehrávají v naprosto přesně vymezených obdobích, která mohou být definována díky zahrnutí dokumentů (noviny, zpravodajské týdeníky, rozhlasové relace, politické události). Filmy většinou zaměřují pozornost na dva okamžiky, začátek a konec, vzestup fašismu do převzetí moci Mussolinim a pád od doby intervence ve španělské občanské válce v červenci 1943. Toto rozdělení jistě není náhodné a souzní s italským politickým myšlením a historiografií.

Mussolini eliminoval všechny politické strany, které byly vytvořeny od zrodu nového království, od doby jeho přístupu k moci si političtí vůdci kladli stejné otázky: „Proč existuje fašismus?“ Soupis „důvodů“ je obrovský a během dvou desetiletí, která následovala po válce, je politikové nikdy nepřestali připomínat svým odpůrcům. Stalo se to, protože...⁴⁷⁾ Nakonec musíme především připomenout, že odpůrci fašismu nespojili své síly, dokud španělská občanská válka jasně nevymezila totalitu a demokracii, a zadruhé, že válka byla interpretována jako velký trest (kdyby Mussolini neodešel do války, jeho režim by trval ještě dlouho, ale – jak argumentují oponenti – byl odsouzen k válce podstatou svého systému).

Italské filmy se po čtyři desetiletí držely chronologického dělení fašismu, tak, jak jsem již uvedl, z politických důvodů, než se filmaři začali zajímat o Mussoliniho. Uvidíme, že od konce 60. let italští historikové změnili svůj přístup k „černým rokům“. V každém případě, představy vytvořené politiky a potvrzované filmy a jinými sdělovacími prostředky jsou tak hluboce zakořeněné v tradici, že přežijí mnoho let. Nicméně film, který se zdá tak pevně spojen s politickým/historickým dědictvím, se s ním neshoduje v jednom velmi důležitém bodě. Ti, kdo se ptali „proč“, se na tuto otázku pokoušeli odpovědět.

47) Estenzivní bibliografie v Renzo de Felice, *Le Interpretazioni del Fascismo*. Bari 1971.

Půl století, už od 20. let, se razily dvě teorie. Ta liberální viděla fašismus jako důsledek nedostatku politické zralosti na poloostrově. Zkrachování parlamentního systému a neschopnost Italů obnovit jej vedly k diktátu. Z marxistického pohledu, který je stále vyznáván váženými akademiky, nově vybudovaný, slabý průmysl nemohl prodat své výrobky na převážně zemědělském poloostrově a byl ohrožován dobře organizovanou dělnickou třídou, buržoazie vyvolala fašismus, aby svrhla revolucionáře a ochránila domácí trh proti zahraniční konkurenci. Žádná z těchto tezí není ilustrována v našich filmech, kromě Bertolucciho *1900* (1976), který se odehrával na pozadí třídního konfliktu mezi vlastníkem půdy a jedním z jeho rolníků v severní Itálii.⁴⁸⁾ Je třeba dodat, že marxistická interpretace, na kterou narážíme, je téměř úplně zastřena osobními konflikty/přátelstvím mezi dvěma hlavními hrdiny, kteří vzhledem k tomu, že se narodili ve stejný den, chápou jeden druhého jako bratra/nepřítele. I v tomto případě je základní teorie fašismu málo důležitá. V jiných filmech postavy nevidí, jakou roli hrají v přeměně své země. *Amarcord* je dalším skvělým příkladem. V příběhu není třídní konflikt, antifašista je zamožný člověk, který roky nenávidí fašismus, především z etických důvodů, pokud jde o fašisty, nebrání nic jiného než sami sebe a své právo být arogantní.

Až dosud jsme hovořili o filmech, jako by během čtyřiceti let nenastaly žádné význačné změny. To je pravdivé, pokud jde o zápletky, místo děje a data, kterých se to týká, ale filmy nemohou být redukovány na příběh a prostředí. Bereme-li v úvahu chronologický přehled, uvědomíme si, že se v naší sérii objevily zajímavé variace, která můžeme rozdělit do různých období.

Před rokem 1960 najdeme méně než jeden film ročně. Během té doby křesťanští demokraté, vládnoucí strana v parlamentu, byli neustále napadáni silnou komunistickou stranou a měli za cíl získat co největší podporu pro pravici, zatímco levičáci se soustředili na kritiku neofašismu, křesťanští demokraté byli vůči pozůstalým minulého systému shovívaví. Velmi legrační příklad můžeme nalézt v *Diktátorovi*. Když byl Chaplinův film nabídnut po válce italským společnostem, distributoři rozhodli, že bude lépe, když vystříhnou všechny záběry, v nichž Jack Oakie hraje roli tlustého diktátora ze Středomoří, bylo těžké odstranit je, aniž by byla zničena celá sekvence návštěvy, a distributoři se tedy spokojili s vystřížením záběrů diktátorovy manželky. Když se to dozvěděli producenti, zdráhavě přijímali scénáře, kde byl fašismus brán jako pozadí děje a filmaři se Mussoliniho éře vyhýbali. Dá se také říci, že v těchto letech debata o fašismu a odporu proti němu byla ústředním námětem italského politického života, lidé byli ohlušeni propagandou (opakované volby, jak na národní či lokální úrovni, neustálé parlamentní krize) a chtěli si odpočinout v kinech.

Na počátku šedesátých let jsme svědky naprosté změny, během pěti let bylo natočeno deset filmů na toto téma, polovina z nich stříhové. Tuto intenzitu vysvětlují dva faktory. Křesťanští demokraté, kteří ztratili svou hegemonii, nemohli dále tvořit vládu jedné strany; někteří z vůdců souhlasili v roce 1960 s tím, že přijmou neofašisty na svou stranu,⁴⁹⁾

48) Andrew Horton, *History as Myth and Myth as History in Bertolucci's „1900“*. „Film and History“ 10, 1981, č.1.

49) Italské sociální hnutí (M. S. I.), neofašistická strana, vytvořená v roce 1946, velmi zesílilo po začátku studené války a v roce 1958 získalo 25 křesel v parlamentu.

ale ostatní nebyli připraveni pomáhat fašismu, aby získal slušnou reputaci. Levice prohlašovala, že na poloostrově byla ohrožena demokracie, což mělo širokou, aktivní odezvu, mítinky, pouliční demonstrace, protestní shromáždění a stávky ukončily neofašistickou spoluúčasť a připravili cestu tomu, čemu se říkalo „otevření se nalevo“ (zahnutí levicově orientovaných, nekomunistických stran do vládní koalice). Stříhové filmy hrály důležitou roli v antifašistické kampani, neodchýlily se ani od posvěceného rozdělení období ani od chronologického zobrazení faktů, ale podílely se na informování lidí narozených po válce, kteří denně slyšali o fašismu, ale měli jen malé (pokud vůbec nějaké) povědomí o fašistické éře.

Když nahlédneme do bibliografií z období Mussoliniho Itálie, začneme si uvědomovat, že se v polovině 60. let něco změnilo, interpretační eseje dávaly prostor malým případovým studiím založeným na primárních zdrojích. Rozsáhlý seznam knih příslušející k „nové vlně“ je zde nezbytný, ale já považuji za základní připomenout Renza de Feliceho, který byl do značné míry mluvčím celé své generace. Jeho kolosální biografie Mussoliniho, založená na archivních materiálech či přímých odkazech, je dobrým příkladem historie osvobozené od interpretace.⁵⁰⁾ Stříhové filmy nepodpořily vznik nového historického výzkumu, ale pomohly odborníkům pochopit, že přišel čas zkoumat archívy a zaměřili tak pozornost filmařů na fašismus, takže kupovali a četli knihy o fašismu. Jiné to bylo s hravým filmem. Po válce, kdy si Italové, kteří mají velmi rádi film, mohli levně pořídit televizory, chodili méně a méně do kina. A tak bylo nezbytné nahradit „římské“ komedie, založené na slovních hříčkách a vtipech, novými, více vzrušujícími příběhy. Je dost zvláštní, že fašismus poskytoval témata pro napůl seriózní, napůl šprýmovné filmy se stupidními fašisty jako zloduchy a ostatními (obecně nepolitickými lidmi) jako dobráky. Podivná směs vážných oponentů a vysmívaných fašistů dává těmto filmům ironický, nerealistický nádech, který můžeme najít ve filmech *Roma* (1972) a *Amarcord*. Ale, kromě Felliniho natáčelo tyto komedie v druhé polovině šedesátých let jen velmi málo filmařů, a je velmi obtížné zhodnotit vliv těchto filmů, pokud jde o proměny představ o fašismu.

Vše, co bylo dosud řečeno, potvrzuje již dříve zmíněnou hypotézu týkající se spojení historických filmů a politických problémů doby, ve které vznikly. Srovnáním filmů a kontextu jsme lépe porozuměli některým filmům, ale vztah je tak zřejmý, že závěry, které můžeme vyvodit z této paralely, jsou mírně neuspokojivé. A navíc, můžeme se tázat, jestli spojení nebylo silnější v době, kdy politická krize byla silná a filmová série přesně ohraničená, což byl případ počátku šedesátých let.

Po několika letech zjevného nezájmu byl fašismus kontinuálně od sedmdesátých let filmován do takové míry, že polovina filmů, o kterých mluvíme, byla vyrobena od té doby. Mezi touto sérií a soudobými událostmi mohou být nalezena spojení, ale jsou umělá a týkají se jen sekundárních aspektů filmů.⁵¹⁾ Po roce 1970 se objevilo něco zjevně no-

50) Turin, od roku 1965 dále. Dosud bylo publikováno pět svazků.

51) Terorismus zaplavil Itálii po roce 1969. Malé skupinky neofašistů nebo extrémních levičáků střídavě nebo zároveň prováděly atentáty ve velkých městech, zajímaly nebo zabíjely politiky. Několik snímků ukazuje úplnou neadekvátnost legálního, verbálního odporu proti fašismu ve snaze přimět vládu, aby přestala tlachat a skoncovala s terorismem. V roce 1973 se pokusila Komunistická strana využít terorismu k připojení k parlamentní koalici. Některé filmy se soustředily na komunisty v období vlády fašismu, aby dokázaly, že komunisté nebyli v té době zcela bez poskvrnky.

vého, neboť Mussoliniho éře bylo věnováno mnoho filmů. Zápletky, prostředí, a dokonce herci jsou více méně stejní jako v předcházejících desetiletích. Co se tedy změnilo?

Nejprve produkce. Sehnat peníze na film bylo v Itálii vždycky těžké, ale od sedmdesátých let se národní televizní společnost RAI začala stále více a více podílet na filmování. Nízkorozpočtové filmy stejně jako okázalé byly financovány televizí, přičemž filmoví tvůrci byli nuceni se přizpůsobit požadavkům televizní obrazovky. Jeden z velmi dobrých filmů sponzorovaný RAI je *V zapadlém městě Sarzaně* (1980). V roce 1921 byla policie pověřena, aby zabránila „černokošiláčům“ ovládnout malé město Sarzana, které bylo v té době řízeno socialisty. Poprvé a naposledy policajti stříleli po fašistech, kteří nemohli obsadit město. Film popisuje ojedinělý případ odporu. Nabízí se nám pár dlouhých záběrů, i když krajina není v televizi adekvátně vystižena. Je tu pár takových záběrů, i když panoramatická kamera vypadá v televizi hloupě. Režisér, který si byl dobře vědom omezení média, se soustředil na tváře a detaily, těkal po protikladných skupinách, zkoumal jejich šaty, postoje, zjevně nedůležitá gesta; kamera tak nutí diváky, aby si více všímali motivací lidí a stavu jejich mysli, pokud jde o události samé. Sarzana tedy nabídla jinou, lidštější vizi zápasu mezi fašisty a antifašisty. Stejný příběh mohl být natočen i v šedesátých letech, ale výsledek by byl naprosto jiný.

Dá se tedy říci, že médium je poselství? To by bylo velmi zjednodušující. Ačkoliv byl Bertolucciho *Konformista* (1970) vyroben nezávislou skupinou,⁵²⁾ můžeme ho komentovat stejně jako *Sarzanu*, první záběry, s dlouhým spočinutím na Marcellovi, hlavní postavě, pomalá, nehybná retrospektiva, se perfektně hodí pro televizní obrazovku. Částečně to můžeme přičíst tomu, že kolem roku 1970 se nejchytřejší režiséři začali přizpůsobovat televizním standardům, ale je to také proto, že během 60. let převládl nový filmový styl. Jinými slovy, představy o fašismu se změnily, zaměřily se více na zážitky jednotlivců, tak, jak se film dostával do dvojího tlaku mezi nová filmová pravidla a televizní omezení.

Musíme také brát v úvahu vliv kompilací a v tomto ohledu se nám rok 1970 opět jeví jako dělicí čára. Před tímto rokem byly obrazy podřízeny textu stříhových filmů, malé kousky filmů, vypůjčené z různých archivů, byly sestřihány tak, aby ilustrovaly předem napsaný komentář. V 70. letech filmaři nechali dokumenty mluvit samy za sebe, byla uváděna celá vydání týdeníků, celé sekvence dokumentárních filmů prakticky beze slov. Historikové byli v roce 1960 první, kdo v archivech vyhledávali významné snímky a publikovali je. Deset let poté již filmaři měli vlastní archiv Istituto Luce s fantastickou kolekcí zpravodajských týdeníků už od roku 1927. Od roku 1972 byly vybrané týdeníky promítány v různých italských městech a otvíraly tak lidem oči (pokud jde o tajemnost tohoto období).⁵³⁾ Na jedné straně se fašismus najednou zdál zastaralý a lidé docházeli k závěru, že vracet se k Mussolinimu je už dnes nedů-

52) Letmý pohled nazpět nás vede zpátky ke studiům RAI, aby nám sdělil, že moc sídlí v rádiu a nikoliv ve vládních úřadech. Abychom byli přesní, musíme dodat, že v tomtéž roce RAI vyrobilo Bertolucciho další film *Strategie pavouka*.

53) Pietro Pintus, *Storia e film*. In: *Trent'anni di Cinema Italiano*. Rome 1980, s. 157.

ležité.⁵⁴⁾ Na druhé straně týdeníky vytvořené fašisty prezentovaly atraktivní vizi fašismu s nadšenými davy zdravícími „jejich“ Duceho a s účastníky velkých oslav. *Amarcord* vznikl v době, kdy byly promítány výše uvedené týdeníky. Ať už Fellini tyto dokumenty viděl nebo ne, jeho zobrazení davu, účastnícího se fašistického ceremoniálu, souzní s verzí archivů Luce.

Týdeníky odkryly jeden aspekt zobrazení fašismu. Další aspekt tohoto zobrazení se dal získat zpovídáním dosud žijících pamětníků. De Felice a jeho kolegové byli samozřejmě první, kdo takové rozhovory shromažďovali, ale filmaři je rychle následovali. V každém případě je film vytvořený za účasti očitých svědků jiný než film vytvořený jen konzervovanými záběry: svědek nějak vypadá, jeho atraktivnost (nebo nedostatek atraktivnosti) je téměř stejně důležitá jako to, co říká. Filmy založené na rozhovorech se zabývaly více lidmi a jejich pocity nežli obecnými domněnkami. Nejdelší film, který byl kdy natočen o fašismu, je šestihodinový televizní seriál *Všichni Duceho muži* (1983). Ten na sebe zjevně upoutal pozornost podobností s názvem úspěšného amerického filmu, ale také tím, že informoval diváky – filmová kamera se zaměřila na lidi, Mussoliniho, jeho přátele a příbuzné, z nichž někteří tehdy ještě žili a objevili se na plátně.

Nyní jsme se dostali do stadia, kdy bychom měli zhodnotit vzájemný vztah mezi historiky a filmaři. Během 70. let historikové pochopili, že díky televizi diváci byli seznámeni s méně formální, živější koncepcí historie. Srovnáváme-li první svazek de Feliceho Mussoliniho s (prozatím) posledním, všimneme si, že uvedení očitého svědka pozměnilo podstatu dokumentu stejně jako jeho styl a koncepci životopisu (svědek méně zdůrazňuje data, více atmosféru a osobní motivace). Když chtěl de Felice nabídnout čtenářům obecný náčrt fašismu, nenapsal esej, ale dal přednost osobnější, přístupnější formě Interview o fašismu.⁵⁵⁾ Odpověďmi na otázky zrušil všechny kanonické sekvence o historické důležitosti (sestavení a interpretaci faktů podle jejich chronologického pořadí) a uskupil vše pod jednotné, provokativní titulky. Interview o fašismu bylo tak vhodné pro audiovizuální média, že vyprovokovalo nekonečné debaty a diskuse v televizi. Filmaři podpořili historika, který se naučil dobře využívat médií.⁵⁶⁾

Naopak filmaři poznali, že by se mohli naučit něco od historiků. De Felice byl placen jako poradce u filmu *Všichni Duceho muži*. V tomto případě odborníci podpořili filmaře, kteří využili jejich jmen a znalostí tohoto období, aby tak doložili historický význam svého filmu. Obecněji, postřehy historiků, pokud jde o dokumenty a jejich dvojznačný charakter, měly vliv na filmové tvůrce. Během 70. let se režiséři soustředili na problematický význam řeči jako historicky významného prvku. Tohle je konkrétně dobře ilustrováno v Bertolucciho *Strategii pavouka* (1970), v níž mladý Athos, vyšetřující smrt

54) Známý básník a filmový režisér Pasolini nám poskytuje dobrý příklad. Narozen v roce 1922 nebyl před koncem války ani fašista ani antifášista. Nezajímá se příliš o politiku přijímal tradiční image fašismu až do té doby, než viděl filmové týdeníky. Tehdy se jeho mínění změnilo ze dne na den: „Dnes je nemožné uvažovat o takovém vůdci nejen proto, že to, co říká je bezcenné a iracionální, ale také proto, že v našem dnešním světě pro něj již není místa, že neexistuje ani naděje na to, aby získal důvěru. Ukázán v televizi rozplynul by se, byl by politicky zničen.“

55) Bari 1975.

56) Nicola Tranfaglia, *Fascismo e Mass-media*. „Passata e Presente“ 3, 1983, s. 135.

svého otce zabitého fašisty, je nakonec chycen do sítě protikladných, rozporuplných výpovědí a důkazů jako do pavoučí sítě.⁵⁷⁾

Zkoumání funkce řeči je mnohem propracovanější ve filmu *Kristus se zastavil v Eboli* (1979). V politickém exilu ve vzdáleném městečku v jižní Itálii dr. Carlo Levy objevuje zaostalou část své vlasti a my sledujeme jednotlivé kroky jeho zkoumání. Kde je tedy fašismus? Je současně uvnitř i vně každodenního života obyvatel. Vně, protože zájem není zaměřen na Mussoliniho, a protože v městečku nejsou vidět zjevné znaky fašismu. Kromě několika „černokošiláčů“, kteří se objevují ve filmu později, je systém redukován na Mussoliniho hlas přenášený pomocí reproduktorů. Prostřednictvím filmových prostředků je zdůrazněna vnějškovost fašistických projevů. Např. když zní jeden z Mussoliniho projevů, kamera se pohybuje dolů po stráni, záběr je brán z úhlu pohledu, z jakého se nemůže dívat ani Levy ani nikdo jiný. Mussoliniho hlas naplňuje prostor, který nepatří žádné z postav a tak vypadá prázdně. Ale fašismus zasahuje také do života lidí, už jen proto, že Duceho projevy jsou vysílány v kterékoli části dne, či proto, že vedoucí představitelé města (rafinovaně) používají Mussoliniho slogany ve svých zcela bezvýznamných hovorech. Aspekty fašismu jsou roztroušeny v zápletkce, ale natáčení nás varuje před pokusem míchat historii fašismu s historií Italů.

Ve filmech natočených v 70. letech vidíme neustálé prokládání individuálních vzpomínek, setkání se svědky, citace z fašistických projevů a nejistotu, která ohraničuje události, což odpovídá přístupu odborníků. Připomeňme si, že mezi klasickými interpretacemi fašismu se první uvedená netýká tříd a druhá zná jen třídy dvě. Když lidé začali sledovat týdeníky celé (nikoli jen malé, aranžované kousky filmu), byli překvapeni tím, že fašismus je tu prezentován jako velká oslava, divadelní show, ve které účinkuje Duce a dav. Aniž bychom vymazávali zločiny úvodní periody či konečnou porážku, týdeníky poskytují divákům neočekávanou verzi nejdelších, všeobecně zapomenutých let Mussoliniho éry. Ve stejné době de Felice a další argumentují, že „černé roky“ byly charakterizovány politickým sebeoceněním střední třídy. Musíme zde brát v úvahu specifickou italskou koncepci moderní společnosti. Italové si všímají tříd, ale omezují je na vládnoucí a dělnickou třídu, mezi nimiž existuje nedostatečně definovaná, nedostatečně vymezená skupina, *ceto medio*, což se dá nejlépe přeložit jako střední „vrstva“, i když tento termín zní hloupě, čistě technicky.

Nebudeme se tu zabývat tím, zda tato střední vrstva byla vždy úhelným kamenem fašismu.⁵⁸⁾ Zajímá nás hlavně fascinující konvergence: v té samé době, kdy Itálie procházela společenskou a ekonomickou transformací společnou všem západním společnostem – kdy už si každý na poloostrově mohl koupit televizor, audiovizuální dokumenty – týdeníky, rozhovory odhalovaly novou tvář fašismu, historikové využívali nových zdrojů a razili vyrovnanější interpretaci Mussoliniho éry, hrané filmy zobrazovaly „černé roky“ jinak. Který z těchto faktorů přišel první? Žádný. Nebyly tu žádné příčiny, jen překrývání. Naším úkolem je vymezit konkrétní funkci filmu za těchto okolností. Jedna z našich otázek zněla: proč Italové stále natáčejí filmy o období, které bylo podle vyprávění velmi

57) Jedna z mnoha možných interpretací obtížného filmu. Pierre Sorlin, *Cinema and Unconscious: a New Field for Historical Research*. „Working Paper“, č. 112, Università di Urbino 1982.

58) De Felice, *Interpretazioni*, s. 269.

smutné? Teď na to, myslím, můžeme odpovědět. Tato tradice byla vytvořena během desetiletí, které následovalo po válce, lidmi, kteří se narodili za Mussoliniho a byla jim opakovaně vyprávěna klasická, pesimistická verze fašismu. Když už si na tuto interpretaci zvykli, nebylo snadné ji vykořenit. Filmaři měli tendenci opakovat v různých obměnách příběhy, které již natočili jejich předchůdci a návštěvníci kin si potvrzovali model, na který byli zvyklí. Ačkoliv příběhy byly identické, filmy natočené po roce 1970 měly málo společného s filmy poválečné éry, vzhledem k tomu, že společenské a intelektuální změny vytvořily nové formy pro popis stejných momentů historie a stejných fakt.

Díky filmům – a dalším médiím – Italové měli o své nedávné historii stejnou představu, která jim poskytovala základ pro ideologické debaty i každodenní hovory. Paralelu můžeme najít i v popisu jiných epoch italské historie. Ve spojení s Italy se až do poloviny našeho století hovořilo o Risorgimentu – národním obrození 19. století. Pak bylo nahrazeno fašismem. Filmy hrály důležitou roli v tradování, stejně jako formování nových odkazů, ale jejich funkce se nedá hodnotit odděleně. Média se snažila vystavět přijatelnou verzi minulosti a musí se přizpůsobovat neustálým posunům této vize.⁵⁹⁾

Léta jsem pracoval v Itálii a myslím, že znám většinu dokumentů týkajících se případu Sarzany. Nicméně, když jsem viděl *V zapadlém městě Sarzaně*, byl jsem velmi zaujat a dojat. Nikdy jsem si neuvědomil, že muži, kteří se tohoto případu účastnili, se velmi dobře znali, byli kamarádi, sousedé, někdy příbuzní, a že rozhodování pro nebo proti fašistům nebylo ani tak politickým problémem, ale spíše otázkou toho, na jaké straně města budou stát. Film nás přenáší do doby, kdy kostky ještě nebyly vrženy. Na začátku této studie jsem položil otázku, zda historické filmy mohou mít nějaký užitek pro odborníky. A nyní mohu odpovědět, že ano. Historikové současné Itálie musí vidět *Sarzanu*, dozvědí se z ní něco a mohou se o ní zmínit ve svých pracech. Je to především díky tomu, že filmování se výrazně změnilo, že se film, televize a historické práce začaly vzájemně ovlivňovat. Tato změna je tak význačná, že je třeba modifikovat staré standardy filmové analýzy. Když lidé chodili do kina nepravidelně a měli na programy malý vliv, bylo možné brát filmy jako odraz mentality a vyvozovat závěry o nadějích, strachu a cílech společnosti z filmového popisu historie. Nyní, když jsou televizní pořady součástí událostí, všichni o nich vědí v okamžiku jejich konání, nyní, kdy redaktoři předvídají reakce diváků na zprávy, které jim předkládají,⁶⁰⁾ je nutné filmovanou historii studovat v jejím recipročním vztahu k psané historii a k jiným společensko-kulturním aktivitám. Znamená to tedy konec historického výzkumu? Nebo se tím otvírají nové oblasti zkoumání? Proč například Británie a Francie vyrábějí tak málo historických filmů? Proč se Američané zaměřují na vietnamskou válku a Němci na II. světovou válku nebo na období, které následovalo bezprostředně po ní? Proč Australané vyrábějí tak mnoho filmů či seriálů o období kolonizace? Je pravděpodobné, že seriály vyráběné v různých zemích a prezentované na televizních obrazovkách po celém světě

59) Tony Bennett, *Text and History*. In: P. Windowson (Ed.), *Re-reading English*. London-New York 1982, s. 227.

60) Michael Mandelbaum, *Vietnam: the Television War*. „Daedalus“ 111, 1982, č. 4, s. 157.

budou rozvíjet méně nacionalistické představy o historii? Historické filmy vzbuzují nebývalou zvědavost o minulost mezi lidmi, kteří by nikdy nečetli historické knihy. Historikové toho mohou využít, ale v každém případě musí připustit, že už nejsou jediní, kdo bude definovat charakter a základy historického výzkumu.

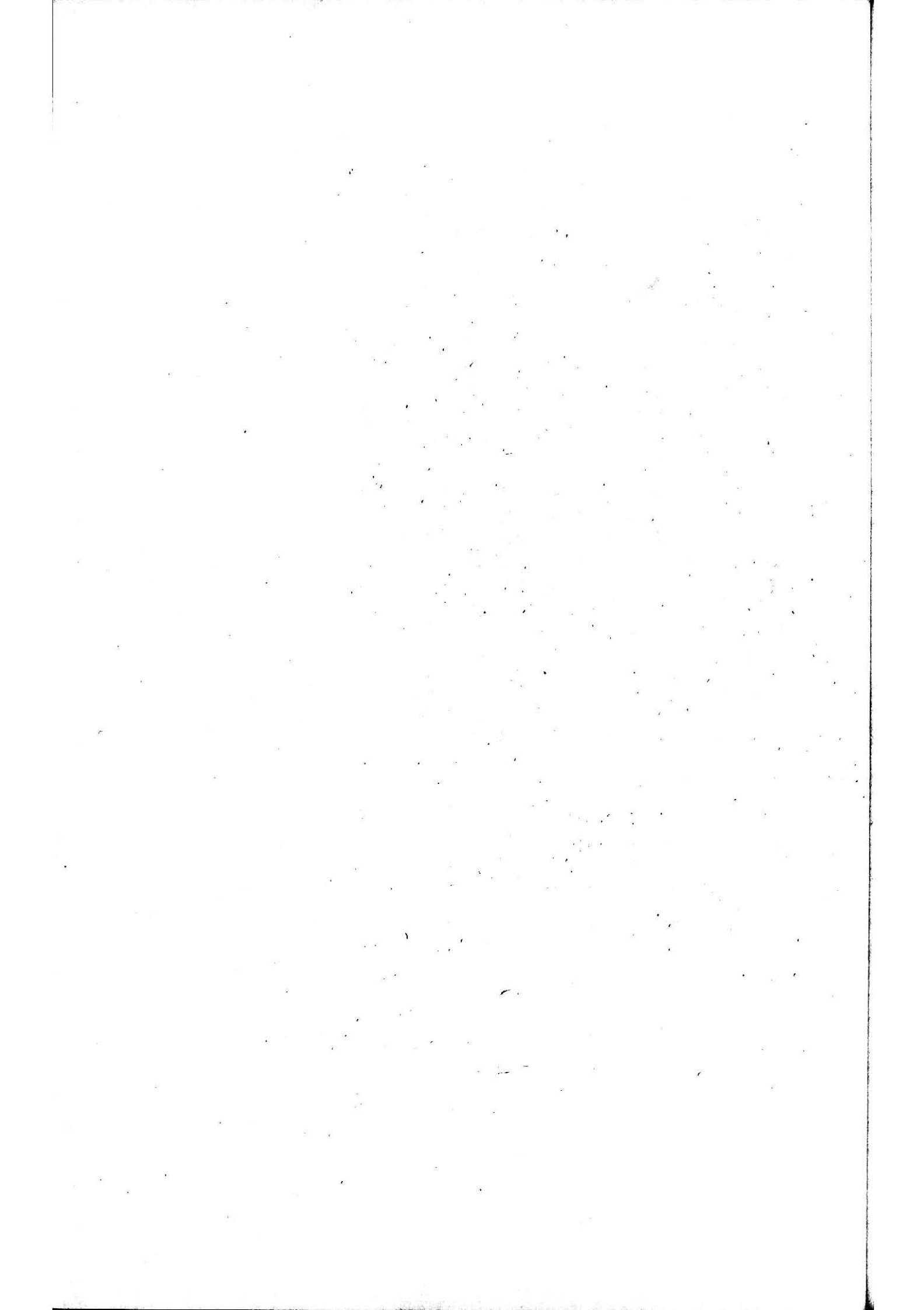
Přeložila Jana Soprová

Přeloženo z anglického originálu: Pierre Sorlin, *Historical Films as Tools for Historian*.
In: John E. O'Connor (Ed.), *Image as Artifact: The historical analysis of Film and Television*.
Krieger, Malabar 1990, s. 42 – 68.

The editorial board wishes to express thanks to Krieger Publishing Company for their kind permission to publish Czech translation of the essay.

Citované filmy:

Amarcord (Federico Fellini, 1973), *Camisardové* (Les Camisards; René Allio, 1976), *Culloden* (Peter Watkins, 1965), *Diktátor* (The Great Dictator; Charles Spencer Chaplin, 1940), *Děti svobody* (America; David Wark Griffith, 1924), *Dobrodružství Robina Hooda*, *Gallipoli* (Peter Weir, 1981), *Gándhí* (Gandhi; Richard Attenborough, 1982), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916), *Ivanhoe*, *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Kristus se zastavil v Eboli* (Cristo si è fermato a Eboli; Francesco Rosi, 1979), *Mladý Lincoln* (Young Mr. Lincoln, John Ford, 1939), *Návrat Martina Guerra* (Le Retour de Martin Guerre; Vigne, 1981), *Pád Říma* (1905), *Převzetí moci Ludvíkem XIV* (La prise de pouvoir par Louis XIV; Roberto Rossellini, 1967) *Roma* (Federico Fellini, 1972), *Rudí* (Reds; Warren Beatty, 1981), *Strategie pavouka* (La strategia del ragno; Bernardo Bertolucci, 1970), *1900* (1976), *V zapadlém městě Sarzaně* (1980), *Všichni Duceho muži* (1983), *Winstanley* (Kevin Brownlow, 1975), *Wilson* (Henry King, 1944).



Články

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

Petr Čornej

6.

Zatímco v případě první části husitské revoluční trilogie, filmu *Jan Hus*, je možné vzhledem k existenci románových předloh poměrně dobře určit zdroje, o něž se opíral scénář, a tudíž i míru fikce, u filmu *Jan Žižka* naráží badání na složitější problémy. Film samotný se vyznačuje ještě chudší kompozicí, měnící se, zvláště v závěru, v sled víceméně nesourodých scén ilustrujících dějinné události od jara roku 1419 do 25. 3. 1420. To ale nesmí svádět k domněnce o pouhém převedení pramenů či příslušných pasáží vědeckých prací na filmový pásek. Fikce se zde uplatňuje snad ještě výrazněji než v předchozím díle, a to z jednoduchého důvodu. Autoři libreta hodlali ve snímku zachytit výbuch revolučního husitství a jeho první fázi až po založení Tábora, leč prameny pro toto relativně krátké období jsou více než skoupé a o vůdčích dějinných protagonistech zachovali minimum zpráv. Tzv. Husitská kronika Vavřince z Březové, dílo nejpodrobněji popisující počátky husitské revoluce, zmiňuje v uvedeném časovém úseku Žižku jenom pětkrát, známý kronikářský svod Staré letopisy české pak čtyřikrát.¹⁾ Jan Želivský, vlastní původce revolučního převratu na Novém Městě pražském, dopadl ještě hůře (pouhé dvě krátké pasáže u Vavřince z Březové), ale k poznání jeho profilu přispívá alespoň soubor dochovaných konceptů kázání.²⁾

Tvůrcům scénáře tak nezbylo nic jiného než si vypomoci domýšlením a dobásněním dějinné skutečnosti. Na takovém postupu by nebylo nic zvláštního, kdyby se autoři neholedbali snahou o věrnou rekonstrukci minulosti a nezaklínali se heslem o realismu jako závazné umělecké metodě. Výsledek měl totiž na řadě míst mnohem blíže k histo-

*) První část studie viz „Iluminace“ 7, 1995, č. 3, s. 13–43.

1) Viz Vavřinec z Březové, *Husitská kronika*. In: *Fontes rerum Bohemicarum V.* (Ed. Jaroslav Goll) Praha 1893, s. 327–534 (novočeský překlad Františka Heřmanského vyšel poprvé roku 1954, podruhé v roce 1979 s cennými poznámkami Marie Bláhové); *Staré letopisy české z vratislavského rukopisu*. (Ed. František Šimek) Praha 1937.

2) *Dochovaná kázání Jana Želivského z roku 1419*. (Ed. Amedeo Molnár) Praha 1953; novočeský výbor pod názvem *Výzva Jana Želivského*. (Ed. a překlad Amedeo Molnár) Praha 1954.

rické pověsti než k hranému dokumentu, poněvadž otesával vzdálenou minulost do podoby, která byla ve shodě s vládnoucími ideologickými schématy.

Také ve filmu *Jan Žižka*, stejně jako v *Janu Husovi*, máme před očima dvě dějová pásma. Spojníci s první částí předrevoluční trilogie představuje pokračování Johančina příběhu, tentokrát již bez opory v románové předloze. Johanka je i nadále zosobněním všech ctností prostého husitského lidu. Zúčastňuje se poutí na hory, pomáhá pronásledovaným (cvičené psy svede ze stopy vyčerpávající chůzí v potoce), pečuje o venkovské husity v Praze a zachovává věrnost popravenému Martinovi, bez ohledu na vážný zájem synů sezimoústického pekaře Johy. Zahyne, úkladně postřelena, v bitvě u Sudoměře přesně ve chvíli, kdy film *Jan Žižka* končí a Kratochvíl s Vávrou už Johanku nepotřebují. V závěrečném díle trilogie, v *Proti všem*, se totiž stává nosnou ženskou postavou Zdena z Hvozdna. Nezasvěcení diváci o záměrech tvůrců ale nic nevěděli, takže mnozí z nich zaslzeli nad smutným Johančiným osudem. V této souvislosti je však nutné přiznat, že autoři scénáře prokázali bezpečnou znalost žánru i filmového řemesla, vyšli vstříc očekávání publika a v podání Johančina příběhu balancovali přesně na pomezí kýče.

Pomineme-li krátké epizody volně navazující na film o Husovi (poslední dny Václava IV., osamělost královny Žofie, mizející náhle a bez jakéhokoli vysvětlení z plátna), probíhá drama bývalé sloužky Johanky paralelně s příběhem „zrození“ husitského vojévůdce. Ani v tomto případě nemuseli autoři svou fantazii příliš krotit, poněvadž Žižkův předrevoluční život je namnoze anonymní a lze jej rekonstruovat pouze v mlhavých náznacích.³⁾ Historikové se až donedávna vášnivě přeli, jak byl Žižka stár, když vstoupil na jeviště „velkých“ dějin a jak si počínal v mládí a dospělém věku. Ovšem až výzkumy posledního dvacetiletí vnesly do těchto problémů alespoň trochu světla.⁴⁾ Teprve od 30. 7. 1419, kdy se pozdější husitský hejtman zúčastnil novoměstské defenestrace, prvního aktu revoluční bouře, se jeho jméno vyskytuje v pramenech častěji, systematictěji však až od dubna 1420.

Jak již bylo uvedeno, odpovídá filmové pojetí Jana Žižky více interpretaci Aloise Jiráska a V. V. Tomka než Františka Palackého. Ovšem s jednou podstatnou výjimkou. Tomkův i Štěpánkův Žižka se chová jako rozvážný státník, těšící se mezi husity přirozené úctě a autoritě. Avšak zatímco Tomkův Žižka vede husitská vojska coby statný padesátník, přidrželi se Kratochvíl s Vávrou názoru (zastávaného kupř. Josefem Šoustou a Josefem Pekařem), že jednookému válečníkovi bylo roku 1420 asi šedesát let. Ve shodě s tím je i Žižkova filmová podoba. Šedý vlas i vous, který mu propůjčili už umělci 19. století, zvyšují jeho důstojnost a vážnost, stejně jako uvážlivý (v případě nezbytí ale rázný) způsob mluvy.⁵⁾ Štěpánkův Žižka přechází z uklidňujícího tónu, tišícího vášně

3) Dosud nejpodrobněji Josef Pekař, *Žižka a jeho doba II*. Praha 1928, s. 1–58.

4) František Šmahel, *Záhady dvou Žižků a Žižkova věku*. „Husitský Tábor“ (dále jen HT) 3, 1980, s. 5–50; František Hoffman, *Bojové družiny před husitskou revolucí na západní Moravě*. In: Moravský historický sborník (Historica Moravica), Brno 1986, zvláště s. 83.

5) Režisér Vávra výslovně říká, že Žižkovu podobu volil ve shodě s historickými obrazy Mikoláše Alše a nedbal příliš nejstarších, beztak fiktivních, ilustrací a plastik. Naproti tomu v Husově případě postupoval opatrněji a volil kompromis mezi nejstaršími Husovými zpodobeními (bezvousý kněz střední postavy) a vžitou představou asketicky vyhlížejícího muže s vousatou bradou, stvořenou v německém luteránském prostředí po roce 1530 a zpopularizovanou v 19. století Mikolášem Alšem. Vávra ovšem věděl i to, že

jednotlivců (ať již zoufalého krále Václava či nezkrutného bouřliváka Želivského) i davů, do vojácky úderné řeči nepřipouštějící žádné pochybnosti. Všimněme si, jak drsně jedná stárnoucí hejtman se zbabělými staroměstskými konšely nebo s radikálními táborskými knězi. Z otcovsky laděných příkazů pak zřetelně probleskuje vojevůdcův vnitřně laskavý poměr k husitským bojovníkům. V bitvě u Sudoměře vydává rozkaz „*Hr na ně, děti!*“, použitý obdobně již v básních Svatopluka Čecha a J. S. Machara.⁶⁾ Před bojem na Vítkově se zase starostlivě ptá: „*Bratři jedli?*“ Tento vztah platí i obráceně. Jeden z filmových vyšehradských ozbrojenců při spatření trocnovského zemana radostně zvolá: „*Tatík Žižka!*“

Tradiční jiráskovský přístup k osobnosti Jana Žižky obsahoval v první polovině padesátých let ještě jednu dimenzi. V podstatě ignoroval názor Josefa Macka, který slavného vojevůdce prohlašoval za reprezentanta měšťansko-šlechtické opozice a proti Žižkovi vyzdvihoval význam jiného nižšího šlechtice, Mikuláše z Husi, v němž spatřoval zastánce zájmů radikálního husitského křídla, tvořeného převážně chudinou. Tento výklad, víceméně hypotetický, se ale do filmu nepromítl a roli moudrého husitského revolucionáře si uchoval trocnovský zeman. Jinak to ani nebylo možné, neboť Žižka byl již po desítky let symbolem bojovného husitství i jeho úspěchů a publikum ani jiné pojetí neočekávalo.

Stejně jako filmový Hus má i Žižka za všech okolností pravdu – při rozpravě s panovníkem, na bojišti i při komentování společenského pohybu. Vždy rovněž drží dané slovo. Také on zaváhá pouze jedinkrát a to v situaci, kdy řeší rozpor mezi královým příkazem, který musí jako voják splnit, a vlastním svědomím. I zde si ví ovšem rady. Oba titulní hrdinové prvních dvou částí trilogie tak postrádají vnitřní vývoj, působí poněkud plakátově a slouží spíše jako lakmusový papírek k rozpoznání vlastností a záměrů ostatních postav. V tomto směru se filmová trilogie nelišila od tří Jiráskových „husitských“ dramat⁷⁾ a zároveň naplňovala dobový socrealistický model kladného historického hrdiny.

Upevňuje-li samotný Žižkův vzhled (úspěšný hejtman je, bez ohledu na roční období, oděn stále stejně, pouze v bitevní vřavě vymění kožešinovou čepici za přílbu) tradiční představy, plní tuto funkci i jednotlivé epizody, mnohdy ale za cenu částečného či úplného rozchodu s historickou skutečností.

Jednooký válečník sice v předrevolučních letech pobýval na královském dvoře, není však doložen ve funkci hejtmana a (byť osobně znal řadu významných politických osobností) do nejbližšího okolí krále Václava zřejmě nepronikl. Filmová scéna, v níž se k Žižkovi obrací s žádostí o radu sám Václav IV. („*Milý Jene, co dělat?*“), čerpá z pověstí zrozených

první obraz Husa s náznakem vousu obsahuje Jenský kodex. Viz Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha 1982, s. 221–222. Naposledy k Husovým vyobrazením Zdeněk Házlbauer, *Renesanční reliéfní kachle se zobrazením Jana Husa*. „Muzejní a vlastivědná práce–Časopis Společnosti přátel starožitností“ 103, 1995, s. 65–77. Tam uvedena i příslušná odborná literatura. S podobou Václava IV. filmoví tvůrci problémy neměli, převzali ji z králových pověstných Bible a známé sochy umístěné na Staroměstské mostecké věži.

6) Blíže k tomu Petr Čornej, *Sakrální a úsměvné podoby husitské tradice*. In: *Proudý české umělecké tvorby 19. století. Smích a umění*. Praha 1991, s. 126 a 138.

7) Tamtéž, s. 131.

na počátku 16. století a parafrázovaných Jiráskem.⁸⁾ Zemanovými ústy však, s jasným ideovým podtextem, promlouvá autor scénáře : „... *jednáš proti svému lidu, králi!... Vydáváš svou moc do rukou církve a pánů proti lidu. A brzy poznáš, co z toho vzejde!*“.

Volné zacházení s historickými fakty dokládá i epizoda s ovládnutím Vyšehradu pražskými husity. Žižka byl přítelem vyšehradského purkrabího (a pozdějšího táborského hejtmana) Jana Řitky z Bezdědic a sám nejspíš patřil do okruhu vyšehradských manů.⁹⁾ Dobrácký monolog, kterým trocnovský šlechtic přesvědčí ve filmu posádku pevnosti (s upozorněním na vesnický původ většiny žoldnéřů), na jakou stranu se má přidat, je však zcela vymyšlen. Totéž se týká osudu vyšehradského purkrabího, jehož ve filmovém zpracování vsadí bývalí podřízení do vězení. Tradiční ztvárnění Jana Žižky se tak prolíná s průhledným uplatňováním třídního přístupu v duchu marxistického chápání husitství.

V daném kontextu nechybí ani propagace slovanské spolupráce, rovněž využívající manipulace s dějinnými fakty. Filmový Žižka vzpomíná, jak ze služeb řádu německých rytířů přešel „*k polským bratrům*“, když viděl, kterak „*Němci polskou zem hubí...*“ Ve skutečnosti Žižka na straně řádu zřejmě nebojoval (jde tu o záměnu s jiným Čechem či Moravanem, uváděným v pramenech jako *Siska z Lakemichu*) a do Polska se vydal v oddíle najatém pro krále Vladislava Jagiella.

To vše jsou ale drobnosti, nad nimiž se dá, bez ohledu na jejich účelovost, mávnout rukou, neboť režisér a scénárista, jakkoli se zapřísahali tvrzením o dokumentárnosti svého přístupu, nemohli pouze převádět řeč historických pramenů na filmový pás, nýbrž museli fakta přizpůsobovat svým ideovým a estetickým záměrům. O vytváření cíleně zkresleného, ne-li přímo falešného obrazu dějin lze hovořit tam, kde autoři známé a prameny i vědeckým bádáním osvětlené události vědomě podali v rozporu se skutečností, již leckdy deformovali ad absurdum. Ve filmu *Jan Žižka* je takových míst víc.

Například krátce před revolučním vystoupením novoměstských přívrženců Jana Želivského, tj. v druhé polovině července 1419, si čeští aristokraté stěžují králi Václavovi na venkovské husity, že vrchnostenská „*pole jsou neoseta*“ (v době, kdy začínaly žně, navíc natolik vydatné, že země vydržela bez větších problémů příští, již válkou poznamenané měsíce) a „*hlad bude v celé zemi*“. Pokud bystřejší divák tuto nelogičnost přehlédl, musel se vyrovnat s vylíčením novoměstské defenestrace 30. 7. 1419. Ozbrojený husitský průvod od chrámu Panny Marie Sněžné k novoměstské radnici je sice ve filmu pojat jako připravená akce,¹⁰⁾ leč oficiálnímu dobovému nazírání nevyhovovalo, aby husité sami programově zúčtovali s konšely a ujali se řízení města. Útok na radnici proto ve

8) Podrobně kupř. u Martina Kuthena ze Šprinsberka, *Kronika o založení země české a prvních obyvatelích jejích*. Praha 1539, s. 79; Václava Hájka z Libočan, *Kronika česká*. Praha 1541, fol. 374; Alois Jirásek, *Staré pověsti české*. Praha 1959, s. 185–186.

9) Naposledy Petr Čornej, *Vojevůdcovy osobní styky: improvizace nebo záměr? Otázky a otazníky kolem Jana Žižky II.* „Dějiny a současnost“ 15, 1993, č. 3, s. 21–25; též, *Jan Žižka a východočeské husitství*. In: *Východočeské husitství 1412–1471*, v tisku.

10) Definitivní rozřešení odborné diskuse, zda šlo o připravený nebo spontánní čin, přinesl až americký historik Howard Kaminsky, *The Prague Insurrection of 30 July 1419*. „Medievalia et Humanistica“ 17, 1966, s. 106–126. Jeho přesvědčivou rekonstrukci o připravenosti závažného kroku podpořila naposledy Božena Kopiczková, *Jan Želivský*. Praha 1990, s. 53–58 a 224–225. Film tak anticipoval výsledek vědecké debaty.

filmu předchází nejen zajetí několika husitských radikálů (což odpovídá realitě), ale i (smyšlené) shazování obrovských balvanů z pudy a střechy radničního objektu do shromážděných zástupů. Teprve smrt několika druhů přiměje spravedlivě rozhořčený husitský dav (charakterizovaný ústy jeho protivníků substantivy *chudina* a *buřiči*) k ataku a odvetě. Radniční vrata povolují právě včas, aby Želivského (hrál jej František Horák) a Žižkovi stoupenci zachránili před popravou své druhy. Skonu jednoho z nich přesto nezabrání. Nešťastníková matka potom lká nad mrtvým synovým tělem, přičemž tvůrcům pranic nevadilo, že stejný motiv použili již v *Janu Husovi*. Revoluční výbuch se tak ve filmu jeví jako důsledek nesnesitelného persekvování husitů ze strany mocenských orgánů, snažících se potlačit sílící nespokojenost obyvatelstva nejdrastičtějšími prostředky. Několikrát zmíněná marxistická poučka o vzniku revoluce, která je reakcí vykořisťovaných vrstev na zhoršující se poměry, přišla Kratochvílovi s Vávrou vhod, aby znásobili dramatickosti defenestrační scény. Přitom Kratochvíl věděl, že zprávy o vhození kusu dřeva či kamene (o balvanech není nikde řeč) obsahují až pozdní verze události, zatímco soudobí kronikáři evidují pouze slovní přestřelky mezi radnicí a husity. Slova pramenů v zásadě respektoval i Josef Macek, byť i on se pokusil vylepšit obraz husitského zástupu a Jana Želivského.¹¹⁾

K historickým nonsensům náleží též Žižkův zásah na staroměstské radnici v prospěch Želivského, jehož hodlají kolísaví husitští konšelé, myslící toliko na své měšce, věrolomně zavraždit. K žádné takové události na podzim 1419 nedošlo a scénář v tomto bodě úmyslně předjal okolnosti Želivského smrti 9. 3. 1422. Jen na okraj poznamenávám, že ani bouřlivá vědecká diskuse definitivně nevyjasnila, zda tehdy k pádu strhujícího kazatele nepřispěl i Žižka.¹²⁾ V druhém a třetím dílu husitské trilogie představují ovšem Žižka a Želivský úzce spolupracující dvojici, v níž kazatel supljuje, někdy až groteskně, úlohu komentátora zobrazovaného dění. Kupř. po defenestraci prohlásí, že „*svatý soud lidu smetl zrádce*,“ (ač zabítí konšelé byli otevřenými protivníky radikálních novoměstských husitů) a před bitvou na Vítkově prvoplánově vykládá o nutnosti „*boje s celým světem bohatých a mocných*“ a zdůrazňuje svým posluchačům, že „*nás panstvo opustilo*,“ ale „*tím více jsme se sjednotili – městský i selský lid*.“ Odkaz na aktuální komunistické heslo o jednotné frontě pracujících měst a venkova proti zrádné buržoazii už nemůže být srozumitelnější.¹³⁾

11) Podle Macka Želivský „odešel do radní síně, kde právě zasedali konšelé, a žádal osvobození vězňů.“ Teprve poté prý došlo k útoku na radnici. Viz Josef Macek, *Tábor v husitském revolučním hnutí I*. Praha 1952, s. 201. Tento výklad, který nemá žádnou oporu v pramenech, film plným právem ignoroval.

12) Naposledy k tomu F. Šmahel, *Husitská revoluce III*. Praha 1994, s. 112–113. Jeho tezi o Žižkově blízkém vztahu k Želivskému v březnu 1422 nutno ovšem brát s rezervou vzhledem k tomu, co víme o vojevůdcových odmítavých postojích ke kněžím, zasahujícím do světských záležitostí.

13) Kratochvíl se tedy nepoučil z výtek marxistických kritiků, jimž už ve spisovatelových románech o Husovi vadilo, že reformátor je „jakýmsi automatem na přednášení různých kázání a popisů.“ Viz Jiří Hájek, *Literatura a život*. Praha 1955, s. 235. Obdobné námitky vznesl František Burianek, *O jiráskovskou tradici v novém českém románu historickém. Na okraj románu „Pochodeň“ od M. V. Kratochvíla*. In: *Nový svět* 3, 1951, s. 447–455. Zde mnohé styčné body s výše uvedenou recenzí Josefa Macka. Také jinému marxistickému literárnímu historikovi a kritikovi se Husova postava jevila schematická. Nejlépe prý autorovi v románu *Mistr Jan vyšel král Václav* (k tomu i dále v textu). Viz Josef Hrabák, *M. V. Kratochvíl*. Praha 1979, s. 105.

Vůči historii se scénář vážně provinil i na jiném místě. Byť Žižka na nově založený Tábor odtáhl z Plzně, ve filmu se na pochod do jižních Čech vydává z Prahy. Zjednodušení bylo samozřejmě podmíněno potřebami filmového díla, ale autoři libreta v této souvislosti znásilnili dějiny i jinak, když nápad založit na ostrožně nad Lužnicí vzornou obec bratří a sester víceméně vkládají do úst jednookému hejtmanovi. Nadšení husité poté vyzývají Žižku: „*Pojď s námi, bratře, ty znáš válečné umění, ved' nás!*“ Na cestě k mýtizaci Žižkovy osobnosti zde Vávra s Kratochvílem paradoxně využili práce Historia Bohemica známého italského humanisty Aenea Silvia Piccolominiho (1405–1464), vášnivého odpůrce husitství, jemuž Žižka ztělesňoval nejhorší kacířství. Poněvadž v humanistickém pojetí jsou dějiny především dílem velkých osobností, ať již hodnocených kladně či záporně, připisal Aeneas husitskému hejtmanovi též činy, které nevykonal, mimo jiné i založení Tábora.¹⁴⁾ V očích katolických čtenářů 15. století, jimž byla kniha původně adresována, tak Žižka získával rysy arcibířka, zatímco v českém filmu sloužil stejný motiv k zdůraznění vojevůdcovy moudrosti a prozíravosti.

7.

Schematicky podané portréty husitských protagonistů přispívaly k vytvoření zřetelného a divákům lehce srozumitelného obrazu vzdálené minulosti, která se (přes zdůrazňovanou barevnost filmu) jevila černobíle jako dialektický svár pokrokových a reakčních sil, nepřipouštějící možnost kompromisu. Echo marxistických pouček, přenášených do uměnovědy i tvůrčích postupů,¹⁵⁾ pak logicky přerůstalo v nehistorickou absolutizaci osob i jevů. Ve filmu *Jan Žižka* se to ukazuje zvláště silně.

Na straně pokroku stojí Žižka, Želivský, městská chudina a Husovu učení oddaní vesničané. Rovněž venkovští husité jsou charakterizováni prostřednictvím vžitých topoi, přejímaných z beletrie 19. století. Statný mladý venkovan jediným rázným pohybem přiměje k útěku „dekadentně“ vyhlížející opilé pražské mladíky (scéna ilustruje mravní převahu české vesnice nad úpadkovým městem) a zajistí tak klid nejen vlastní rodině, nýbrž i stařence, čtoucí odpočívajícím husitům Bibli. Zprofanovaná věta Aenea Silvia Piccolominiho, pozdějšího papeže Pia II., o českých selkách znajících Písmo svaté lépe než italští kněží, zde plní roli důkazu o vzdělanosti širokých českých vrstev a kulturním významu husitství. A to bez ohledu na fakt, že Silvius míní svůj výrok jako nadsázku, v níž si renesanční humanismus tolik liboval.¹⁶⁾ Těžko však chtít po scénáristech, aby provedli kritiku slov, o jejichž pravdivosti nepochybovali čeští vědci 19. a první poloviny 20. století a kterou v uvedeném období zpopularizovaly

14) „A ježto neměl k obývání města hrazeného zdí, vybral si při téže řece místo od přírody opevněné... A opevnil je hradbami nakázav, aby vystavěl každý svůj dům tak, jak rozbil svůj stan, městu dal jméno Tábor...“ Aeneas Silvius Piccolomini, *Historie česká*. (Překlad Jiří Vičar) Praha, b. d., s. 98.

15) S odvoláním na sovětské autority prohlašoval M. V. Kratochvíl tento přístup za závazný i pro české filmaře. Viz František Daniel – M. V. Kratochvíl, *Cesty za filmovým dramatem*. Praha 1956, s. 106–107.

16) Viz P. Čornej, *Tajemství českých kronik* (dále *Tajemství...*). Praha 1988, s. 63–64.



Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955)

generace českých umělců. Otakar Vávra Silviovu tvrzení ovšem upřímně věřil i po letech.¹⁷⁾

Zato pro nepřátele revolučních husitů nesmělo publikum pocítit ani minimální sympatie. V porovnání s filmem *Jan Hus* ustupují sice v *Žižkovi* do pozadí představitelé katolické církve, tím odpudivěji je však vykreslen římský král Zikmund Lucemburský (ve všech částech trilogie mylně obdařený titulem *císař*, jímž se stal až 31. 5.1433). Zatímco na kostnickém koncilu působí spíše dojmem renesančního požitkáře, který ve svém zaujetí světskými záležitostmi nechápe plně rozměr Husovy pře a klidně proto vydá českého kazatele na smrt, ve druhém i třetím díle trilogie vyniká jeho krutost, doložená brutálním zavražďováním osmanského vyslance a urážlivým jednáním s poselstvem husitské Prahy. Při koncipování Zikmundova portrétu se scénáristé přidrželi působivých charakteristik husitských manifestů, skladeb Budyšínského rukopisu i kronikáře Vavřínce z Březové, v jehož podání propadá římský a uherský panovník záchvatům vzteku a jedná jako smyslů zbavený. Využili ale též invectiv, které na panovníkovu adresu vyslal Aeneas Silvius, nenávidějící celou lucemburskou dynastii.¹⁸⁾ Naznačené líčení přejala

17) „Už sám fakt, že mistr Jan Hus a jeho žáci prakticky odstranili na počátku patnáctého století negramotnost tak, že i nejprostší žena na vesnici uměla číst, aby sama dovedla porovnat podle bible, co je dobré a co zlé a nemusela věřit častým lžím jednotlivých kněží. Sám tento fakt uvádí ještě dnes v úžas každého cizince a svědčí o vysoké úrovni našeho lidu ve středověku.“ Viz O. Vávra, c. d., s. 216.

18) Blíže k tomu P. Čornej, *Tajemství...*, s. 292.



Proti všem (Otakar Vávra, 1956)

v 19. a 20. století většina českých historiků i beletristů, jimž kontrast zlotřilého vládce a mravních i statečných husitů podvědomě vyhovoval. Toto kliše obohatili marxisté už jen o přímý citát Karla Marxe, který si o Zikmundovi poznamenal: „... *politovánthodný parazit, darmožrout, loudil, hýřil, opilec, šašek, zbabělec a kejklář.*“

Tradiční české představy se přitom vůbec neohlížely na zajímavou skutečnost, že ryšavý Lucemburk v maďarském a německém historickém povědomí figuroval již za svého života jako vynikající panovník, projevující porozumění pro potřeby měšťanstva a snažící se o nezbytnou nápravu církve podporou konciliarismu. Negativní charakteristiku Zikmunda Lucemburského, v němž již husitská propaganda účelově spatřovala kvintenci všech špatných rysů němectví (což je paradoxní v případě muže, žijícího až do roku 1410 převážně v Uhrách), české nacionálně vyhraněné vnímání minulosti znásobilo a v průběhu 2. světové války i bezprostředně po ní ještě přibarvilo.¹⁹⁾ Teprve v posledních letech, po některých dřívějších nábězích, přistoupila česká historiografie k Zikmundově osobnosti nepředpojatě a usiluje (podobně jako dějepisci němečtí, rakouští, maďarští a polští) podat její vyvážený obraz se všemi klady i stíny. Potrvá ovšem desítky let, než se podaří přesvědčit laickou veřejnost, že Zikmund Lucemburský nebyl ničema, nýbrž pragmatický dědic politických schopností svého otce Karla IV. a jeden z největ-

19) Podrobněji k této otázce P. Čornej, *Zikmund, šelma ryšavá aneb Kdy v českém dějepisectví končí 19. století.* „Tvar“ 3, 1992, č. 18, s. 1, 4–5.

ších vládců pozdně středověké Evropy.²⁰⁾ Skutečnost, že v závěru života husitům ustoupil, dokládá, jak dalece změnil své původní stanovisko.

Stejně odporně jako Zikmund, ne-li ještě odporněji, vystupuje v *Janu Žižkovi* i v *Proti všem* české panstvo. Když jeho kališnické předáky pražský arcibiskup Konrád z Vechty v přítomnosti Václava IV. vyzývá, aby vrátili katolické církvi zabraný majetek a dosadili vyhnané, Římu věrné kněze zpět na fary, odpoví mu nejvyšší purkrabí Čeněk z Vartenberka: „*Žádná hrozba nás nezastaví! Zůstaneme kalichu věrni!*“ Následná slovní přestřelka pak divákovi demonstruje platnost Engelsovy poučky (aplikované Josefem Mackem na husitství), že náboženské zájmy zakrývaly v případě vysoké šlechty pouze její třídní a materiální zájmy. Katolický pán Petr ze Šternberka (v podání Miloše Kopeckého) Vartenberkovi (představovanému Václavem Voskou) v tomto duchu replikuje: „*My rozumíme vaší věrnosti, zastáváte kalich, protože jste si zabrali církevní statky...*“ A nejvyšší purkrabí náležitě kontruje: „*Katoličtí páni, pokud vím, si také pospíšili.*“ Katolík Václav z Dubé pak vše upřesní: „*Ale my jsme vzali církevní zboží jen pod svou ochranu.*“

Aniž bych zastíral, že u řady příslušníků vysoké šlechty (a nejen u nich) rozhodovalo o příklonu ke kalichu, resp. o setrvání u katolicismu přihlédnutí k majetkovému a politickému prospěchu, bylo přímočaré převádění náboženského přesvědčení na úzce hmotnou základnu vulgarizací dějinné reality. Víra totiž prostupovala jako latentní sociálně psychologický faktor životem všech obyvatel pozdně středověké Evropy a byla hodnotou, jejíž důležitost programoví ateisté a materialisté neumějí či nechťejí pochopit. Od tvůrců filmu, v němž každá významnější postava reprezentovala zájmy konkrétní společenské vrstvy, by bylo asi pošetilé požadovat, aby alespoň naznačili, že při úvahách, na jakou stranu se v převratné revoluční době přidat, hrálo roli především psychické založení jednotlivce a jím vyznávaný hodnotový kodex. Pozdější výzkumy také usvědčily marxistickou historiografii a její popularizátory z nemístného zjednodušování, když pregnantně ukázaly, že kupř. Čeněk z Vartenberka nevyužil častých přechodů z jedné strany na druhou k rozmnožení svých statků.²¹⁾

Ve filmu je však Vartenberk prototypem prospěchářského feudálního politika, opovrhujícího sice pražskými měšťany, ale neváhajícího se s nimi spojit, jde-li o oslabení husitských radikálů. Schvalování úkladných vražd a pohotovost ke zradě i dohodě s neméně proradným Lucemburkem pouze dokresluje jeho charakter jako reprezentanta reakčních kruhů. Upozorníme zde na okázalost, s níž pan Čeněk vystavuje na odiv Zikmundem udělený slavný dračí řád, mimo jiné zdařilou napodobeninu exempláře uloženého ve vídeňském Hofburgu. Další prototyp mravně zkaženého šlechtice představuje ve snímku *Proti všem* Oldřich z Rožmberka, který se v Zikmundově přítomnosti zavazuje zajímat a topit husitské kacíře i oblehnout Tábor. Jeho ztvárnění Václavem Špidlou jakoby jen naplňovalo Nejedlého charakteristiku rožmberského vladaře: „*Je mladý, ale vybavený již*

20) Z novější literatury o Zikmundovi uvádím Elemér Mályusz, *Kaiser Sigismund in Ungarn 1387–1437*. Budapest 1990; Wilhelm Baum, *Kaiser Sigismund. Konstanz, Hus und Türkenkriege*. Graz–Wien–Köln 1993; *Sigismund von Luxemburg. Kaiser und König in Mitteleuropa 1387–1437*. (Red. Josef Macek – Ernő Márosi – Ferdinand Seibt) Warendorf 1993.

21) Viz Ivana Raková, *Čeněk z Vartenberka (1400–1425). Příspěvek k úloze panstva v husitské revoluci*. „Sborník historický“ 28, 1981, s. 57–99.

špatnostmi onoho starého světa. A zejména nemá kousek přesvědčení...²²⁾ Na potvrzení těchto slov pan Oldřich (a ve shodě s textem Vavřince z Březové) kulhá na duchu i na těle.²³⁾ Neméně odsouzeníhodně si počínají bohatí pražští měšťané, usedlí na Starém Městě. Ke kalichu se přiklonili z touhy získat výhody a příliv venkovských husitů do Prahy v listopadu 1419 je jim trnem v oku stejně jako obliba Želivského mezi pražskou chudinou. Ani oni nezaprou své materiální zájmy, které je vedou do tábora reakčních sil. „*Sotva jsme vyhnali ty římské papežence a dostali do rukou radnici a obchod, přijde několik štváčů a zničí všechno..., toho Želivského tak dostat do rukou ..., ten zrádce se bratříčkuje i s německou chátrou... Lepší Zikmund než Želivský*“, medituji staroměstští konšelé na tajné schůzce. Logickým důsledkem je pak jejich spolčení se zrádným Vartenberkem. Ukrývání drahých suken před případným rabováním lůzy, tj. skutečných revolucionářů, zvýrazňují mravní profil této společenské vrstvy, neštítící se ani nejhnusnějších skutků (zavraždění mladého Jíry, blízkého Janu Želivskému).

Ve shodě s dobovými marx-leninskými schématy dopadla špatně též inteligence. Oč bližší měl být divákovi kupř. Želivský než Husův nástupce v Betlémě Jakoubek ze Stříbra, preferující učené bádání v tichu pracovny a univerzitní diskuse před službou lidu. „*Lid chodí vždy tam, kde se věci nazývají prameny jmény*“, říká Želivský zaskočenému Jakoubkovi. Odhlédnuto od skutečnosti, že mistr Jakoubek byl spolutvůrcem husitského programu a autoritou dlouho ctěnou i tábořskými radikály, vypovídá fiktivní dialog mezi Želivským a Husovým následovníkem především o nazírání komunistického režimu v padesátých letech na společenské postavení tvůrčí inteligence. Od ní vyžadovali komunističtí předáci ztotožnění s marxistickou ideologií i se zájmy „pracujícího lidu měst a venkova“. Kabinetní pěstování „vědy pro vědu“ pokládali za samoučelnou záležitost, za projev odtrženosti od života, za neužitečnou, zbytečnou, ne-li zavádějící činnost, škodící ve svých důsledcích pokrokovému vývoji. Ne náhodou film ukazuje, že Jakoubek nepochopil revoluční dosah Husova díla, což jej má v očích diváků diskvalifikovat. „*Ale varuji tě, mistře Jakoubku*“, prohlašuje bývalý mnich Želivský, „*takovou učeností zahubit národ!*“ V mysli primitivů, nechápajících podstatu badatelské a výzkumné práce, nalézaly a nalézají (bez ohledu na politickou situaci a státní hranice) podobné útoky vůči inteligenci vždy úrodnou půdu.

Jak pozitivně se na rozdíl od starého světa králů, vysoké šlechty, zbohatlých pražských měšťánek a lavírujících učenců jeví Tábor, revoluční obec bratří a sester (ve filmu *Proti všem* několikrát chybně nazvaná město), v marxistickém výkladu velkolepý dějinný pokus o uskutečnění beztrždní společnosti! Mýtus Tábora, živý v české společnosti od poloviny 19. století (stačí připomenout Smetanovu symfonickou báseň), byl tak opětovně umocněn. Ve filmu záběry na pověstné kádě, do nichž stařícká žena hází několik mincí, a na čínorodou práci všech, kdo sem přišli budovat „*věk nový, spravedlivý*“.

Černobílé pojetí doby i postav odpovídalo schematickým přístupům tehdejší marxistické historiografie a nepřálo zařazení komplikovanějších, nejednoznačných a psychologických

22) Zdeněk Nejedlý, *Proti všem*. In: Alois Jirásek, *Proti všem*. Praha 1950, s. 457.

23) „...odhaliv tím nestálost neupřímné mysli, jejímž vnějším znamením byla kulhavost jeho nohou.“ Viz Vavřinec z Březové, *Husitská kronika. Píseň o vítězství u Domažlic*. (Překlad František Heřmanský) Praha 1979 (2. vydání), s. 76.

ky náročnějších charakterů. V celé trilogii nacházíme pouze dvě takové osoby. V prvních dvou částech krále Václava, v jádru dobrého, ale cholerického a slabošského muže, je muž pod tlakem překotných událostí pozvolna padající otěže vlády z rukou, v *Proti všem* pak Zdena z Hvozdna. Zatímco Václavovu postavu přizpůsobili autoři scénáře romantickému podání,²⁴⁾ v případě paní Zdeny se neodvážili narušit Jiráskovu předlohu, již víceméně kopírovali. Ač obě osoby mohou a mají vzbudit sympatie publika, jejich osudy plní úlohu exempla. Král umírá zklamán a osamocen, poněvadž se „*odcizil své zemi*“ a nedokázal se postavit na stranu svého lidu, Zdena proto, že šla bezhlavě za svou láskou a vyřadila se tak z husitského kolektivu. Obě poučení byla však již zakódována v literárních předlohách, v Husitské kronice Vavřince z Březové, resp. v Jiráskově románu, který v polovině 90. let minulého století, kdy se česká společnost začala štěpit do mnoha názorových proudů, zdůrazňoval myšlenku národní svornosti jako podmínku dosažení politické svébytnosti. Nezbyvá tedy než opětovně konstatovat, že i v tomto směru upevňovala filmová trilogie existující stereotypy.

Černobílé nazírání na jednotlivé postavy zvýrazňuje užívaný slovník, který méně vnímavému divákovi vše přesně pojmenovává a víceméně supluje učebnici dějepisu. Ve filmu *Jan Hus* patří ke klíčovým slovům substantiva *lid*, *pravda*, *vrchnost* a *církev*, sama o sobě naznačující třídní interpretaci historických událostí. Ve snímku *Jan Žižka* k nim přistupují ještě pojmy *páni* (přirozený důsledek toho, že se odpor proti zkažené církvi, typický pro Husovu dobu, na počátku revoluce rozšířil i v zápas proti bohaté šlechtě) a *zrada*, resp. *zrádci*, přičemž výraz *lid* dosahuje ještě vyšší frekvence. Celkem se v *Žižkovi* objeví substantivum *lid* v důležitých dialogích dvanáctkrát, vždy ve významu prohusitsky smýšlejících a zároveň sociálně slabých vrstev Prahy i venkova (pouze jednou jsou do této kategorie zahrnuti studenti). Výrazy *zrada*, *zradit* a *zrádci* („*král Václav zradil zemi*“, říká Želivský; „*Zrádci!*“ křičí na Vartenberka Žižka, aby totéž vmetl do tváří staroměstských konšelů; „*Vy zrádci ničemní!*“ volá Jíra na staroměstské měšťany atd.) přispívají, až na jedinou výjimku, k charakteristice příslušníků vykořisťovatelských vrstev, opustivších pro osobní prospěch dočasné spojenectví se skutečnými silami dějinného pokroku. Kromě marxistického vidění dějin se v užití slova *zrada* reflektovalo též soudobé klima, posedlé vyhledáváním nepřátel ve vlastních řadách a ovlivněné direktivním názorem, že o revolučním přesvědčení rozhoduje především třídní původ každého jedince.²⁵⁾ Ozvuky tohoto mínění slyšíme i v některých proklamativních výrocích husitských revolucionářů ve filmu *Proti všem*.

Víme již, že scénáře filmů *Jan Hus* a *Proti všem* vycházely z románových předloh, v prvním případě z knih M. V. Kratochvíla, v případě druhém z Jiráskova díla *Proti všem*. Naopak filmové libreto Jana Žižky Kratochvíl beletristicky upravil po dokončení filmu.

24) Podle Vávry tvůrci programově „spojili legendu s historickou pravdou,“ nicméně režisér díla sám pokládal leckterou pověst (kupř. Václavovy vztahy k lazebnicím) za prokázanou dějinnou skutečnost. Podobně se mýlil i v tvrzení, že Václav ztratil „císařskou korunu“ (císařem nikdy nebyl, pouze králem Svaté říše římské) a že ani jeho bratři neměli potomky (Zikmundovi se narodila dcera Alžběta, Janu Zhořeleckému dcera Eliška). Viz O. V á v r a, c. d., s. 219.

25) Bylo to zcela v souladu s dobovým názorem, že při sledování dramatického konfliktu nesmí mít divák pochyby o „věku hrdiny, o jeho společenském a třídním zařazení...“ Viz F. D a n i e l – M. V. K r a t o c h v í l, c. d., s. 107.

Nepřemoženému válečníkovi však nevěnoval samostatnou publikaci, nýbrž jednotlivé části scénáře začlenil do knížky *Husitská kronika*, vydané roku 1956 a určené zejména čtenářům ve věku 10–12 let.²⁶⁾ Práce, v jejímž textu se mísí řeč autentických pramenů s dějepisnými výklady a uměleckou fikcí, zachycuje husitské období od Husova mládí až do sjednání tzv. Chebského soudce roku 1432. První kapitola ovšem jen ve stručné zkratce rekapituluje Husovo působení, hlavní pozornost se soustřeďuje na velké válečné události dvacátých a třicátých let, přičemž kapitoly II.–V. (Bouře se blíží, Bouře propuká, „Kterak se jest válka počala“, Tábor) prozrazují zřejmou souvislost se scénářem *Jana Žižky*.

Většina pasáží popisuje prostředí ve shodě s filmovým libretem, ať již v případě (výše citované) diskuse kališnických a katolických šlechticů před králem Václavem („*Kolem arcibiskupa stálo několik Římu věrných šlechticů, kteří ho sem doprovodili; nejvíce z nich vynikal pan Šternberk, napůl v brnění, s bohatým ryšavým vlasem, který mu v kadeřavých vlnách splýval kolem masitých ruměných tváří na límec nádherného sametového pláště. Proti nim, na druhé straně síně, stála skupina předních kališnických pánů...*“),²⁷⁾ kázání na horách, tajné schůzky staroměstských měšťanů či bitvy u Sudoměře. Až na detaily se neliší ani dialogy, které jsou ovšem ve filmu obvykle hutnější a údernější.²⁸⁾ Bylo by ovšem možné v uvádění obdobných případů (rozhovor Václava IV. se šaškem Miserere, dialog Vartenberka a královny Žofie o mrtvém králi, rozmluva kališnických šlechticů se Žižkou, výměna názorů mezi přestrojeným Vartenberkem a staroměstskými měšťany, dialog Želivského s Jakoubkem, Žižkovy výroky před bitvou u Sudoměře, dokonce i zařazení shodných písňových textů) pokračovat.²⁹⁾

I další kapitoly *Husitské kroniky*, ač se natočení nedočkaly, nezapřou autorovo filmové vidění. Kratochvíl se v nich zároveň projevil i jako obratný kompilátor, montující dovedně nejen úryvky z pramenů a prací moderních historiků (kupř. Františka Palackého), nýbrž i ze svých starších publikací. Tak líčení bitvy na Vítkově zcela přejal (pomineme-li drobné záměny slov) z Památných bitev našich dějin a do textu včlenil též pasáže (kupř. založení Tábora) z právě dokončené učebnice *Obrázky z našich dějin*.³⁰⁾

26) M. V. Kratochvíl, *Husitská kronika*. Praha 1956.

27) Tamtéž, s. 36.

28) Pro ilustraci uvádím výše uvedenou scénu s debatou kališnických a katolických pánů v přítomnosti Václava IV.:

„*My všichni, „připojil se k němu další kališnický pán, „stojíme a budeme věrně stát za kalichem až do těch hrdel!“*

Arcibiskup se nepěkně pousmál:

„*Mluvíte o kalichu a zatím myslíte na církevní statky, které jste nám zabrali.*“

Ale Vartenberk se nedal:

„*Pokud vím, „dodal jedovatě, „katoličtí páni si také pospíšili a zabrali klášterům kdeco.*“

„*My jsme vzali klášterní zboží jen pod svou ochranu, „odsekl Šternberk, ale neodvážil se při tom pohlédnout Vartenberkovi do očí.*“ Tamtéž, s.36–37.

29) Tamtéž, s. 39, 43–44, 64–65, 66–68, 70–73, 74–75 a 80.

30) M. V. Kratochvíl – V. Dřevo, *Obrázky z našich dějin pro 5. postupný ročník všeobecně vzdělávacích škol*. Praha 1955, s. 42–45. Také podání o bitvě u Sudoměře a Janu Husovi (včetně tesaře Jíry, jeho zabavené sekery a „tisíců hadovějících nezaměstnaných“) prozrazují souvislost s filmovou trilogií i s Kratochvílovými dřívějšími publikacemi, zvláště s *Mistrem Janem* a *Památnými bitvami našich dějin*. Pro úplnost dodávám, že řadu motivů z filmu o Husovi začlenil spisovatel do knížky *Jan Hus – muž a doba*. Praha 1955.

Tento postup do jisté míry vysvětluje mimořádnou Kratochvílovu tvůrčí plodnost. Film *Jan Žižka* ovlivnil také výtvarnou stránku knihy. Ilustrátoru Gustavu Krumovi posloužil snímek spíše jako instrukce než jako inspirace. Podoba Žižky, Čenka z Vartenberka i celé výjevy (příchod poddaných na Tábor, porada staroměstských měšťanů, bitva na Vítkově, Žižka v čele vojska) se až pozoruhodně shodují s filmovým podáním.

8.

Kratochvílova Husitská kronika končí tzv. Chebským soudcem, dohodou, která stanovila podmínky účasti a vystoupení husitské delegace na basilejském koncilu. Tento dokument prohlašovala marxistická historiografie za největší mezinárodní úspěch revolučního husitství,³¹⁾ ač starší (i nynější) bádání zaujalo rezervovanější postoj. Porážku husitských radikálů u Lipan přešel Kratochvíl dvěma větami v doslovu.³²⁾ Čtenářům se husitství mělo vtisknout do mysli ve svých vrcholných chvílích, nikoli ve svých porážkách a problémech. Nebyl to přístup nový. Už dříve jej důsledně uplatňoval Alois Jirásek, v jehož pracích bychom zobrazení porážek revolučních husitských vojsk (trilogie *Bratrstvo* zpracovává již jiný jev) marně hledali.³³⁾

Shodný princip vyznačuje rovněž všechny tři části filmové husitské trilogie. Snímek *Jan Hus* se neuzavírá kazatelovou smrtí na hranici, nýbrž fiktivní scénou, kdy husitský dav, shromážděný v Betlémské kapli, přísahá Žižkovými ústy věrnost Mistrovu učení. Tasený meč, svíraný rukou jednookého vojáka, se spolu s melodií chorálu *Ktož jsú boží bojovníci* stává symbolem nadcházející revoluce i jejích budoucích vítězství a zároveň mostem vedoucím k druhému dílu trilogie.³⁴⁾ Film *Jan Žižka* končí bitvou u Sudoměře, natočenou v souladu s požadavky realismu v autentickém prostředí, které režisér respektoval natolik, že si vynutil vypuštění rybníka Škaredého.³⁵⁾ Rekonstrukce prvního velkého Žižkova vojenského úspěchu byla i efektní podívanou pro filmové publikum. Výsledek střetnutí zároveň Žižkovi otevřel cestu k Táboru, novému revolučnímu centru, jehož první měsíce existence líčí film *Proti všem*.

31) „Poprvé v dějinách se nejvyšší orgány katolické zavázaly diskutovat o náboženských a společenských problémech na podkladě individuálního výkladu bible. Chebský soudce byl obrovským průlomem do hradby katolické dogmatiky... V tom byla dějinná velikost Soudce chebského, v tom bylo i další skvělé vítězství Prokopa Holého...“ hodnotil úmluvu J. M a c e k, *Husitské revoluční hnutí*. Praha 1952, s. 139.

32) M. V. K r a t o c h v í l, *Husitská kronika*, s. 249.

33) Blíže P. Č o r n e j, *Lipanské ozvěny*. Praha 1995.

34) O závěru filmu O. V á v r a, c. d., s. 225. Smuteční shromáždění se po Husově smrti opravdu v Betlémské kapli konalo, prameny však nezachytily jeho průběh.

35) „Poprvé jsem se chystal ve filmu režirovat bitvu. Vojenští historici mi připravili celý plán bitvy u Sudoměře s přesným historickým a věcným výkladem... Ještě než jsme začali psát režiséřský scénář, hledal jsem místa, kde by se tato bitva mohla natáčet. Nešlo to nikde jinde než právě tam, kde se ve skutečnosti bitva u Sudoměře před pěti sty léty odehrála. Krajina byla celkem nezměněná, jen příslušný rybník jsme si dali vypustit.“ Tamtéž, s. 241–242. Vávra tu potvrzuje i svůj zájem o atmosféru krajiny, umocněnou mraky a barvou oblohy. Naproti tomu scény v Betlémské kapli jsou ateliérové, neboť rekonstruovaný historický objekt byl teprve 5. 7. 1954 slavnostně odevzdán veřejnosti po projevu Zdeňka Nejedlého. Viz Z. N e j e d l ý, *Husův Betlém a náš dnešek*, Praha 1954.

Ani závěrečný díl trilogie se nevymyká z tohoto modelu. Ztvárnění boje na Vítkově, kde „boží bojovníci“ přemáhají vojska první křížové výpravy, tvoří velkolepé finále celého filmového cyklu a současně utvrzuje publikum v přesvědčení, že odhodlání husitských zástupců, bijících se za naplnění vznešených ideálů, neodolá sebevětší síla. Při pohledu na masu skvěle vyzbrojených křížáků, prchajících ve zmatku před husitskými cepy, se takřka v každém českém divákovi probouzela národní hrdost a posilovalo vědomí sounáležitosti s hrdinnými předky, před nimiž se trásla Evropa a hlavně její německé oblasti. Do této základní a svým způsobem tradiční linie vnímání husitských vítězství vstupovaly ještě další významové vrstvy, zakódované v podtextu filmového příběhu. Publikum mělo vycítit, že skvělý husitský úspěch byl dílem semknutého kolektivu prostých lidí, bojujících – pod vedením vynikajícího vůdce – proti spojeným silám domácí a zahraniční reakce. Bitva na Vítkově tak v pojetí tvůrců filmu přerůstala v předobraz grandiózního zápasu mezi komunismem a kapitalismem, zápasu, v němž český lid stanul na pokrokové straně a, byv povzbuzován i zavazován husitským příkladem,³⁶⁾ smete všechny, kdo se mu postaví do cesty. Husitské i přítomné úsilí spojovalo i samo místo boje, Vítkov, kde nově upravený a vyzdobený Národní památník plnil též funkci mauzolea Klementa Gottwalda.³⁷⁾

Aby film *Proti všem* mohl opravdu vyznít v duchu dějinného optimismu a patřičně výchovně působit, museli libretisté porušit pietní vztah k Jiráskově románové předloze, považované za skvost realistického umění a předstupeň realismu socialistického. Sám název Jiráskova díla v sobě skrývá přinejmenším tři významové roviny. Zdaleka totiž nevystihuje pouze husitský zápas proti domácím a zahraničním protivníkům. Proti všem se staví i Kánišovi pikarti, kteří se ve své zaslepenosti sami vyloučí z tábořské (resp. husitské) pospolitosti, stejně jako Zdena, u níž náboženské vytržení splývá s milostným vztahem ke knězi Bydlínskému. Varoval-li svého času Jirásek před rozštěpením, a tím i oslabením národních sil, převedla padesátá léta jeho výzvu do poněkud jiné polohy: Špatně skončí každý, kdo oslabuje, ať již z jakýchkoli pohnutek, jednotu revolučních sil.

Dle soudobých pouček však historických úspěchů mohly dosáhnout jen dobře organizované a pevné vedení nepostrádající revoluční masy, které se zbavily kolísavých živlů, frakcí, oportunistů i zrádců. S touto ideou Jiráskův román nekorespondoval, neboť ve shodě s historickou skutečností klade vítězství na Vítkově a porážku kruciáty před likvidaci Kánišových sektářů, k níž došlo až na jaře 1421. Samo dílo pak končí idyllicky. Očištění husitských sil od nebezpečné a jednotu hnutí ohrožující frakce vytváří předpoklad pro další úspěchy „božích bojovníků“ i pro naplnění čisté lásky Marty-Jany a Ondřeje z Hvozdna. Poslední dvě věty románu („*Jasný její pohled setkal se se zrakem Ondřejovým. A ten zazářil.*“)³⁸⁾ pak zdůrazňují privátní štěstí na pozadí již poněkud zklidněných událostí po překonání pikartsko-adamitské krize. Tento chronologic-

36) Macek charakterizoval bitvu na Vítkově jako „prvé velké vítězství revolučních sil nad hlavními oporami starého vykořisťovatelského řádu“, jež „se stalo vítězstvím vskutku všeho našeho lidu, stalo se zdrojem mocného vlasteneckého nadšení.“ Viz J. M a c e k, *Husitské revoluční hnutí*, s. 87–88.

37) Oldřich M a h l e r, *Vítkov 1420 – Žižkov dnes*. „Staletá Praha“ XIV, 1984, s. 53–54.

38) A. J i r á s e k, *Proti všem*, s. 452.

ký sled se filmovým tvůrcům ideově ani z kompozičního hlediska nehodil. Gradace příběhu s velkou závěrečnou bitevní scénou byla divácky atraktivnější. Proto pořadí událostí záměrně narušili. Odchod sektářů z Tábora a Zdenina smrt předchází ve filmu boji na Vítkově. Po jeho slavném završení si v rumraji radujících se husitských zástupů mohou Jana-Marta a Ondřej pohlédnout do očí. Jejich štěstí nestojí po porážce křižáků už nic v cestě. Diváci si přišli na své a politicko-výchovné hledisko zůstalo zachováno.

Důležitost ideového vyznění však po roce 1956 ustupovala poněkud do pozadí. Politické změny, které narušily stalinistický dogmatismus, se rychle projeví zejména v kulturní a vědecké sféře. Sám Josef Macek se hned po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu distancoval od vulgárního zjednodušování dějin a filmová kritika, chválící svého času první díly husitské trilogie, neplýtvala nad filmem *Proti všem* nadšením.

Filmová husitská trilogie se v dalších letech pozvolna měnila v pozoruhodný pramen pro poznání dobové aktualizace husitské tradice, ale zároveň zůstávala (díky nespornému zvládnutí filmového řemesla) vděčnou podívanou především pro mladé diváky, přitahované rychlým spádem děje, evokováním pozdně středověké atmosféry a bojovými scénami. Prvoplánová linie jednoduchých, přehledných příběhů, nepostrádajících patos a v podstatě rezignujících na psychologické prokreslení postav, překryla postupem času většinu publika původní ideově politický záměr. Mladší generace už jej v těchto Vávrových snímcích nijak zvlášť nepociťuje. Ačkoli svým pojetím husitské látky trilogie oscilovala mezi postobrozenským nazíráním a pohledy marxistických historiků i komunistických ideologů, víceméně utvrdila tradiční chápání husitství a zvýraznila letité stereotypy, byť je oděla do historicko-materialistického hávu a dobových klišé. Právě zřetel k tradici zřejmě způsobil, že silný politický podtext, příznačný pro léta stalinismu, ustupoval pozvolna do pozadí. Jeho přítomnost si dnešní divák (není-li zrovna poučeným odborníkem) už příliš neuvědomuje.

Tato okolnost pak v dalších desetiletích umožnila aktualizaci Vávrových a Kratochvílových husitských filmů v pozoruhodných kontextech. Ukázalo to kupř. zařazení snímku *Proti všem* do vysílání Československé televize bezprostředně po invazi vojsk pěti států Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968. Duchem stalinistického marxismu ovlivněný film tehdy paradoxně, leč jednoznačně upevňoval vědomí odporu proti okupantům a víru v konečné vítězství demokratických ideálů, hájených většinou Čechů a Slováků. I v období po listopadu 1989 neváhají české televizní stanice uvádět u příležitosti velkých výročí husitské epochy (zvláště v souvislosti s výročím Husovy smrti slaveným jako státní svátek) jednotlivé části Vávrovy trilogie, eventuálně přímo celý cyklus. Zaznívají-li přitom slova o programovém navazování obou autorů scénáře na dílo Františka Palackého,³⁹⁾ jehož myšlenek je v snímcích pramálo, svědčí to o obecně slabé znalosti díla velkého historika, novodobého českého dějepisce i situace, v níž trilogie vznikala. Tyto a podobné názory vlastně jen opakuji úvahy stárnoucího Otakara Vávry,

39) Kupř. Ivana Benešová, *Filmový obraz českých dějin*. „TV Duha-programový týdeník“ 3, 1995, č. 27, s. 23.

který dobový kontext zrodu svých „husitských“ snímků opomněl a takticky zdůraznil jejich profesionální úroveň.⁴⁰⁾

II. POKUS O NEKONVENČNÍ POHLED NA HUSITSTVÍ V 60. LETECH

1.

Se sklonkem padesátých let se husitská tematika z českého umění pomalu vytratila.⁴¹⁾ Byla to přirozená reakce na předcházející vlnu oficiálně podporovaného historismu. Na hraný film s husitským námětem se proto čekalo šest let. Snímek *Spanilá jízda*, dokončený v roce 1963, nebyl tedy opožděným dítětem konjunkturální pozornosti věnované husitské epoše, nýbrž souvisel s nově se hlásícím zájmem o existenciální a mravní otázky, zvláště o problém jednotlivce ocitnuvšího se v mezní situaci.

Jakkoli šlo o téma frekventované v tehdejší evropské myšlení, v českých podmínkách získávalo, již vzhledem k čerstvým zkušenostem s životem v totalitním režimu (nacistickém i stalinistickém), mimořádnou naléhavost. Limity individua ve vztahu k „velkým“ dějinám, bezohledně zasahujícím i do ryze privátní sféry, se proto staly častým námětem beletristů a filmových tvůrců. V důsledku generačního prožitku (v šedesátých letech stanuli na vrcholu sil umělci dospívající za protektorátu) i trvajících cenzurního

40) „V době, kdy jsme nastoupili cestu k socialismu, jsem chtěl svými filmy připomenout revoluční tradici českého národa, citlivého na spravedlnost národní a sociální... Se spoluautorem M. V. Kratochvílem jsme pojali celou trilogii jako společenské drama v celé šíři problematiky oné doby. Dívali jsme se dnešními očima, ale nic jsme násilně neaktualizovali.“ Viz O. Vávra, c. d., s. 102 a 244. Tato slova nepotřebují komentář. Zajímavé je, že první scénář filmu o Husovi vypracovali Vávra s Kratochvílem roku 1949 (tamtéž, s. 316). Bylo by jistě přínosné porovnat jej s Kratochvílovými historickými romány a povídkami.

41) Ústup historismu a pokles zájmu o husitskou tematiku se v souvislosti s filmem projevil i jinak, totiž zastavením přílivu námětů nabízených k filmovému zpracování. V Národním filmovém archívu v Praze je jich uloženo několik, vesměs z první poloviny padesátých let. V roce 1950 uvažoval režisér Karel Steklý o realizaci snímku *Mezi proudy* (podle stejnojmenné románové trilogie Aloise Jiráska). Sám také zpracoval scénář, přidržující se věrně beletristické předlohy, tj. první části, nazvané *Dvojí dvůr* a podávající obraz společenského napětí na konci 14. věku. Lektorské posudky marxistického historika Arnošta Klímy (znalce 18. a 19. století) a zvláště spisovatele Donáta Šajnera sice nevznely námitky proti látce, požadovaly však vyhraněnější třídní přístup, ba dokonce zastoupení městské chudiny, která v Jiráskově práci chybí. Šajner přímo napsal: „My dnes známe mnohem lépe než tehdy Jirásek tehdejší sociální prostředí. A toto je nutno dokreslit. O pražské chudině tam nic není... Musí tam být zastoupen lid!“ Pouze ve stadiu námětu zůstal návrh Jiřího Maška na film *Rok 1419* (s podtitulem *Hořící keř*), zaměřený na vznik Tábora a první velké vítězství husitských zbraní u Sudoměře. Přes vypjaté třídní hledisko nepřicházel podnět v úvahu pro zpracování, neboť se zaměřoval na stejné události jako Vávra v *Jan Žižka*. Táž slova platí i o libretu *Práčata* od Zdeňka Endrise, jenž centrem své proponované filmové povídky „pro mládež“ učinil obranu Tábora proti Oldřichovi z Rožmberka v červnu 1420, tedy událost obsaženou i ve scénáři filmu *Proti všem*. Přesto na možnost natočit dílko v kulisách Vávrovy trilogie vážně pomýšlel režisér Vladimír Čech.

dohledu, nedovolujícího naplno pojmenovat nedávnou minulost, se dané téma uplatnilo především v sérii uměleckých děl, námětově vycházejících z okupačního období (Kunderovo drama *Majitelé klíčů*, prózy Škvoreckého, Očenáškovy, Fuksovy, Hrabalovy, Mňačkovy, z nichž byla celá řada zfilmována – *Romeo, Julie a tma*, *Smrt si říká Engelchen*, o něco později *Spalovač mrtvol*, *Ostře sledované vlaky* aj.). Starší české dějiny, poněkud zdiskreditované v padesátých letech a doplácující i na módní programový antihistorismus (patrný po roce 1960 i v mezinárodním měřítku), stály na okraji zájmu.⁴²⁾ Film *Spanilá jízda* představoval v dobovém kontextu naprostou výjimku. Tu však vysvětluje osoba autora námětu i scenáristy Oldřicha Daňka (narozen 1927), který se také ujal režie díla. Dramatika a spisovatele Daňka starší i novější historie láká, ba přímo vzrušuje, poněvadž ji skvěle zná. Jeho vztah k dějinám však přesto není vztahem antikváře či staromilce. Prostřednictvím historických témat se Daněk vyjadřuje k obecně lidským a nadčasovým problémům. Otázka, do jaké míry individuum spoluvytváří dějiny a v jaké míře je jejich pasívním účastníkem, ne-li přímo obětí, tu představuje problém závažný, nikoliv však jediný.

Daněk rád staví své hrdiny, ať již historicky doložené či fiktivní, do vypjatých situací, umocněných faktem, že se v dané chvíli rozhoduje nejen o budoucnosti jednotlivce, ale i širšího společenství lidí. Je si přitom vědom rozmanitosti i proměnlivosti pohledů na jeden a týž historický jev, a tudíž také příčin jeho různých, ba často protikladných hodnotení. Žádný úhel pohledu však nezatrácuje, klade je vedle sebe, přiznává jim oprávněnost a na publiku nechává, aby si učinilo vlastní závěr. Ve své podstatě je takový přístup k minulosti projevem nedůvěry k velkým dějinným koncepcím, zvláště tváří-li se jako definitivní. Naopak relativita, nezavršenost a nedostatečnost historického poznání představují jeden z nosných pilířů autorových záměrů. Nejednou se mění i v prostředek pohrávání si s adresátem, nuceným k permanentní konfrontaci vyslovených soudů a znovu a znovu překvapovaným nezvykle uplatňovanou optikou, přibližující mnohobarevnost dějin i jedinečnost lidských osudů. Z toho logicky vyplývá, že Daněk programově a rád využívá historický nadhled. Do jeho četných prací proniká, obvykle záměrně, vědomí dějinného odstupu, projevující se hořkou i shovívavou ironií.

Svůj charakteristický přístup k historickým tématům využil Daněk jak v dramatické tvorbě (kupř. Vévodkyně valdštejnských vojsk, Jak snadné je vládnout atd.), tak v próze, především v románové trilogii věnované přelomu 13.–14. věku (*Král utíká z boje*, *Král bez přílby*, *Vražda v Olomouci*; knihy vyšly v letech 1967, 1971 a 1972), ale i v krátkých povídkách.

Film *Spanilá jízda* stojí vlastně na počátku této řady. Překvapení, že Daněk sáhl na prahu šedesátých let po námětu z husitské doby není až tak velké, známe-li jeho dílo. Vždyť husitství nesporně náleží k převratným obdobím, jež s dychtivostí vyhledává.⁴³⁾ Ostatně autor se k této epoše později znovu vracel, kupř. v dramatu *Vy jste Jan* (1987),

42) K problematice antihistorismu a tzv. krize historismu v šedesátých letech viz sborník *Naše živá i mrtvá minulost*. (Red. František Graus) Praha 1967. Zde je otištěna i významná esej Františka Šmahela, *Vzdálená minulost husitství*, s. 44–71.

43) Ještě jako začínající režisér napsal hru *Nad Orebem kalich*, uvedenou Krajským oblastním divadlem v Hradci Králové roku 1953.

zobrazujícím originálním způsobem husovské téma. Betlémský kazatel se po celou dobu neobjeví na scéně; snad jako důsledek souhlasu s výše uvedeným Nerudovým názorem o nemožnosti Husovu osobu jevištně ztvárnit. Za pozornost stojí i povídka (ale též televizní inscenace a divadelní hra) *Zdaleka ne tak ošklivá*, jak se původně zdálo.⁴⁴⁾ Jejím obsahem je fiktivní rozhovor Prokopa Holého s chudou nevěstkou v noci před lipanskou bitvou.

Hlavním hrdinou filmu *Spanilá jízda* však není vynikající historická osobnost, nýbrž zeman Ondřej Keřský, u Daňka pouhý pěšák dějin, jeden z galerie outsiderů, které autor rád konfrontuje s mocnými tohoto světa. Ondřej Keřský z Římovic však opravdu žil a prodělal zajímavé osudy, byť jiné než ve filmu. Na dějinné scéně se objevuje roku 1428 již jako hejtman domácí obce tábořské, kterým zůstal až do června 1434. Z lipanského bojiště se spasil útekem do Kolína, kde byl jeho bratr Matěj ze Zibohlav členem městské rady. Nepokojná krev mu ale nedopřála klidu. Jeho porevoluční činy rychle nabývaly kriminální charakter, takže proti němu roku 1446 zasáhla vojenská hotovost Čáslavského kraje. Jí sice Ondráček (jak mu říkají prameny) statečně vzdoroval, leč nakonec dokonal své žití na čáslavském popravišti jako zemský škůdce.⁴⁵⁾

Ze skutečného příběhu hejtmána a desperáta Ondřeje Keřského nepoužil Daněk kromě jména nic. Snad jen motiv vypálené tvrze. Vesnice Kří, která zanikla i s tvrzí někdy za husitských válek, možná již v roce 1420 po nájezdu Zikmundových Uhrů, ležela ovšem 9 kilometrů od Nymburka.⁴⁶⁾ Římovice, po nichž se Ondřej rovněž psal a které drsnou dobu přečkaly bez větší úhony, se pak nacházejí na Čáslavsku.⁴⁷⁾ Filmový Ondřej ale pochází z Tachovska, kam v létě 1427 směřoval úder čtvrté protihusitské křížové výpravy. Snímek také příznačně začíná zpěvem pochodujících křížáků. Melodie, navozující asociaci s pochody a přehlídkami nacistických vojenských oddílů, podmalovává titulky, v jejichž závěru přechází v tichou, latinsky pronášenou modlitbu.

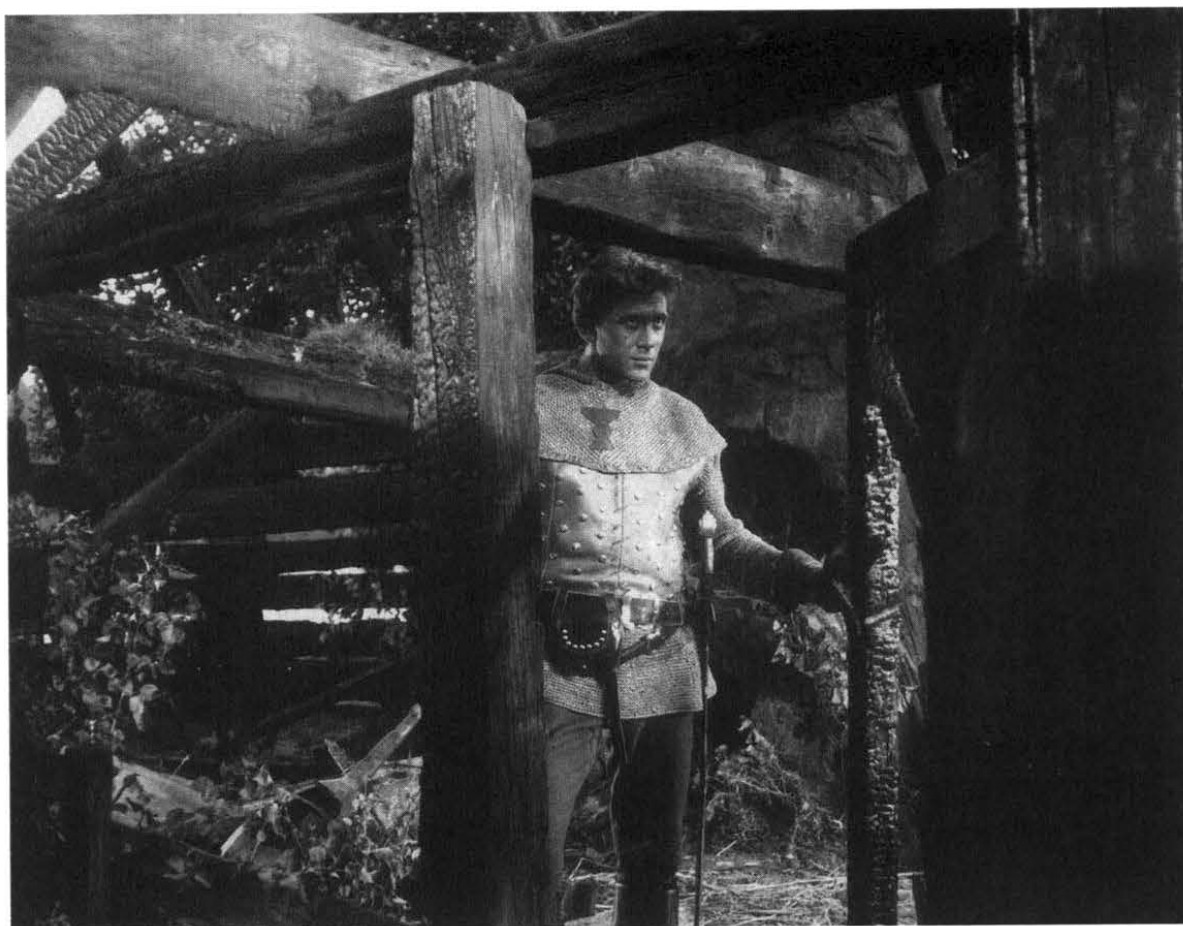
Děj filmu je v podstatě jednoduchý, i když předchozí Ondřejovy osudy se vyjevují prostřednictvím retrospektivních vložek, rozrušujících rytmus vlastního příběhu. Křížáci zničí Ondřejovu tvrz a jejich hejtman Eschweiller z Hohenbachu s sebou odvede zemanovu nevěstu. Římovický šlechtic vstupuje do řad husitských bojovníků s cílem najít Eschweillera a pomstít se mu za bolest a utrpení, které způsobil. „Velké dějiny“ zasáhly brutálně do Ondřejova života, daly mu jiný, nečekaný směr, vykořenily jej a přiměly ho ke krokům, o nichž dříve neuvažoval. Keřský jedná pod vlivem osobního neštěstí, ovšem v souladu se svým psychickým založením i mravním kodexem šlechty. Veškeré své konání podřizuje touze dopadnout a zabít Eschweillera, vyřídit si účty s mužem, který se stává denní i noční můrou jeho mysli a zároveň personifikací hrůz páchaných křížáky na nevinném českém obyvatelstvu. Subjektivní prožitky a pocity vtáhnou Ondřeje do dějin a učiní z něj spolutvůrce historie.

44) Divadelní verzi rozmnožila Dilia v roce 1984, prozaickou obsahuje soubor povídek Oldřicha Daňka, *Nedávno... Útržky z běhu času*. Praha 1985, s. 99–109.

45) K osobě Ondřeje Keřského viz Rudolf Urbánek, *Věk poděbradský. České dějiny III/2*. Praha 1918, s. 88–89; Amedeo Molnár, *Na rozhraní věků. Cesty reformace*. Praha 1985, s. 42, 55, 71 a 90; základní data u F. Šmahela, *Dějiny Tábora II/2*. České Budějovice 1990, s. 618–619.

46) Viz *Hrady, zámky a tvrze v Čechách, na Moravě a ve Slezsku VI. Východní Čechy*. Praha 1989, s. 230.

47) Tamtéž, s. 435. Též August Sedláček, *Hrady, zámky a tvrze Království českého XII*. Praha 1936, s. 274.



Spanilá jízda (Oldřich Daněk, 1963)

Platí-li pro zápas křižáků s husity výrok, který ve filmu pronáší kardinál-legát Henry Beaufort („pro nás a pro ně není místa na této zemi“), platí ještě vyhraněněji pro vztah mezi Ondřejem a Eschweillerem. Jejich vzájemné potýkání je konkrétním projevem nesmiřitelnosti obou zneprátených stran, v obecné rovině však demonstruje správnost postřehu, že střety ideologií a systémů, zaštiťujících se vznešenými hodnotami, ničí konkrétní lidské životy.

Daňkův nadhled nad krutým a bezohledným zápasem, pohlcujícím původně nezúčastněné jednotlivce, je smutně ironický. I když nelze zůstat stranou, zapomenout na prožité neštěstí a oprostít se od nenávisti, vyvstává otázka, zda grandiózní válečné soupeření, ať již zvítězí kdokoli, přinese aktérům střetnutí úlevu či štěstí. Obsedantním pocitem pomsty štvaný Ondřej se za každou cenu snaží dostat s husitskými oddíly na válečné tažení, které mu dává naději na Eschweillerovo dopadení. Snáší kvůli tomu i potupný trest, určený samotným Prokopem Holým. V domněnání, že nalezne unesenou nevěstu, odmítá lásku sličné Katruše, před výpravou za hranice posiluje touhu po odvetě návštěvou své zničené tvrze a v Němcích zatvrzele hledá Hohenbach, zapadlou vísku, jejíž jméno nikdo neslyšel. Najde ji teprve ve chvíli, kdy již ve funkci hejtmana odpovídá za bezpečnost významného husitského poselstva, složeného především ze čtyř kněží a pověřeného klíčovým jednáním v Norimberku. A v této vypjaté situaci dá před splněním rozkazu přednost naplnění pomsty.



Spanilá jízda (Oldřich Daněk, 1963)

Jaká je konečná cena osudového rozhodnutí? V Hohenbachu najde zničenou tvrz (vypálili ji nikoli husité, nýbrž křižáci prchající od Tachova), v jejích rozbořených zdech Eschweillera, ne již obávaného křižáka, nýbrž zhrouceného člověka, který nedávno pochoval svou manželku, bývalou Ondřejovu nevěstu, a podle jejího přání umístil na náhrobní kříž kalich. V kolébce zůstává jako důkaz Eschweillerovy a nebožčiny lásky plačící nemluvně... Historie se zrcadlově převrátila. To však Ondřeje nezastaví. Spatření křižáckého pláště, který by mohl obléci Eschweillerův syn, ho rozběsí natolik, že svého soka zabije. Cesta pomsty se dovršila. Ale pouze na chvíli. Na hradbách polorozbořené hohenbašské tvrze musí Ondřej spolu se zbytkem poselstva a Katruší, ujímající se péče o osiřelé nemluvně, čelit převaze německých ozbrojenců, neprodyšně obkličujících ubohou pevností...

Zde film končí psaným sdělením, naznačujícím osud obležených i hlavního hrdiny, jemuž se Hohenbach stal smyslem života a posléze i hrobem: „*Není historicky doloženo, zda čtyři kněží opravdu tenkrát vyrazili do Norimberka. Je však zcela jisté, že tam nikdy nedojeli.*“

Fiktivní příběh se uzavírá. Husitská delegace zadaný úkol nesplnila. Nejen kvůli nesmiřitelnosti nepřátel, nýbrž zejména v důsledku Ondřejových rozhodnutí, preferujících individuální zájem nad prospěchem celku a neváhajících riskovat životy jiných

lidí, kteří nemají s jeho mstou nic společného. Jaká ale je skutečná míra Ondřejovy individuální odpovědnosti? Vždyť každý člověk se v mezní situaci musí často rozhodovat rychle, aniž by mohl plně zvážit všechny následky svého kroku. I hodnocení Ondřejova činu, jakkoli snad z etického hlediska odsouzeníhodného, zůstává proto otevřené. Jako zůstávají otevřené i obecnější otázky. Lze vůbec v dějinách rozlišovat mezi osobní motivací, kterou obvykle neznáme, od tzv. vyšších cílů? Nejsou snad dějiny neustálým prolínáním osobní a obecné roviny a nespojuvytvářejí právě individuální rozhodnutí jejich výslednou podobu? V tomto kontextu se pak Ondřejův konec nejeví jako zákonitý trest, nýbrž jako výsledek střetávání a prolínání individuálních cílů a nadosobních dějinných sil.

Myšlenkově náročný film se nesetkal se spontánním diváckým ohlasem. Husitské téma si publikum spojovalo s výpravným pojetím, dynamickým spádem děje a bitevními scénami. Ničeho takového se nedočkal, ačkoli herecké obsazení podobné naděje vzbuzovalo. Ondřeje Keřského představoval mladý a úspěšný Petr Kostka (měl již za sebou role ve filmech *Probuzení*, *Vyšší princip*, *Zelené obzory*), Eschweillera tehdy populární Jiří Vala (*Žižkovská romance*, *Král Šumavy*), kardinála-legáta Karel Höger, husitského kněze Jíru Jiří Holý a Katruši Michaela Lohniská. Místo toho viděli diváci příběh vyžadující soustředěnou pozornost a zanechávající neklid v duši.

Od husitské trilogie, ilustrující, rekonstruující a interpretující historii s jasným ideově politickým cílem, i od oblíbených francouzských filmů „pláště a dýky“, situovaných do 17. století (*Hrbáč*, *Tři mušketýři*), se *Spanilá jízda* lišila zcela zásadně. Byla natočena na černobílý materiál (daný zřejmě i finančními limity), adekvátní zamýšlené náročnosti i ponuré dobové atmosféře, v níž se děj odehrává. Daňkův film vykazuje spíše jistou souvislost se slavnou *Sedmou pečetí* Ingmara Bergmana, který existenciální téma rovněž zasadil do středověké reality, z českých snímků pak především s později natočeným *Údolím včel*, resp. *Marketou Lazarovou*, ač jejich umělecké síly nedosahuje. S uvedenými snímky *Spanilou jízdou* spojuje nejen středověké téma, pojednané syrově a bez příkras, ale i zjevná snaha po uplatnění svébytné filmové řeči.

V porovnání s husitskou trilogií až nápadně vyniká omezení mluveného slova na nejnutnější míru. Zatímco v trilogii sloužily dialogy a monology jak k rozvíjení děje, tak k ideovému „školení“ publika, Daněk se snažil vyjadřovat především obrazem (kameramanem *Spanilé jízdy* byl Josef Illík). Místy zdařile a působivě (kupř. Ondřejovo zoufalé úsilí získat koně, končící rezignací pod kopyty husitské jízdy, řítící se na nepřítele), jindy nenápaditě (rozhovor Fridricha Hohenzollernského, představovaného Václavem Špidlou, s manželkou, hranou Vlastou Fialovou), až konvenčně (Ondřejovo bloumání po vypálené rodné tvrzi). V každém případě to však byl nekompromisní rozchod s ilustrativním a „polopatickým“ ztvárněním historické (a nadto husitské) látky.

V husitské trilogii si výtvarník Jiří Trnka doslova vyhrál s kostýmy a barevným odstíněním jednotlivých sociálních prostředí. Černobílý film podobná „kouzla“ neumožňoval, což však neznamená, že by se *Spanilá jízda* nějak výrazně provinila vůči reáliím 15. století. Odborným poradcem filmu byl tehdy mladý historik Rostislav Nový, zabývající se problematikou společenské krize na přelomu 14. a 15. století. A Daněk sám ctil časové souřadnice. Od neslavného konce křížácké výpravy do západních Čech k velké husitské výpravě do Němec, pojmenované pamětníkem „spanilou jízdou“, opravdu uplynu-

lo dva a půl roku, v křižáckém vojsku skutečně propukl spor o korouhev a kardinál-legát Henry se, jak dokládají prameny, marně snažil zastavit prchající vojáky. Na rozdíl od náčelníků kruciaty jsou postavy na husitské straně, s výjimkou Prokopa Holého, převážně fiktivní. Uvedl jsem již, že fikcí je i závěr filmu. Bylo by však zajímavé zjistit, zda tu Daněk nečerpal inspiraci ze známého listu, který Zikmund Lucemburský odeslal Oldřichovi z Rožmberka 9. 4. 1434. Tehdy se do Norimberka a dále směrem k Basileji mělo vydat reprezentativní husitské poselstvo (jeho členem byl jmenován i Ondřej Keřský) k jednání s císařem.⁴⁸⁾ Do jihoněmeckého města však nikdy nedojelo. Nikoli ale proto, že by bylo pobito. Události v Čechách se vyvíjely rychleji a vyústily v lipanskou bitvu...

Jakkoli bylo Daňkovo dílo odvážným pokusem vyrovnat se nekonvenčně se sakralizovanou, monumentalizovanou a stereotypně pojímanou historickou epochou, zůstalo v polovině cesty. Náročné téma, vyžadující divákovu spolupráci, ještě podtrhl způsob zpracování, rozvolňující spád děje, místy přecházející do křeče a neoslovující většinu publika. Autor sám tento problém rychle postřehl a ve svých dalších dílech s historickými náměty (ať již prozaických, dramatických či filmových) spojil myšlenkovou hloubku s atraktivním a sdělným podáním.

Daňkův netradiční přístup k husitské tematice měl své klady i své meze. Zrelativizování a zproblematizování kladného obrazu husitské doby nesporně vyžadovalo jistou dávku odvahy. Už samotný název filmu, zdánlivě slavnostně vzrušený a evokující úspěchy husitských vojsk (jejich tzv. spanilé jízdy za hranice vyzdvihovala česká historiografie i publicistika již od počátků národního obrození), vyznívá, vzhledem k závěru filmu, smutně ironicky. Spanilá jízda nekončí triumfem husitského oddílu, ale jeho tragédií. Rovněž charaktery husitských protagonistů (včetně Prokopa Holého) mají daleko k projasněným portrétům „božích bojovníků“ z Vávrovy trilogie. Daněk pregnantně upozornil i na problematičnost šíření husitského programu na cizím území vojenskou hrozbou kombinovanou s propagandistickým působením. Zpochybnil tak oficiálně prosazovaný výklad o mezinárodním ohlasu husitství (v roce 1958 vyšel k tomuto tématu dokonce vědecký sborník).⁴⁹⁾ Pozorný divák se mohl tázat, jak dalece se liší „vývoz revoluce“ a hlásání (údajně) univerzálních pravd od počínání křižáckých hord, vnucujících husitským Čechům jediné závazné pojetí křesťanské víry.

48) *Listář a listinář Oldřicha z Rožmberka I.* (Ed. Blažena Rynešová) Praha 1929, s. 170.

49) Viz *Mezinárodní ohlas husitství*, Praha 1958. Velkou stať *Ohlasy husitského revolučního hnutí v Německu* sem napsal východoněmecký historik Horst Köpstein, který kupř. říká: „Patnácté století je v Německu poznamenáno množstvím revolučních zápasů. Vždy znovu a znovu povstává venkovský lid a městská chudina – občas ve spojení s měšťanstvem – proti třídě feudálů a proti městskému patriciátu. Tyto zápasy byly podníceny českým lidem, který v husitské době stál v popředí boje proti feudálnímu a národnostnímu útlaču. I daleko za hranicemi země si získalo husitské hnutí velký význam. To platí i pro Německo. Ukázalo se totiž, že husitské revoluční hnutí mělo u lidových mas v Německu značný ohlas a že se jim stalo vzorem a zdrojem jejich vlastního boje. Můžeme dokonce tvrdit, že český lid přispěl svými činy a svým aktivním vlivem k přípravě revoluce v Německu v letech 1517–1525.“ Tamtéž, s. 223. Podobně se vyjadřoval i Josef Macek: „Ještě mocnějšími a působivějšími prostředky k získání spojenců za hranicemi byly tzv. spanilé jízdy. Jistě bylo jejich přední funkcí potrestat okolní feudály, rozrazit jejich vojenské základny. Prokop Veliký a ostatní kazatelé však s nimi záměrně spojovali i pokusy o dorozumění a sblížení s lidem okolních zemí.“ Tamtéž, s. 21.

Poukaz na složitost husitské doby však neznamenal, že by autor hodlal zpochybnit husitství jako pozitivní hodnotu. I ve *Spanilé jízdě* si husité uchovávají nad svými protivníky zřejmou mravní převahu. V porovnání s věrolomnými nepřáteli (norimberský purkrabí Fridrich Hohenzollernský) drží dané slovo a jejich zápas je prezentován jako historicky progresivní. Umělecky přesvědčivější postižení husitství (při všem respektu k jeho velikosti) ovšem vyžadovalo důslednější rozchod s reziduem šablonovitých pohledů, jichž se Daněk nedokázal zcela zbavit.

2.

Jinam zamířilo poslední větší filmové zpracování husitského námětu, dílo režiséra Milana Vošmika *Na Žižkově válečném voze*. Černobílý film, dokončený v roce 1968, byl pozoruhodný hned z několika důvodů. Předně se obracel k dětským divákům ve věku 10–12 let a dále si jeho tvůrci zvolili husitské téma v čase, kdy již leželo na periférii společenského zájmu. Poslední velká výročí husitského zápasu odezněla v roce 1964 (500 let od zveřejnění mírového projektu Jiřího z Poděbrad) a 1965 (550. výročí Husova upálení). Další akce měly spíše spektakulární ráz či přímo obsahovaly prvky recese (kupř. vysokoškoláky organizovaná výprava husitského bojového vozu do Tachova v roce 1967). Kromě vědeckých konferencí, pořádaných u příležitosti velkých výročí, se husitská epocha poněkud vytratila i ze zorného úhlu českého historického bádání.

Generace historiků a filozofů, prosadivší v padesátých letech marxistické pojetí husitství, přesunula svou pozornost k jiným tématům. Josef Macek (pomineme-li čistě příležitostnou a populárně koncipovanou monografii o Husovi a pěknou knížku o Jiřím Poděbradském)⁵⁰⁾ k italské renesanci, František Graus k srovnávacímu výzkumu historických tradic, František Kavka k předbělohorské epoše, Robert Kalivoda se vyjadřoval k aktuálním kuturním problémům a Milan Machovec se zabýval filozofickým dílem T. G. Masaryka. Z badatelů dospívajících za okupace zůstávali husitské době alespoň částečně věrni Jiří Kejř a Amedeo Molnár. Celkové politické oteplení umožnilo vydat dvojdílnou Husitskou revoluci,⁵¹⁾ již stárnoucí F. M. Bartoš v podstatě dopsal už během padesátých let, ale její náklad (1 500 exemplářů) byl v porovnání s dřívějším počtem výtisků Mackových prací nesrovnatelně nižší.

Z mladších vědců se husitologii na špičkové úrovni věnovali pouze dva muži, František Šmahel (narozen 1934) a Jaroslav Mezník (narozen 1928), vedení snahou demýtizovat obraz husitské epochy a zbavit ji nánosů romantických, nacionálních a dogmaticky marxistických výkladů.⁵²⁾ Tím větší pozornost budilo husitství v zahraničí, kde vznikly základní práce amerického historika Howarda Kaminského a německého badatele

50) J. Macek, *Jan Hus*. Praha 1961; *Týž, Jiří z Poděbrad*. Praha 1967.

51) F. M. Bartoš, *Husitská revoluce (I. Doba Žižkova 1415–1426; II. Vláda bratrstev a její pád 1426–1437)*. Praha 1965–1966.

52) Z Šmahelových prací uveďme knihy *Jeronym Pražský*. Praha 1966; *Jan Žižka z Trocnova*. Praha 1969 a *Idea národa v husitských Čechách*. České Budějovice 1971. Zásadní Mezníkovým dílem je kniha *Praha před husitskou revolucí*, mimo jiné noblesní polemika s rigidně marxistickým pojetím husitství. Na své vydání však čekala až do roku 1990, tedy plných dvacet let.

Ferdinanda Seibta,⁵³⁾ v českém prostředí však přístupné pouze několika odborníkům. Přesto se s časovým odstupem jeví druhá půlka šedesátých let jako jedna z nejpłodnějších a nejprínosnějších period husitologického bádání, což bezprostředně souviselo s uvolněním politického tlaku, celkovým ovzduším ve společnosti i rozšířených možností mezinárodní vědecké spolupráce.

Širší veřejnost ale změnu optiky v nazírání na husitství ani nové vědecké výsledky, až na výjimky, nezaznamenala. Přestala se totiž o tuto dobu zajímat. Časy, kdy Palackého, Tomkovy, Pekařovy, ale i Nejedlého, Grausovy a Mackovy interpretace prostřednictvím publicistiky, politických projevů i uměleckých prací vstupovaly do obecného historického povědomí, byly pryč. Historiografie (především její větev, zabývající se staršími dějiny) přišla o své výsadní postavení, které zaujímal od obrození a měnila se v specializovanou vědu, srozumitelnou stále více jen odborníkům. V povědomí české společnosti proto nadále žilo jiráskovské pojetí husitství, poněkud modifikované marxistickými výklady. Na tomto trendu v podstatě nic nezměnily ani reminiscence na Husovo sebeobětování a husitskou statečnost, aktualizované v srpnu 1968 a brzy poté sebeupálením Jana Palacha a Jana Zajíce v první polovině roku 1969.

V situaci, kdy česká společnost o husitství a husitské tradice příliš nedbala a kdy žáci navštěvující základní a střední školy téměř ignorovali četbu Jiráskových prací, které jim z ideového i uměleckého hlediska mnoho neříkaly, byl film *Na Žižkově válečném voze* netradičním pokusem přiblížit vzdalující se epochu mladému publiku.

Tvůrci si uvědomovali, že pouhým zábavnějším převyprávěním příslušných kapitol dějepisných učebnic nejmladší diváky nestrhnou. Jak by mohli! V roce 1965 a krátce poté slavila největší úspěchy filmová přetlumočení „mayovek“, ale i další „indiánky“ a dobrodružné snímky vůbec. To zřejmě předurčilo ráz Vošmikova snímku, který chtěl být pro dětské publikum co nejstravitelnější, aniž však rezignoval na kultivovanost projevu. Film *Na Žižkově válečném voze*, jehož scénář vycházel z původní stejnojmenné povídky pro mládež J. F. Karase z roku 1919, převedl historický námět do polohy dobrodružného žánru, jehož přitažlivost pro děti ještě zvýšili dva klukovští hrdinové – zemanský synek Ondra a jeho kamarád, sirotek Sulík (v podání Josefa Filipa a Jana Krause).

Příběh samotný je adekvátní věku diváků. Působivý a poněkud tajemný úvod, v němž kamera Jana Nováka snímá tryskem uhánějícího jezdce, obratně se proplétajícího lesem a skalními útvary, podmalovává hudba Svatopluka Havelky. Teprve poté začíná vlastní zápletka. Jedenáctiletý či dvanáctiletý Ondra sní na rodné tvrzi o válečných dobrodružstvích, která na husitské straně prožívá jeho otec, onen záhadný jezdec z expozice. Do této role obsadil režisér Vladimíra Ráže, jenž tehdy daboval Old Shatterhanda. Přes přísný zákaz se Ondra pokusí vydat za ním, což je, jak se později ukáže, velké štěstí. Po nebezpečných peripetiích nalezne útulek u starého protihusitsky smýšlejícího Němce, který využívá k nejružnějším pracím sirotek Sulíka. S ním se Ondřej brzy skamarádí. Oba chlupci pak prchají z dosahu zlého starce, ale Ondřejovu tvrz mezitím vypálili katolíci a jeho otec padl do zajetí. Hoši se proto vydávají k Žižkovu vojsku, kde se jich ujme dobrácký hejtman Vít Pračka (představovaný Františkem Hanusem). Stanou se svědky

53) Viz H. Kaminsky, *A History of the Hussite Revolution*. Berkeley and Los Angeles 1967; F. Seibt, *Hussitica. Zur Struktur einer Revolution*. Köln-Graz 1965.



Na Žižkově válečném voze (Milan Vošmik, 1968)

Žižkovy bitvy s oddíly pana Švamberka, nicméně neztrácejí ze zřetele svůj hlavní cíl – osvobození Ondřejova táty. Ondra se dokonce ocitá v rukou samotného Švamberka (Martin Růžek), nakonec ale vše dobře dopadne. Kluci s Pračkovou pomocí překazí Švamberkovu léčku, Ondra se setkává s otcem a Sulík nachází nového tátu v upřímném Pračkovi, který si občas s chutí přihne.

Zasazení příběhu do husitské doby dává sice snímku neobvyklý ráz, avšak jen velmi povrchnímu pozorovateli unikne, že tvůrci filmu přísně ctí pravidla dobrodružného žánru. Dílo v tomto ohledu nepostrádá téměř nic. Jsou tu jasně rozvržené síly dobra (tj. husité) a zla (jejich protivníci), počínání mladých hrdinů vedou ušlechtilé pohnutky, nechybějí honičky, přepady ze zálohy, velká bitva a posléze ani šťastný závěr. Se změněným dobovým koloritem si lze příběh docela dobře představit jako „indiánku“. Úzké sepětí s tímto typem filmů se projevuje i v zdánlivě podružných detailech (jednoho z chlapců přikáže Švambrek připoutat ke kůlu).

Z toho všeho je patrné, že režisérovi a scénáristovi na respektování historické reality příliš nezáleželo. Kdybychom se chtěli tázat, kdy se děj odehrává, tonuli bychom v rozpacích. V úvahu by nejspíše připadal časový úsek od podzimu 1419 do jara 1421, ale ne později. Žižka totiž ve filmu vystupuje jako jedooký (o druhé oko přišel v červnu 1421), kutnohorští katolíci zde pronásledují kouřimské husity (k vpádu kutnohorských Němců do Kouřimi došlo v listopadu 1419, v dubnu 1421 se Kutná Hora poddala pražskému husitskému svazu) a v roli nenávislného odpůrce kalicha vystupuje pan ze Švamberka,

zřejmě Bohuslav, jenž už v lednu 1421 padl do husitského zajetí a v následujícím roce se definitivně připojil k táboritům.⁵⁴⁾ Jeho bratr Hynek Krušina ze Švamberka, který po Bohuslavovi převzal vedení katolického plzeňského landfrýdu, je pro širší veřejnost postavou méně známou i méně důležitou.

Ani lokalizace děje není jednoduchá. Začíná v kraji mezi Kouřimí a Kutnou Horou, odkud oba chlapci putují za Žižkou, svádějícím boje se Švamberkem. Dějištěm potyček a střetnutí mezi jednookým hejtmanem a Bohuslavem ze Švamberka byly od konce roku 1419 do ledna 1421 západní (Plzeňsko), jižní (Sudoměř), jihozápadní (Horažďovicko) a opětovně západní Čechy (Stříbrsko). Menší střety s oddíly Hynka Krušiny ze Švamberka lze předpokládat v únoru 1421, kdy Žižka operoval na Rokycansku a bez úspěchu oblehl samotnou Plzeň.

Vzhledem k volnosti v práci s časovými a místními údaji je zbytečné vyslovovat podiv nad tím, že ve filmové bitvě se Švamberkem rozkazuje Žižka spouštět do řad útočících nepřátel vozy naplněné kamením, jak dle pozdního a nespolehlivého podání učinil u Malešova dne 7. 6. 1424.⁵⁵⁾ Tvůrcům filmu šlo o to přiblížit dětským divákům husitskou dobu pouze v základních obrysech, nikoli o učenlivý výklad.⁵⁶⁾ Tomu ostatně odpovídal název filmu, míněný metaforicky, neboť Ondra a Sulík se na bojovém voze téměř nevyskytují.

O poznání věrněji, i díky předchozím barrandovským zkušenostem s „husitskými“ filmy, se podařilo představit dobové oděvy, zbraně a zbroj. Bitevní scény jsou ovšem i skromnější než v husitské trilogii a pojednány spíše v náznaku. Černobílý materiál a limit financí jiný přístup nedovolovaly. Tím více režisér usiloval o navození působivé atmosféry, zpočátku tajemné až děsivé, pozvolna však vtahující publikum do primitivního a drsného středověku. Příšeří se projasní teprve ve chvíli útěku malých hrdinů k husitům. Rozložení světla a stínu sloužilo zároveň k hodnotící charakteristice prostředí i postav. Kupř. přítomí hradního sálu koresponduje s černými Švamberkovými úmysly.

Obvyklé schéma dobrodružného filmu se zřetelným rozlišením kladných a záporných osob se ve filmu *Na Žižkově válečném voze* ocitlo v souladu s tradičním českým vnímáním husitské epochy, se stereotypem „hodných“ husitů a „špatných“ katolíků, ať domácích nebo cizích. Stačí pohlédnout na Ondřejova otce, neméně odvážného, ale i rozšafného Víta Pračku, muže drsného zevnějšku, leč laskavého srdce, nebo přísného a spravedlivého Jana Žižku (Ilja Prachař), jehož maska se téměř přesně kryje s vizáží Štěpánkova Žižky. Druhou stranu pak reprezentuje hlavně panovačný a proradný Švamberk (v podání Martina Růžka), běžně porušující šlechtické slovo a obklopený (v rozporu s dějinnou realitou) německými žoldnéři. Švamberk jedná víceméně jako zlý pohádkový král (velcí psi u jeho nohou odkazují na loveckou vášeň i krutost), resp. jako zlosynové Santer a Forester v prvních dvou dílech filmového *Vinnetoua*. V základním přístupu tedy ani tento dětský film nepřekročil vžité bariéry nazírání a hodnocení husitské epochy.

54) K dataci událostí Vavřinec z Březové, c. d., s. 43, 209 a 221.

55) Blíže P. Čornej, *Tajemství...*, s. 175–181.

56) Nepřehledným zacházením s časovými a prostorovými údaji se autorský tým filmu naprosto rozešel s požadavky, které v padesátých letech vznášel M. V. Kratochvíl. Podle něho měl scenárista usilovat o co nejpresnější prostorové a časové zařazení děje, srozumitelné divákovi již v expozici. Viz F. Daniel – M. V. Kratochvíl, c. d., s. 103–104. Snímky *Spanilá jízda* a *Na Žižkově válečném voze* byly i v tomto směru opozicí vůči realistickému kánonu kinematografie padesátých let.

ILUMINACE

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



Na Žižkově válečném voze (Milan Vošmik, 1968)

3.

Bylo jistě symptomatické, že v Daňkově i Vošmikově filmu chybí politický příděch, charakteristický pro Vávrovu a Kratochvílovu trilogii. Husitská doba je v nich spíše historickým koloritem, zajímavým pozadím, nikoli obdobím s bezprostředním vztahem k současnosti. Trend „vzdalování se“ a „odcizování“ husitství nadále pokračoval, a to

nejen v oblasti filmu. Po roce 1968 už na husitský námět nevznikl žádný hraný celovečerní snímek. Husitská epocha pomalu mizela i z českého historického povědomí. Příčinou tohoto jevu ovšem nebyla pouze diskreditace husitské tematiky v časech stalinismu, nýbrž především celkový odklon od historie a historismu, zahájený už v šedesátých letech a umně využitý normalizačním režimem. Ten programově opomíjel starší českou minulost i s nimi spjaté tradice a preferoval téměř výhradně soudobé dějiny, ovšem v závazné ideologické interpretaci, a tudíž znásilněné a zprofanované. Komunisté, kteří se již za první republiky a hlavně po roce 1945 dovolávali husitů při každé příležitosti, o ně od konce padesátých let ztratili zájem. To jen dokumentuje, jak účelově k husitství a husitským tradicím přistupovali.

V historické próze, dramatu, televizních inscenacích a filmu se po roce 1970 nápadně často frekventovaly náměty z 13. a první poloviny 14. století (tedy z doby vlády posledních Přemyslovců a Jana Lucemburského), resp. z přelomu 16.–17. věku a třicetileté války.⁵⁷⁾ Je zajímavé, že se stejné dějinné etapy těšily oblibě obrozeneckých spisovatelů a vlasteneckých publicistů v časech Metternichova absolutismu.⁵⁸⁾ Moderní tvůrci ovšem do svých prací nevnášeli obrozenecký patos, nicméně v určité míře navazovali na romantické cítění svých předchůdců a publiku předkládali milostné a dobrodružné příběhy, vyplňující (údajně) životy českých panovníků, jejich manželek a dalších čelných dějinných protagonistů. Ačkoli autorům typu Oldřicha Daňka, Vladimíra Körnera či Jiřího Šotoly nelze upřít uměleckou a myšlenkovou náročnost,⁵⁹⁾ největší úspěchy slavily se svými romány Vladimír Neuzil a zejména Ludmila Vaňková, jejíž průhledné zápletky a plytký děj znamenaly umělecký úpadek historické prózy.⁶⁰⁾

Pomineme-li Václava Kaplického s jeho nezdařeným dílem Tábořská republika, vydaným už v roce 1969, které kronikářsky povrchně ilustruje období revolučního husitství, téměř marně hledáme (s výjimkou Husitské balady Arnošta Vaněčka) významnější román s husitským námětem. Husitské epochy v širším slova smyslu se sice dotýká románová trilogie Bohumila Říhy (Přede mnou poklekni, Čekání na krále, A zbyl jen meč) z let 1971–1979 a trojdílné Paměti českého krále Jiříka z Poděbrad od Václava Erbena (1974–1981), ale jejich pozornost se soustřeďuje převážně na dobu porevolučního husitismu.

57) Vedle Daňka a níže uvedených Františka Neuzila a Ludmily Vaňkové se 13.–14. století věnovali kupř. Vladimír Körner (román *Písečná kosa*. Praha 1970), M. V. Kratochvíl (prózy o královnách Kunhutě, Elišce Rejčce a Elišce Přemyslovně, zveřejněné pod názvem *Lásky královské*. Praha 1973) i Alena Vrbová (román *V erbu lvíce*. Praha 1977), předbřlohorské době a třicetileté válce Vladimír Neff (*Královny nemají nohy*. Praha 1973; *Prsten Borgiů*. Praha 1975; *Krásná čarodějka*. Praha 1980), ale též M. V. Kratochvíl (*Dobrá kočka, která nemlsá*. Praha 1970; *Čas hvězd a mandragor*. Praha 1972).

58) K tomu Milan Zítko, *Obraz české minulosti v kulturních časopisech doby předbřeznové*. In: *Úloha historického povědomí v evropském národním hnutí v 19. století*. „Acta Universitatis Carolinae-Philosophica et historica“ 5, 1976, s. 15–43; Jiří Rak, *Bývali Čechové*. Praha 1995, zvláště s. 9–35.

59) Bohužel, poslední souhrnná práce věnovaná současné české historické próze brala přílišný ohled na předlistopadové vedení Svazu spisovatelů a podrobila scestné ideové kritice nejlepší romány Daňkovy, Šotolovy a Körnerovy. Viz Blahoslav Dokoupil, *Čas člověka, čas dějin. Poznámky k vývoji české historické prózy 1966–1986*. Praha 1988, s. 16–17.

60) Kupř. L. Vaňková, *Král železný a zlatý*. Praha 1977; *Dědici zlatého krále*. Praha 1979; *První muž království*. Praha 1983. Zde má ovšem Dokoupil při hodnocení plnou pravdu.

Podobný ústup ze slávy prodělalo husitství i ve sféře historické vědy. Zde ovšem netkvěly důvody v badatelském nezájmu, nýbrž v zásazích moci, která hodlala znemožnit práci v oboru lidem, kteří se s dogmatickými přístupy postupně vědecky i politicky rozešli (týkalo se to i kdysi zakladatelských osobností marxistické husitologie, zvláště Františka Grause, Josefa Macka, Františka Kavky, Milana Machovce a Roberta Kalivody), nebo je nikdy nepřijali za své a usilovali oprostit obraz husitské epochy od předchozích zkreslení (František Šmahel, Jaroslav Mezník). Kolem roku 1975 hrozil české husitologii zánik. Obrat přinesl až přelom sedmdesátých a osmdesátých let.⁶¹⁾ Tehdy se také husitstvím znovu inspirovali někteří umělci, ať již směli publikovat (Oldřich Daněk) či tvořili v zahraničí (Pavel Kohout), resp. v disentu (Eva Kantůrková).⁶²⁾ Společný jmenovatel jejich snah byl zjevný. Husitská doba se svými ideály jim sloužila jako zrcadlo nastavené ubohé přítomnosti, která pozvolna přestávala věřit v nadosobní a všelidské hodnoty. Pavel Sýkora dokonce napsal libreto k filmu, v němž zamýšlel zobrazit krizi revolučního husitství ústící v osudovou lipanskou bitvu, ale k realizaci projektu nedošlo.⁶³⁾ Snímek *Na Žižkově válečném voze* tak zůstal zatím posledním českým hraným filmem s husitským námětem.

4.

Shrnující hodnocení českých hraných filmů s husitskou tematikou vyznívá rozpačitě. V kontextu doby svého vzniku nepředstavuje žádný z analyzovaných snímků mimořádný tvůrčí počín, jenž by se myšlenkovou hloubkou a uměleckým zpracováním řadil mezi klíčové filmy české či přímo světové kinematografie. Týká se to i Vávrovy husitské trilogie, která si zaslouží uznání pouze za profesionální dokonalost, s níž zvládla výpravnou stránku i náročné masové a bitevní scény, považované dnes za klasiku svého druhu. Režisérům a scénaristům svazovala v uchopení námětů ruce i mysl především síla historického povědomí, spatřujícího již od počátku procesu tzv. obrození v husitské epoše nejslavnější období národní minulosti a zároveň nejvýznamnější český přínos všelidskému pokroku. Nesporná velikost husitství, upevňovaná po dlouhá desetiletí ustáleným souborem stereotypů, jejichž prostřednictvím česká veřejnost vnímala, interpretovala a hodnotila toto období a jeho protagonisty, jim bránila pohlédnout na husitskou problematiku neotřele a nekonvenčně. Na druhé straně převážná část české společnosti přímo očekávala, že jí filmoví tvůrci předloží takovou podobu husitských časů, již sama sdílela, tedy podobu monumentalizovanou, sakralizovanou, idealizovanou, mýtizovanou a vyjádřenou souborem obecně známých topoi. Připočteme-li k tomu (rovněž už od obrození patrnou) permanentní aktualizaci husitství, danou snahou načerpat z husitského příkladu posilu k naplnění soudobých politických, národních, sociálních

61) Blíže P. Čornej, *Lipanské ozvěny*. Praha 1995 s. 181–182.

62) Viz Pavel Kohout, *Ecce Constantia!* Praha 1990 (tato divadelní hra, dopsaná roku 1988, se vyznačuje sarkastickým pohledem na kostnický koncil i husitský problém v míře dosud nezvyklé); Eva Kantůrková, *Jan Hus. Příspěvek k národní identitě*. Praha 1991.

63) Sýkora libreto posléze transformoval do povídky *Spor o království*, zařazené do knižního souboru *Zápasy a bloudění*. Praha 1987, s. 55–96.

i náboženských potřeb, nutně dojdeme k závěru, že působivý a nadčasový film s husitským námětem by dokázala natočit pouze geniální osobnost. Té se však husitské téma nedočkalo.

V druhé polovině čtyřicátých a po celá padesátá léta se v „husitských“ filmech uplatňovala jednostrunná politická aktualizace, daná zprvu převládající společenskou atmosférou (snímek *Jan Roháč z Dubé*) a po únoru 1948 direktivami komunistického režimu, jehož zájmy výrazně poznamenaly tvářnost Vávrovy husitské trilogie. Chvályhodné úsilí o nekonvenční pojetí husitské látky a o programový rozchod s tradičními pohledy, zformovanými v 19. věku a umocněnými dogmatickým marxismem, přineslo období po roce 1960. Tyto pokusy (*Spanilá jízda*, *Na Žižkově válečném voze*), spojené i se snahou o svébytnou filmovou řeč, však provázelo velmi volné zacházení s dějinnou realitou a slabý zřetel k časoprostorovým souřadnicím.

Právě nedostatečná vyváženost umělecké a historické složky byla jedním z důvodů, proč žádný film s husitským námětem nelze považovat za plně zdařilý. Dá se dokonce říci, že tu platí jistá úměra. Ilustrace či rekonstrukce minulosti, podmíněná navíc ideově politickými zřeteli a realistickou tvůrčí metodou, potlačovala uměleckou stránku, zatímco preference filmového umění naopak oslabovala historicitu. Druhý důvod je možné spatřovat v těsném sepětí filmových tvůrců s tradičním českým vnímáním husitství. Ani experimentující režiséři a scenáristé, toužící rozbít stereotypy, se neoprostili od základního klišé, zafixovaného hluboko v historickém povědomí národa. Optika všech zde analyzovaných snímků se v zásadě neliší – husity v globálu prezentuje jako ztělesnění „dobra“ a „pokroku“, mezi jejich protivníky však nevidí jedinou pozitivní postavu ani hodnotu. Takové schéma nutně limitovalo uměleckou sílu výpovědi a ve své podstatě zpochybňovalo věrohodnost pohledu na zobrazovanou dobu a její aktéry. Skutečné drama v těchto filmech zkrátka postrádáme.

Husitství samo není ovšem viníkem. Málomocná doba českých dějin poskytuje tolik námětů, hodných bez nadsázky Shakespearova talentu. Zatím ale okovy tradice byly závažím, které se českým filmovým tvůrcům nepodařilo zvládnout. Zůstává otevřenou otázkou, zda se jim to někdy v budoucnu povede.

* * *

Poněkud obsáhlejší stat dospěla k svému závěru, aniž vyčerpala téma beze zbytku. Ostatně o to ani neusilovala. Jejím cílem bylo zasadit hrané filmy s husitskou tematikou do kontextu dobových názorů na husitství, jak se projevovaly v rovině politické, odborně historické i v krásné literatuře, a zároveň osvětlit vztah umělecké fikce a historické reality. Úkolem dalšího bádání musí být průzkum dochovaných archívních materiálů, které snad pomohou objasnit ekonomické pozadí zrodu jednotlivých filmů a vyšetří míru i vliv přímých a nepřímých politických tlaků⁶⁴⁾. Bez vyřešení těchto problémů nemůže být poznání zajímavého a závažného tématu úplné.⁶⁵⁾

64) O nich svědčí kupř. záznamy ze schůze předsednictva Filmové rady. SÚA Praha, archiv ÚV KSČ, p. 19/7, 670. Z nich vyplývá, že tento orgán podrobně četl a schvaloval scénáře husitské trilogie (13. 3. a 17. 4. 1951) s tím, že vlastní natáčení začne v roce 1952.

65) Studie vznikala od konce dubna, kdy jsem obdržel kopie jednotlivých filmů, do počátku července 1995.

Citované filmy:

Cech panen kutnohorských (Otakar Vávra, 1938), *Hrbáč* (Le bossu; André Hunebelle, 1959), *Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, 1947), *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Jan Žižka* (Otakar Vávra, 1955), *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959), *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967), *Na Žižkově válečném voze* (Milan Vošmik, 1968), *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966), *Probuzení* (Jiří Krejčík, 1959), *Proti všem* (Otakar Vávra, 1956), *Romeo, Julie a tma* (Jiří Weiss, 1959), *Sedmá pečeť* (Det sjunde inseglet; Ingmar Bergman, 1957), *Smrt si říká Engelchen* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1963), *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1968), *Spanilá jízda* (Oldřich Daněk, 1963), *Tři mušketýři* (Les trois mousquetaires; André Hunebelle, 1953), *Údolí včel* (František Vlácil, 1967), *Vyšší princip* (Jiří Krejčík, 1960), *Zelené obzory* (Ivo Novák, 1962), *Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958).

doc. PhDr. Petr Čornej, CSc. (1951)

Vystudoval filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor dějepis – čeština). Po absolutoriu (1974) pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. V letech 1991 – 1992 krátce působil na katedře českých dějin filozofické fakulty UK, od roku 1992 přednáší historii na Pedagogické fakultě UK, kde vede katedru dějin a didaktiky dějepisu. Zabývá se dějinami pozdního středověku, zvláště husitstvím, a problematikou české historiografie. Publikoval řadu knižních prací (kupř. *Tajemství českých kronik*, 1987; *Lipanská křižovatka*, 1992) a vědeckých studií, soustavně se věnuje popularizační činnosti.

(Adresa: Pedagogická fakulta UK, katedra dějin a didaktiky dějepisu, M. D. Rettigové 4, 116 39 Praha 1).

SUMMARY

HUSSITE THEMES IN CZECH FILMS (1953–1968) WITHIN THE CONTEXT OF THE PERIOD INTERPRETATION OF HISTORY

(PART I, II)

Petr Čornej

The epoch of the Hussite movement, traditionally marked off by the years 1402 (when Jan Hus began preaching in Bethlehem Chapel) and 1471 (death of King Jiří of Poděbrady, known as „Hussite king“), has been considered the most notable period of Czech history ever since the 1860s. Accordingly, the Czech society foregrounded this historic era in its effort to gather strength it needed in the struggle for fulfilling its political, national and social needs which changed in the course of time. This foregrounded and consequently idealized, monumentalized and mythicized picture of the Hussite movement was related to the public through patriotic politics and journalism, and in the first place through the arts, particularly literature. The works of the novelist Alois Jirásek became especially popular and influential. Historiography also took in this process, wherein it was encouraged by the founder of modern Czech historiography, František Palacký, and other historians. In the nation's consciousness, the Hussite movement was thus established as a national and democratic, possibly democratic and social movement, and as the nation's contribution to the development of the Western world.

The picture of Hussite period gained in the minds of Czech public a clear-cut and (seemingly) understandable form which was constantly renewed and reinforced by deep-rooted stereotypes and topoi. Historic reality was thereby covered with thick layers of diverse modern interpretations, from a distinctly nationalist one to a radical Marxist interpretation. All of them had, however, a common feature – they all viewed the Hussite movement as a thoroughly positive phenomenon. Different opinion was held only by Roman Catholic church. This view of the Hussite movement did not change after the independent Czechoslovak Republic came into being in 1918 and Hussite legacy formed a part of the state ideology. Sporadic efforts of the Catholics and critically minded scientists pointing at the complexity and dark sides of the Hussite era met with rejection.

Although the political climate in the First Republic (1918 – 1938) was favourable to making films dealing with the history of the Hussite movement and there were actual plans, adequate financial resources were not available. During the Nazi occupation of Czechoslovakia such film projects were obviously out of question. In liberated Czechoslovakia the Hussite movement was given a prominent role in expressing anti-German and pro-democratic tendencies. In this atmosphere, Vladimír Borský directed the film *Jan Roháč z Dubé* (1947) which was also the first Czech colour feature. There is a strong political undertone in the portrayal of the hero, the Hussite commander Jan Roháč, who – until the last moment – resisted the German emperor who personified German reactionary forces.

Making of a historic film on a large scale had to wait until the Communist party came to power in February 1948. Already between the wars Communist ideologues and journalists had claimed that the Hussite movement was a class struggle in which the oppressed rose against tyranny, but this interpretation had not been taken seriously. Only after they seized power, the Communist party launched a massive campaign in order to force Marxist interpretation of both Czech and world history upon the nation. Marxist (or more precisely Stalinist) interpretation of the Hussite movement was then placed in the centre of their historical scheme. The Communists saw the Hussite followers as their predecessors in the struggle for classless society. The Communist propaganda highlighted the origin and the first phase of the revolutionary movement, during which the fiercest battles were fought between the Hussites and their enemies. It wasn't a mere coincidence that the years of the most persistent propagation of the Hussite movement was conducted at the time of the most brutal repression of the regime against free-minded individuals and groups.

Because the Marxist historiography was still in the process of formation in 1948 it could not immediately produce books and school texts. Paradoxically, text books were replaced by historical fiction of the 19th century writer Alois Jirásek who was glorified by the then Minister of culture Zdeněk Nejedlý as a distinguished

representative of socialist realism and a role-model for young artists. So, when young Marxist historians (František Graus and Josef Macek among others) published their works about the Hussite movement which were under strong influence of Stalinist ideology, so called Jirásek action was in full progress reinforcing the traditional view of the period.

Making of the film trilogy about the Hussite movement was another means of popularization of the Marxist interpretation. The project was entrusted to the experienced director Otakar Vávra (born 1911) and the script-writer M. V. Kratochvíl (1904 – 1988) who had been trained as a historian. The interest of the establishment in the project brought substantial sums of money required for technical equipment and film material, great many outstanding and popular actors, a large number of extras as well as advisors. Naturally, the authors followed the ideological demands requiring that the film be above all a vehicle for political propaganda. This is best demonstrated in M. V. Kratochvíl's texts for film students.

The films *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) and *Proti všem* (1956/57) bear witness to politicization of the Hussite movement at the time. The movement was portrayed in accordance with the strictly Marxist evaluation (as presented in the works of Graus and Macek) as a direct result of general crisis of the feudal order and exploitation of the working classes both in town and the country. At the same time, the films testify of the political atmosphere in which they were created. They contain attacks against the „unreliable intelligentsia“ and the narrative applies the Stalinist principle of searching for enemies in one's own ranks. In some respects, the Marxist interpretation only developed issues which had already been known and wide-spread in 19th century (e. g. aversion to the Catholic hierarchy and aristocracy).

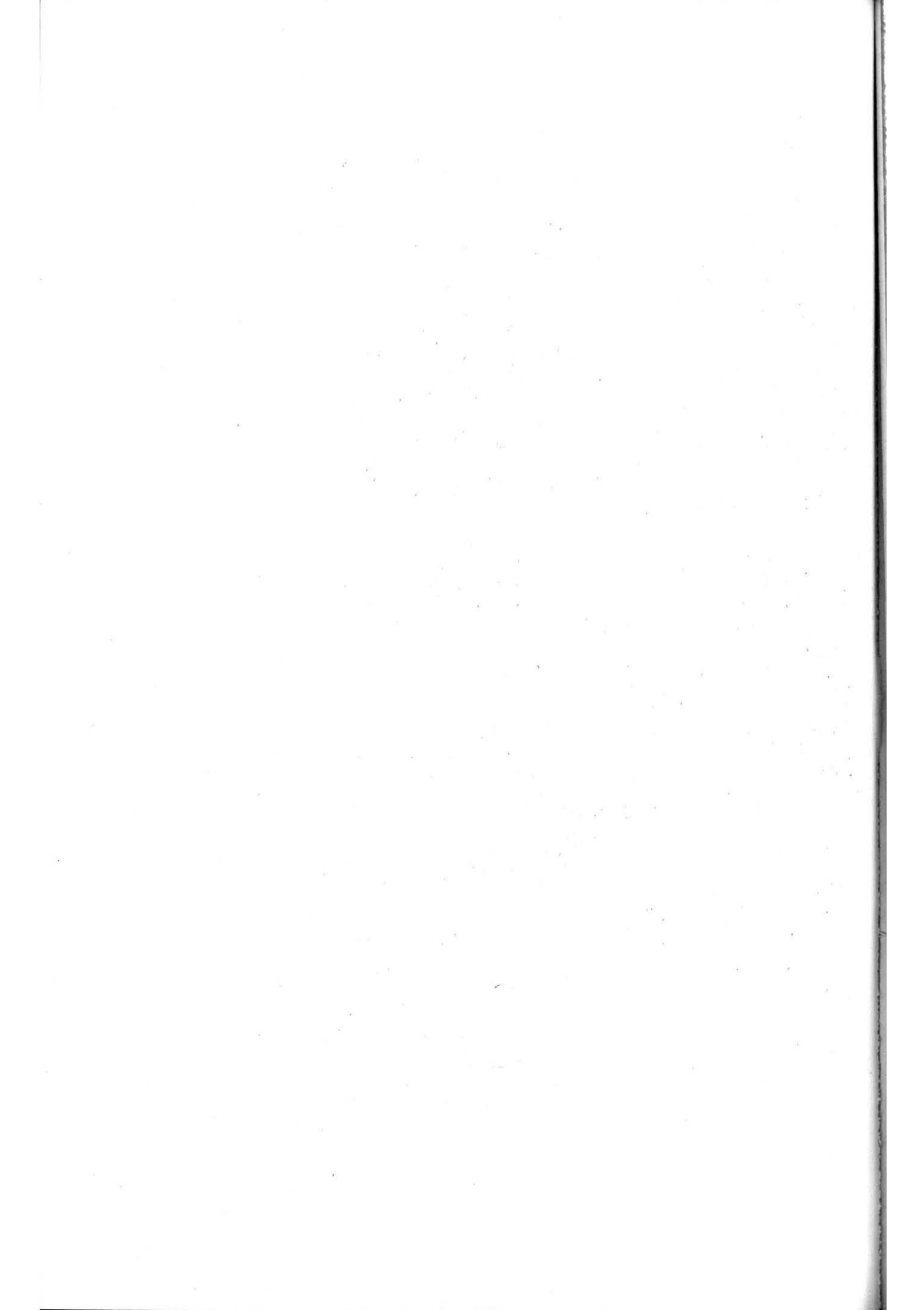
Frequently, the trilogy distorted history in order to emphasize political and ideological standpoints. Black-and-white concept of the film's characters may serve as an example. On one hand, there were one-sidedly positive heroes – the Hussite revolutionaries (e. g. Hus the preacher, Želivský the priest and Žižka the commander), and the representatives of the people; on the other hand, there were utterly abhorrent characters of their opponents. This scheme is most ostensibly put across in the first two parts which also bear strong resemblance with M. V. Kratochvíl's historical novels (*Mistr Jan*, *Pochodeň*) or in with libretto *Jan Žižka*, later transformed into several chapters of his children book *Husitská kronika*. Yet, the film *Proti všem* faithfully followed Jirásek's novel of the same title, written in 1894, on which the film was based.

The outcome cannot be judged categorically. In spite of the schematic approach (required by the Marxist canon) which overshadowed artistic standpoint, the films had qualities that attracted audiences. The films were professionally crafted and the battle scenes were created in accordance with the latest scientific research. Even nowadays the films are shown on the television to mark important anniversaries. Paradoxically, they still reinforce the traditional picture of the Hussite epoch which originated in the second half of 19th century and was modified by the Marxist view.

Later attempts at films dealing with the subject of the Hussite movement took a different path in open opposition to Vávra and Kratochvíl's trilogy. This can be said about the black-and-white film *Spanilá jízda* (1962). Its author, the director, playwright and novelist Oldřich Daněk, concentrated his attention on existential questions popular at the time and for his hero chose a man obsessed with the thought of revenge for the wrong he had suffered. This psychological drama about an uprooted individual in the midst of rapidly developing historic events, marked off by the Crusaders' invasion of Bohemia in 1427 and the Hussite military expedition to Germany two and a half years later, paid a price for the author's effort to create an unusual film language and to reduce the role of spoken word which resulted in breaking the story-line and weakening the film's ability to communicate with its audiences. The last film about the Hussite movement to the date was made in 1968 by the director Milan Vošmik under the title *Na Žižkově válečném voze*. It departed from the seriousness of its predecessors and was – surprisingly – intended for children between ten and twelve years. Historic events formed merely a backdrop to an adventure of two small boys which was modelled after the then favourite film versions of Karel May's stories about American Indians. Both films showed an innovative approach to the subject-matter but neither of them was concerned about historic facts.

There were several reasons why the films fell short of expectations. The main reason was perhaps the disproportion between artistic and historical elements and the traditionalist portrayal of the Hussite movement as a thoroughly good and progressive force while its opponents were denied any positive qualities. Experimentalists like Oldřich Daněk were no exception. Thus, real drama is lacking in these films.

Translated by Zbyněk Havránek



Články

„PRVNÍ KULTURNĚ POLITICKÝ FILM“

J. A. Holman, *Revoluce krve a ducha* (1936)

Robert Kvaček

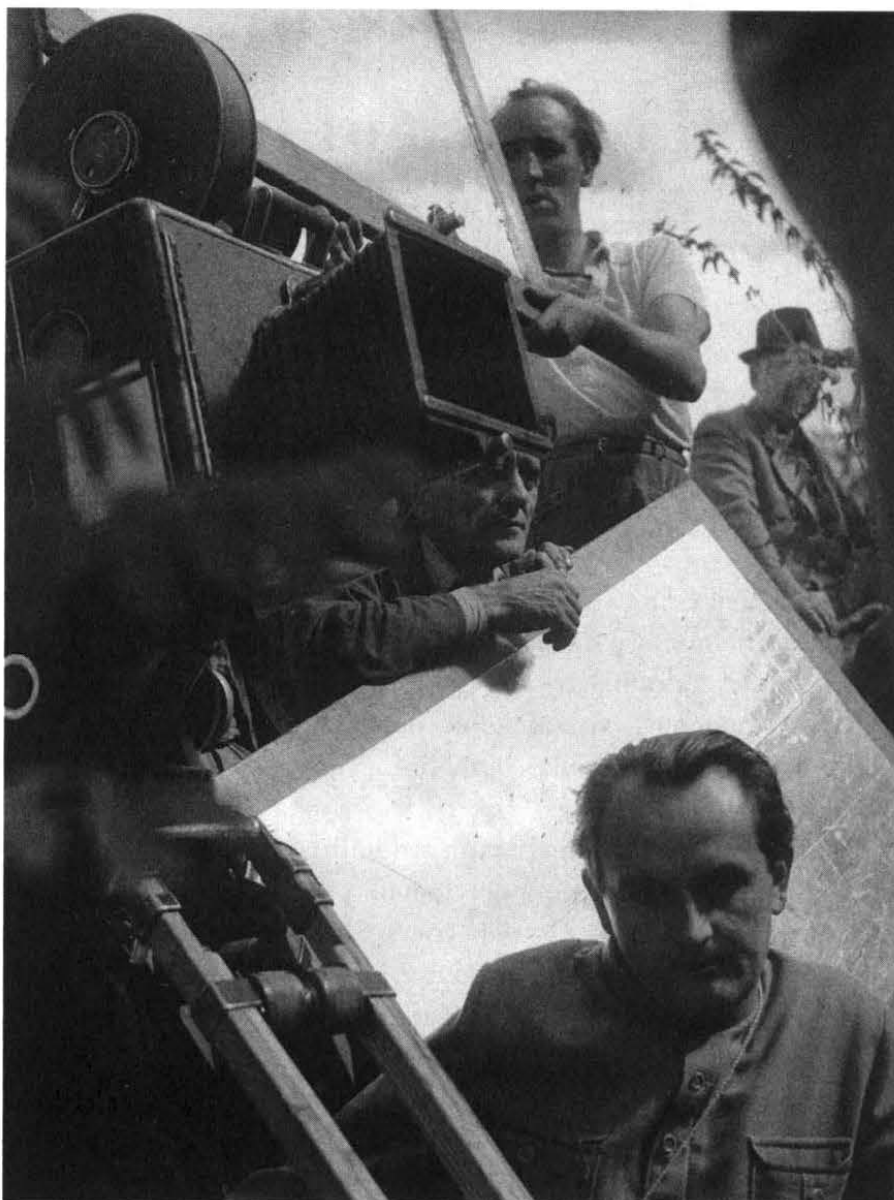
V některých dnech se rozhoduje o dějinách více, než mohou současníci postřehnout, žijí je jako obyčejné a všední, třeba i poněkud neklidné. Teprve po letech se sezná, že se právě v onom čase „dělaly dějiny“. Ve třicátých letech se stále častější politické vzrušení a zdrsnění nemohlo a nechtělo brát jako znamení nových válečných běsů. Nepřehlíželo se, ale ani nedramatizovalo, politika totiž většinou uklidňovala, že ví, co je její povinností. Ve skutečnosti se zakládalo na nová nespočetná neštěstí povstávající z války, a to i ve dnech, které jako mimořádné nevypadaly. K takovým patřil také 28. únor 1936 a dny po něm.

Hitler v nich definitivně rozhodl, že zlikviduje demilitarizovanou zónu v Porýní vytvořenou versailleskou mírovou smlouvou a potvrzenou paktem locarnským, pošle do ní vojsko a pak tu postaví opevnění. Byl to nebezpečný krok, trhal dalekosáhlé mezinárodní závazky, mohl přivést do Porýní francouzská a jiná vojska garantů locarnské smlouvy, hrozil způsobit nacistické vládě nejvážnější mezinárodní těžkosti, které ji mohly těžce zasáhnout. Hitler však přijal, jako už poněkoli káté, toto riziko: demilitarizovaná zóna symbolizovala neúplnou svrchovanost třetí říše, umožňovala Francii snadněji střežit německou politiku nejen vůči Západu, ale také ve střední Evropě. O tuto oblast šlo Hitlerovi zvlášť; také Francie v ní měla své zájmy a dokonce spojence, Československo. Vojsko a pevnosti v Porýní měly znesnadnit její pomoc tomuto spojenci, pokud by byl Německem ohrožen. Demilitarizovaná zóna vznikla ostatně také proto, aby Německo nemohlo ve střední Evropě mocensky hospodařit, případně se sem dokonce vypravit vojensky.

Její existence patřila k svébytným prvkům mezinárodní bezpečnosti Československa. Koncem února 1936 nemohlo Československo ještě vědět, že o něj brzy přijde. Přesvědčovalo, i samo sebe, že má založeno na pevné bytí. Vyrostlo sice také z „krve“, ale především z „ducha“, který trvá a dál se zušlechťuje. Československý stát je naplněn tvořivostí a naplno žije, je pevně zakotven v nové době – právě takové přesvědčení prosazoval československý dokumentární film, který měl 26. února 1936 premiéru. Režisér J. A. Holman ho nazval příznačně, *Revoluce krve a ducha*.

Začal ho natáčet v září 1935 pro pražskou společnost Slaviafilm.¹⁾ Jistou předlohu a také pramenné zdroje našel, podle recenze Jaroslava Brože, v americkém „montážním“ filmu

1) České slovo to oznámilo hned 20. 9. 1935.



Režisér J. A. Holman při natáčení filmu *Velká přehrada*

*The World in Revolt, Svět v bouři.*²⁾ Poskytl mu zřejmě nemalou část dokumentárních záběrů ze světové války a z poválečných revolucí a nepokojů. Neměli jsme možnost srovnání, podle Brože „autor použil, do širě rozvedl a pro naše poměry upravil cenný materiál dokumentárních filmových snímků“ z amerického díla.³⁾ Úprava musela sledovat vlastní ideu Holmanova filmu, jeho smysl a zamýšlené vyznění. Realizovaly se sice hlavně komentářem, dokumentární záběry o světových událostech s nimi však musely harmonovat.

Filmovou dokumentaci ze světa hledal Holman zřejmě i v dalších zdrojích, především v aktualitách z různých států. Pracoval celkem s 35 tisíci metrů filmů nejrozličnější úrovně,

2) „Národní osvobození“ 13, 29. 2. 1936, č. 51, s. 6.

3) Tamtéž.

zachování a technického stavu. Rozsáhlou část tvořily obrazy soudobého Československa, dokumentace o jeho zrodu byla už chudší, ale i tak musela podléhat výběru. Někde si režisér pomohl dotáčkami – tam, kde symbolizoval Rakousko-Uhersko jeho četníkem a davovými scénami, kterými charakterizoval převratové dny říjnové.

Film byl hotov zanedlouho, noviny stručně oznamovaly jeho přípravu⁴⁾, ale to se většinou dělo i u jiných snímků. Důvody byly převážně reklamní. I Holmanův film reklamu potřeboval, nenabízel zábavu a oddych, dokumenty nemohou předem počítat s rozsáhlou návštěvností. Nijak zvláštní propagaci si však neobstaral a nepomohl mu k ní ani „stát“, ač film sledoval „státní“ politickou ideu, usiloval dokázat její oprávněnost a utvrzoval v ní. Výrobní společnost ostatně prosazovala, aby snímek byl uznán za kulturně výchovný a tak plně zpřístupněn i mládeži. České slovo – které mu věnovalo hned několik poznámek – ho nazvalo „prvním českým kulturně politickým filmem“, a připomnělo, že státy už běžně užívají „služeb filmu“, jen v Československu je k této jeho funkci „každý hluchý“. Charakterizovalo pak Holmanův snímek „po prvé v naší kinematografii vůbec tendenčním v dobrém slova smyslu“, a to pro zobrazení zrodu a podoby československého státu.⁵⁾

Tento ideový profil zjednával filmu recenzní přízeň v žurnalistice, která pěstovala ideologii vyznávanou v Československu jako „státní“, spojenou především s Masarykovým a Benešovým Hradem. Sama se určovala jako ideologie humanity a demokracie. České slovo oceňovalo Holmanův film hlavně proto, že „veřejnosti nejen ukazuje, ale i dokazuje, že náš stát byl budován duchem a ne násilím hmotným a vůdčí myšlenkou našeho převratu byla myšlenka demokracie“.⁶⁾ Jaroslav Brož vyzvedl v Národním osvobození zvláště závěr filmu, který pojmenoval „apotheosou práce a stálého boje za lepší zítřek, boje mírumilovného národa, který si vepsal demokratické ideje na svůj štít a který veden v duchu ideálů prvního prezidenta Osvoboditele vytváří v moři středoevropských fašismů a usilovně propagovaného kulturního barbarství nové kulturní statky a nové obecné hodnoty“. V polemikách pak Brož Holmanův film jednoznačně hájil: „Není pouhým jalovým slepencem“, psal, a přičítal to také protifašistické linii, z filmu hned patrné: „Filmové dílo, u nás promítané, jehož obsah je v souladu s vůdčími idejemi státu a které netlumočí názory otevřeně protistátní, má právo hovořit k masám řečí svobodného občana a může zaujmout i stanovisko protifašistické, tím spíše, staví-li se takový film jako v daném případě zcela na platformu propagace vůdčích ideálů tohoto státu.“⁷⁾

Brož polemizoval s námitkami, které se ozvaly v žurnalistice pravicové motivovány několika spíše politickými důvody. A. M. Brousil ve Venkovu vytýkal, že ve filmu chybí Antonín Švehla; byla to kritika oprávněná, uvědomíme-li si, co pro vnitřní politiku státu ve dvacátých letech předseda agrární strany a několikanásobný premiér Švehla znamenal. Soudobému agrárnímu vedení včetně Řehořem-Vraným řízenému Venkovu muselo však na filmu politicky vadit více jeho rysů, třeba jednoznačné souznění s Masarykovým a Benešovým Hradem, který si přálo vyříditi jako mocenskou instituci. Dobojovalo totiž

4) Tak České slovo o něm psalo od 18. února 1936 téměř denně.

5) „České slovo“ 28, 28. 2. 1936, č. 50, s. 12.

6) „České slovo“ 28, 27. 2. 1936, č. 49, s. 5.

7) „Národní osvobození“ 13, 3. 3. 1936, č. 53, s. 5.

právě – neúspěšně – zápas o nového prezidenta, jímž si po Masarykovi přálo mít spíše „monstranci pro lid“, nevlivnou reprezentativní osobnost. Bylo dokonce ochotno v tomto ostrém „protibenešovském“ střetu vyvolat ústavní krizi. Myslelo přitom i na nové vedení zahraniční politiky určované a spravované dosud Hradem a na proměny v ní, které měly přinést také polepšení vztahů s fašistickými mocnostmi Německem a Itálií. Této tendenci Holmanův film ani trochu nevycházel vstříc.

Národnímu sjednocení, nástupci národní demokracie, se nemohl líbit střídmy pohled na domácí odboj za války a především absence osobnosti Kramářovy, čímž se ještě zvýrazňovala odbojová a státoprvná úloha Masarykova. Národní listy se po premiéře navíc obořily na „německé a židovské emigranty“, kteří prý při promítání aplaudovali Leninovi a Stalinovi. Brož označil tento atak za malicherný a neopodstatněný, emigranti měli podle něho stěžovat peníze na exkluzivní premiéru.⁸⁾ Asi by se dal onen potlesk přičíst spíše některým intelektuálním komunistům, kteří na promítání nechyběli.

Také Rudé právo využilo filmu po svém: příznačně zaútočilo na sociálně demokratické Právo lidu, v němž se jeho šéfredatoru Josefu Stivínovi líbil závěr filmu pro „krásný optimismus“ a pro důkaz, „jaké zázraky jsme vykonali od převratu“, aniž jsme museli „hledat příklady heroismu práce pro lepší život v cizině – ani v tolik obdivovaném Sovětském svazu, máme to doma (bez pětileté) také“.⁹⁾ Takový názor byl pro Rudé právo svatokrásným rouháním, a tak se v něm objevila karikatura ukazující na těžké sociální protiklady, na jedné straně nezaměstnanost, na druhé straně stůl přetékající jídlem. Holmanův film umístila do kina s kavárnou a barem pro bohaté.¹⁰⁾

Před promítáním byl film představen cenzuře, která v jeho textu sice málo, ale přece jen škrtala.¹¹⁾ Zásahy se týkaly vesměs politiky cizích států a situace v nich a byly pro počátek roku 1936 charakteristické. Dbaly na citlivost vztahů s těmito vesměs nedemokratickými státy a chtěly zabránit protestům a nevraživé reakci.¹²⁾ Takový cíl byl vzhledem k duchu filmu a interpretaci války a poválečného vývoje dosažitelný jen úplným zákazem Holmanova snímku, jinak mohlo jít jen o „ulámání“ některého hrotu. Brož v Národním osvobození uvedl, že cenzura vyškrtla z Holmanova filmu prof. Einsteina jako politického psance a Jiřího Dimitrova před lipským soudem „jako oběť a současně i žalobce hákového kříže“. V textu předloženém cenzuře se však Dimitrov už neobjevil, třebaže způsob připomenutí lipského soudu z podzimu 1933 si Dimitrova přímo žádal. Zůstal pouze nešťastný van der Lubbe, ale bez doplňku, že „je donucen k přiznání a popraven“. Také hned následující věta propadla: „Svět se táže, komu záleželo na požáru říšského sněmu?“ Počátkem roku 1936 stejně jako za lipského procesu se u nás i jinde ve světě

8) „Národní osvobození“ 13, 3. 3. 1936, č. 53, s. 5.

9) Právo lidu uvítalo Holmanův film už v recenzi z 28. 2. 1936.

10) „Rudé právo“, 6. 3. 1936, č. 56, s. 4.

11) Cenzurní spis filmu *Revoluce krve a ducha*, Státní ústřední archiv (SÚA) Praha, fond Cenzurní sbor kinematografický (f. Csk.), k. 140, č. 257/1936. Za poskytnutí dokumentace děkuji kol. mgr. Pavlu Zemanovi.

12) České slovo mělo zprávu (otisklo ji 27. 2. 1936), že „v poslední chvíli před cenzurou snažila se vyslanectví německé, rakouské a italské přesvědčiti sbor o závadnosti některých míst. Cenzura skutečně doporučila asi na třech místech pozměnit text týkající se hlavně Hitlera a jeho spolupracovníků, událostí rakouských a italských“.

nepochybovalo, že říšský sněm shořel z vůle nacistů. Potřebovali tento politický požár z počátku února 1933 pro upevňování moci, k níž právě přimaširovali, a pro teroristické vyřízení protivníků, hlavně na silné levici.

Jen se přesně nevědělo, kdo z nacistů zapaloval. Nebude se to přesně znát už nikdy, ač téma bylo předmětem četných výzkumů. Mezinárodní Evropský výbor pro vědecké studium příčin a následků druhé světové války ustavený v roce 1968 v Lucembursku některé zháře vypátral a zjistil i politické inspirátory požáru. Příkaz zničit říšský sněm dal sám Hitler, nápad, jak to uskutečnit, měl Goebbels a o provedení se postaral Göring. Řečnická otázka by tedy z Holmanova filmu mířila na nejvyšší německé vládce, a tímto směrem byla jistě zacílena: z filmového plátna však nezazněla. Cenzura škrtila z komentáře i charakteristiku mladého Hitlera jako „čalounického pomocníka z Rakouska“, ostatně nebyla přesná, věčně hladový Hitler se ve Vídni živil jako „umělecký malíř“ – tak to aspoň napsal odvodnímu úřadu v Linci.

V kapitole o Itálii neobstála před cenzurou závěrečná myšlenka: „Také Itálie kolísá mezi budováním a válkou. Pro co se rozhodne? Tažení proti Habeši dalo odpověď!“ Asi tento zásah překvapuje, byl únor 1936 a italský útok na Etiopii v plném proudu. Vlastně se poněkud zadržoval a tak Italoové dokonce použili otravné plyny. Společnost národů vystavila sice Itálii sankcím za agresí proti svému členu, ale nezařadila mezi ně nejcitelnější, naftové embargo a uzavření Suezu pro italské lodě. Západní velmoci rozhodující ve Společnosti národů považovaly totiž Itálii za stále žádoucího partnera.

V Československu byl vztah k ní rozpolcený: bezpečnost státu si žádala úspěch Společnosti národů a dosavadní zahraniční politika přála Mussolinimu politickou porážku, zároveň ale určité politické kruhy (v agrární straně, v Národním sjednocení) měly zájem na sblížení s Itálií. Především je měla na paměti cenzura agrárního ministerstva vnitra, když škrtila slova o tom, že tažením proti Etiopii dala Itálie přednost válce. Nepomohlo odvolání tvůrců filmu, že střih způsobí „velké škody v úpravě filmu, poněvadž odstranění této věty má za následek hrubý zásah do hudby této části“. Slova o Mussoliniho rozhodnutí pro válku z textu zmizela.

Nejvíce škrtů postihlo zobrazení politické situace v sousedním Rakousku, především krvavého února 1934. Komentář zjevně stranil socialistům a jejich porážku po ozbrojeném boji s vojskem a heimwehrem nepřímou pokládal za tragédii Rakouska. Cenzura

KULTURNÍ INFORMACE



MÁME TO, BEZ PĚTILETEK ...

»Úžasný je závěr filmu, jak svou montáží, tak zejména svým krásným optimismem. Kéž by probudil kleslé nedůvěřivé tím, že ukazuje, jaké zázraky jsme vykonali od převratu a že nemusíme hledat příklady heroismu práce pro lepší život v cizině — ani v tolik obdivovaném Sovětském svazu. Máme to doma (bez pětileté) také.«

J. Stivín v Rudém Právu 6. 3. 1936
o filmu *Revoluce krve a ducha*

nepropustila třeba takové charakteristiky: „Socialisté jdou hrdinně do zoufalého boje na záchranu občanské svobody, republiky a své budoucnosti... Ženy v kuchyních a, nemluvnata v kolébkách hynou. Kam oko pohlédne, všude mrtví: na ulicích, u vrat domů i v domech. V tomto nejhroznějším krveprolití, jaké kdy Vídeň prožila, přišly o život přes dva tisíce lidí. Vládní vojska posílená heimwehry knížete Starhemberga dobyla krvavého vítězství nad vlastním lidem. Tisíce socialistů byly zatčeny, mladí otrhaní a hladoví lidé. Persekuce dosáhla vrcholu. Několik jich bylo pověšeno, jiní šli do žaláře. Mrtví hrdinové byli za tklivého žalu a vzdoru pohřbeni.“

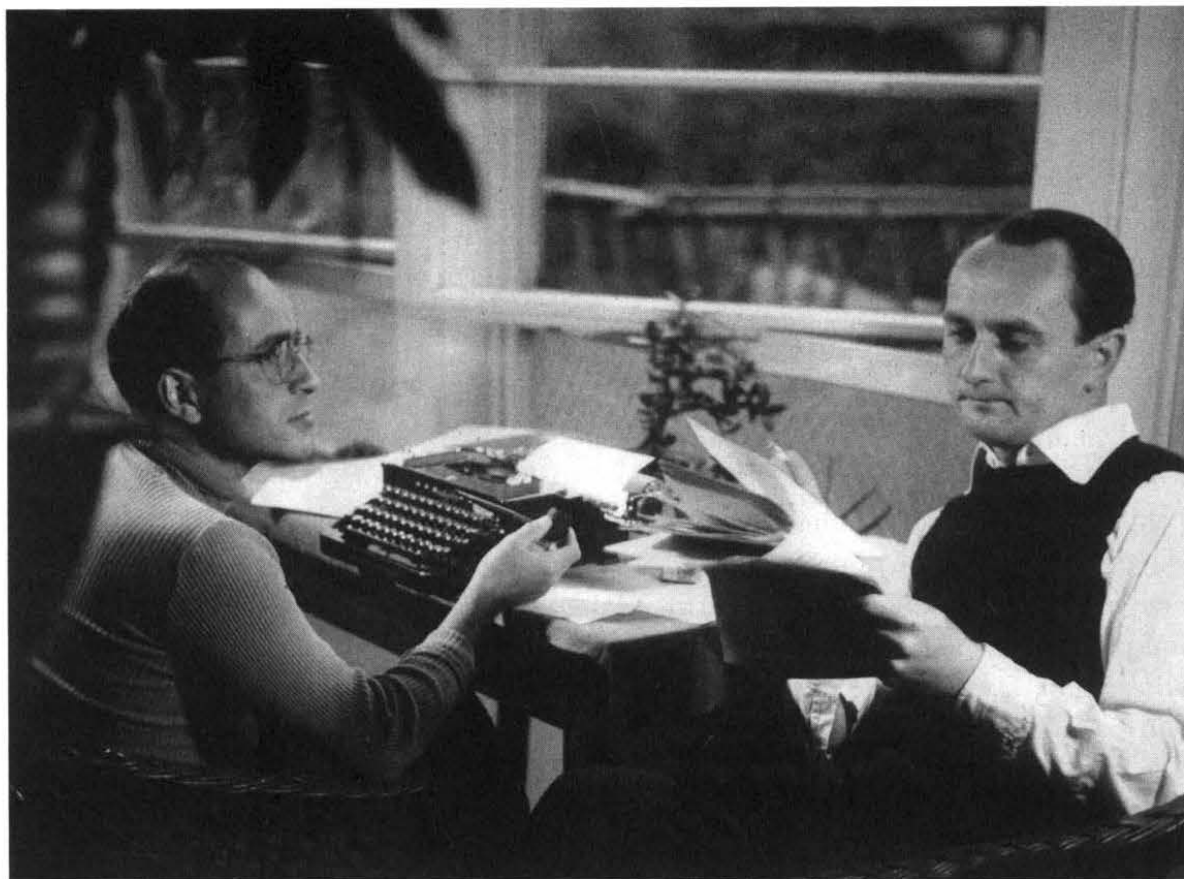
Nedlouho před premiérou Holmanova filmu byl v Praze rakouský kancléř Schuschnigg. Československo mělo zájem na spolupráci s Rakouskem, ač zároveň – jako demokratický stát – poskytovalo asyl rakouským socialistům. Jeho zahraniční politika hleděla na únor 1934 jako na opravdovou tragédii, a to nejen pro Rakousko. Považovala však za nutné se k Rakousku přibližovat, udržet jeho existenci, oslabit vliv Itálie na jeho politiku a zabránit jeho anšlusovému pohlcení Německem. Schuschniggovo Rakousko nemělo být „drážděno“ příliš emotivním připomínáním krvavého únorového dramatu. Z „československé“ části Holmanova filmu nedovolila cenzura celkový pohled na vysílací stanici v Liblicích: v polovině třicátých let bylo snadné si důvody domyslet.

Poválečné proměny ve světě nazval film oprávněně revolucemi. Toto pojmenování podle něho platilo i pro zrod Československa, zároveň tu ale film pracoval s termínem převrat. Dokonce byl ochoten ho užít pro celosvětový dějinný pohyb, mládeži se měl film promítat pod názvem *Převrat ve světě* i u nás. Vyloučeny by z něho byly scény pokládáné za příliš drastické, ranění a umírající za světové války a oběti nepokojů v Číně. Revoluci a převrat považoval tedy tvůrce za synonyma. V české veřejnosti však trval léta spor, co vlastně 28. říjnem 1918 prožila. T. G. Masaryk nazval válečné a poválečné zatřesení světem „světovou revolucí“, ač právě s pojmem revoluce zacházel opatrně a míval k ní jistý odstup („šosáctví“). Celosvětové a výrazně východo- a středoevropské proměny se mu jevily tak dalekosáhlé, že pro ně nemohl užít jiný pojem než revoluce.

Zažila ji i česká společnost? Karel Čapek se nad tím „pamětnicky“ a také poněkud emotivně zamýšlel k 28. říjnu 1932.¹³⁾ „Byl to docela řádný a historický převrat; ale byla to také revoluce?“ položil si otázku. „Slovo revoluce má pro nás jiný odstín než slovo převrat. Převrat je změna režimu, revoluce je změna života, hodnot a vztahů. Převrat je nejpatrnější nahoře, u představitelů moci; revoluce je nejvíc cítit v lidu. Byl převrat 28. října také revolucí? Byl, ale jen drobátko a jen přechodně.“ Revoluce je podle Čapka „nejen nový režim, ve všem všudy nový svět a nový, mladý život“. Tato ideálem naplněná definice dovolila označit první československé dny pouze za revoluci, která „byla v nás, byla ve vzduchu, ležela před námi na dosah ruky“, ale „zůstala jen náladou, byla prožita jen v citovém rozechvění; za dva tři dny se rozumný národ vrátil k denní práci a všedním starostem“.

Holmanovi bylo však Československo přece jen činem více revolučním, zrozeným ovšem z „ducha“, proto také nekrvavým („zaplať Bůh, v Čechách není krvavá revolučnost domovem“) a tím odlišným od velkých bouří, na něž válka nejen zasela, ale jimž pak dodávala zbraně i své způsoby.

13) „Lidové noviny“ 44, 1936, 28. 10.; též Karel Čapek, *Od člověka k člověku. III.* Praha 1991, s. 74 – 76.



Režisér J. A. Holman a K. M. Walló

Svět po roce 1914 byl ve filmu zobrazen bohatými a často jedinečnými záběry, za něž tvůrce vesměs vděčil cizím zdrojům. Mohl jimi diváky opravdu upoutávat, autentičnost většinou velmi zajímá, zvláště má-li ještě rysy senzačnosti. Mnohé záběry z války a z poválečného vývoje byly mimořádné, jedinečné, „senzační“. S časem jejich dokumentární hodnota ještě stoupá.

Film samozřejmě modeloval také komentář. S Holmanem na něm zřejmě rozsáhle spolupracoval publicista Jan Münzer, známý z demokratického tisku „středu“, z Přítomnosti a Lidových novin a z překladů významné politické literatury. Režisérovo ideové pojetí filmu mu určitě vyhovovalo. Komentář chtěl ještě zvýraznit „kulturně výchovné“ poslání filmu, které bylo Holmanově snímku přiznáno i oficiálně. Vyznačovala ho však značná mnohomluvnost, která ale na druhé straně nezabránila občasné schématické zkratkovitosti ve výkladu dějin. Způsoboval ji místy čítankový přístup k látce, který užíval kliše a pracoval i s frázovitými, dokonce až nesrozumitelnými metaforami typu „Lidstvo zaúpělo strašným výkřikem a kudy letěl tento výkřik, vyšlehly plameny“. K rozpakům při hodnocení komentáře přispívá i jeho občasná nepřirozená stavba vět. Komentář chtěl zřejmě být průrazný a jednoznačný, zároveň zajímavý a neobvyklý, byl samozřejmě koncipován k obrazu, i když souvislosti byly někde jen rámcové. Menší rozsah a větší koncepční promyšlenost i důkladnější práce se slovem by mu byly prospěly.

Vinu za světovou válku připsal film německému císaři – „Válka vznikla z intrik. Zrůdný Vilém rejdlil po Evropě“. Rakousko-Uhersko bylo poslušným spojencem Německa –

„Rozhodl starý císař? Vilém rozhodl!“ Své si ovšem habsburská říše přidala, neboť „na Konopišti se smlouvalo“. Houževnatě pěstovaná a udržovaná legenda, že o válce se nedaleko Benešova domlouvali Vilém a následník trůnu František Ferdinand, pronikla i do Holmanova filmu a vlastně mu zcela vyhovovala.

Válka je hrozná, připomněl film hned na počátku a zdokumentoval to později velmi působivě, ale „být otrokem je mnohem horší“, dodal vzápětí. Odtud odboj českého národa, jehož „porobením“ bylo tradičně datováno od Bílé hory. Národ a jeho „vůdci“ ne zvolili rezistenci krvavou, „založili svou věc víc na školách, na vzdělání a na kultuře než na meči, který je bez ideje, jen kusem železa“. Tato teze odvozená už z Palackého a Havlíčka byla, jak už bylo zdůrazněno, mottem filmu. Češi jsou především kulturní, budující národ, generace šetří zděděné a rozmnožují je.

S tezí o nekrvavosti odboje byly v rozporu „krvavé manifestace“ legií. Autoři si vypo-mohli Masarykovým citátem – „bylo nutno světu dokázat, že svou svobodu ceníme nad svůj život“. Unikátní snímky ze života legií získané z Památníku odboje patřily ve filmu k nejvzácnějším. Mohlo jich být ještě více, žádal J. Brož v Národním osvobození. Film by jimi jen získal, dodejme i po letech.

Klíčovou postavou odboje byl ve filmu pochopitelně T. G. Masaryk, jiné osobnosti Holman na plátno šířeji neuvedl, z domácího prostředí jen poněkud obrozenecky Aloise Jiráska, „posledního českého buditele“, který „promluvil statečně jménem národa“. Film se zmínil o mafii, tajném politickém výboru, a v této souvislosti asi poněkud překvapivě – zřejmě hlavně pro zajímavost – o jeho spolupracovníkovi Očenáškově, který zachycoval „státní hovory mezi Vídní a Berlínem“. Bylo tu ovšem třeba dotáčky, stejně jako k zobrazení 28. října 1918.

Ten je uveden konstatováním, že „Rakousko přijímá nótu Wilsonovu“, aniž se řekne, co bylo jejím hlavním obsahem a smyslem. Stačilo k tomu několik přesných, výstižných slov. Historické pražské pondělí bylo nazváno „dnem převratu“ a komentováno barvotiskově: „Lid jásal, zbavil se čtyřleté války a třistaleté nesvobody. Věštba Komenského se splnila. Vláda věcí československého lidu navrátila se k němu. Hymny nesly se ulicemi, lid strhával odznaky rakouské moci, červenobílé prapory vlály ulicemi... Zahalené sochy padlých veličin vzbuzovaly dojem, že studem zastřely svou tvář před radostí lidu, jež utiskovaly. Také němčina mizela z ulic. Konečně směl lid svobodně se vysmát a svobodně uctívat.“ Závěr komentáře k prvnímu československému říjnu pracoval zase s pojmem „revoluce“, samozřejmě v duchu ideje filmu: „Velká revoluce se skončila bez krveprolití. Tím, a na to jsme hrdi, liší se od všech revolucí současné doby.“

Tyto revoluce (a „revoluce“) byly představovány v dalších částech filmu. Padly v nich tři monarchie. Zobrazení jejich konců a následného vývoje záviselo nejvíce na dochované a přístupné filmové dokumentaci. Mohlo být spíše jen ilustrativní, spoje a zcelistvení dotvářel komentář, i tak převážila mozaika.

Divák si mohl myslet, že v Rusku „baťuška car, vládce z boží milosti, byl ubit“ nedlouho po zbavení trůnu. Jisté sympatie tvůrců filmu si získal Kerenskij, nejvíce místa patřilo bolševické revoluci a jejímu boji s intervenčním „starým světem“. Lenin i Stalin (vlastně Stálin, s dlouhým á, které Ladislav Boháč čtoucí komentář patřičně protahoval) byli označeni za diktátory, u Lenina připomenuto, že „třísek“ při kácení lesa „věru nebylo málo“, včetně hladových malých dětí. Jinak převážily faktografické glosy o sovětském

státu, se závěrečným důrazem na „dlouhé budování“, s pozitivními příklady čerpanými zřejmě ze sovětských zdrojů. V únoru 1936 bylo přes půl roku po uzavření československo-sovětské spojenecké smlouvy, která ovlivňovala vztah české demokratické publicistiky k sovětskému státu, způsobovala v pohledu na něj retuše a zároveň se jí zdála potvrzovat naději na sbližování Sovětského svazu s demokratickou Evropou. Právě to si oficiální Praha přála.

Čínu naskicoval Holmanův snímek jako ohromnou zemi plnou občanských válek, místních diktatur a trvalého násilí. Komentář však vůbec nepomohl tomu, aby se divák ve změti teroru, hrůz a zkázy vyznal, byl rozplizlý, frážovitý, bez pevných údajů. Spíše rozpačitá impresie, marně suplující pevnější znalosti. Také Indie byla ve filmu především trpící země, která ale už žila „revolucí“, protože „mladé generaci nestačí Gándhího trpný odpor, učí se užívat násilí“. Británie měla starost nejen s Indií, ale i s irským problémem; ten byl ve filmu sice jen připomenut, zmínka však nebyla bez zajímavosti. Rozhodlo o ní, že do čela Irska se v roce 1932 znovu dostal de Valera, který je vedl již před více než deseti lety při prohlášení nezávislosti a za boje s Anglií.

Podlehnutí Itálie fašismu vysvětlil Holmanův film „vznětlivým jižním temperamentem“, který „převládá nad střízlivým myšlením“. Mussolini byl pojat jako diktátorsky „svrchaný pán nad mírem a válkou“; že se už rozhodl pro válku, nedovolila cenzura filmu povědět. Zaznamenal aspoň různé fašistické mobilisace lidí a strojů, lodí a letadel, třeba přehlídku 900 letounů na ferrarském poli.

Obsažnější pasáže věnoval film pochopitelně Německu. Začaly jeho válečnou prohrou („svrhla Viléma, evropského škůdce“) a prvními revolučními boji, v nichž se ustavovala republika a byli zastaveni komunističtí Spartakovci. Výmarské Německo dostalo v Holmanově filmu jednostrannou podobu neutěšené země, trvale vzrušené, trpící stálou nezaměstnaností a nacionalismem („krev Herrenvolku ve varu“), jehož „apoštolem“ se stal Hitler. Zkratkovitě sledoval divák Hitlerovu cestu k moci, jeho propagandu slibující všem vrstvám a stavům, co si přály. Několik voleb v hektickém roce 1932 shrnul film do jediných, v nichž prý Hitler získal většinu. Byl to údaj nepřesný, za nímž následoval ještě elementární omyl: film učinil z Hitlera už člena Papenovy vlády. Vůdce nacistické strany však ministerské křeslo odmítal, žádal úřad kancléře. Dostal ho 30. ledna 1933. Film znamenal jen první rok moci nacistů, a to jako čas hromadných zatýkání plnicích žalářů a koncentračních táborů, antisemitismu, pronásledování kultury, exilových útěků a vojenské výchovy. „Obnovení brannosti je tužbou celého národa,“ tvrdil film příliš schematicky, ač v předcházejících záběrech vlastně nepřímou zobrazoval „druhé Německo“, pronásledované, umlčované, všemožně ničené. Zřejmý antinacismus filmu, jeden z jeho nejpříznačnějších rysů, tu sklouzl do tehdy poměrně obvyklé generalizace. Kapitulu o Německu uzavřel film nacistickým parteitagem v září 1933. Připomněl hlavně jeho ohňostroj, který mu zároveň posloužil jako varovný symbol: „Ohnivé rakety stoupají k nebi zatemněnému chmurnými mraky.“

Chmurně vyzněl ve filmu také portrét Rakouska. Z valné části byl věnován občanské válce v únoru 1934 a jejímu tragickému výsledku. Holmanův snímek tu, jak už víme, strnil socialistům, více zřejmě z odporu proti střílející a vůbec běsnivé pravici starhembergovské a dollfussovské, než ze ztotožnění se s rakouskými sociálními demokraty. Tázał se zároveň, jaké bude další dějství rakouské tragédie. Do vzniku filmu se však už

odehrálo, aniž je Holman zaznamenal – v červenci 1934 se rakouští nacisté pokusili o puč a zavraždili přitom kancléře Dollfuse. Ještě byli odraženi, ale časem vliv hitlerovského Německa na demokracii zavrhnoucí Rakousko narůstal. Nedlouho po premiéře Holmanova filmu se prosadil v tajných sondážích o smlouvu mezi oběma státy, která pak, od července 1936, podřizovala Rakousko třetí říši.

V Praze byl zájem na porozumění i spolupráci s rakouskou vládou vedenou kancléřem Schuschniggem. Této tendenci Holmanův film ani neodpovídal, ani nenapomáhal. V opačném případě mohly být do něho zařazeny záběry z čerstvé Schuschniggovy návštěvy Prahy v lednu 1936. Nic pozitivního však nepřinesla.

Také Francie byla v Holmanově filmu připomenuta svým únorem 1934. Ocitla se v něm vlastně neorganicky, nedošlo v ní po světové válce k žádnému převratu, ani „revoluci“, ani k jejímu tak závažnému rozkmitání ohrožujícímu republiku a její sociální řád. Únor 1934 se však přece jen zdál přinést jisté ohrožení, byl ve filmu dílem „rojalistů, fašistů a komunistů“, kteří využili napětí ze sociální a hospodářské krize zasáhnuvší celý svět a sužující těžce Francii k demonstracím proti vládě a vládnímu systému. Film ukázal hlavně jejich start aférou podnikatelského podvodníka Stavivského, do níž – jak to v takových případech nezřídka bývá – byli zapleteni i význační politikové. Na pařížských ulicích se střílelo a tekla krev. „Svět se vzbouřil,“ zobecňoval na pozadí pařížských scén situaci v polovině třicátých let Holmanův film. „Touží po něčem novém a neví po čem. Boří vlastní civilizaci. Svět v rozvratu. Kdy tomu bude konec?“

Vzrušen a rozrušován byl také americký kontinent. Důkaz přišel z Kuby („cukr a revoluce, záhadné spojení, ale historie dokazuje, že právě cukr byl příčinou neustálých bojů na tomto nešťastném ostrově“), i přímo ze Spojených států. Zdejší „vzpouru“ proti krizi nazval film „nekrvavou revolucí“ a vyzdvihoval, že se jí čelilo programově. Postihla-li krize „starou“ Ameriku, jak by nezasáhla „mladý stát ve starém světě zmítaném nekli- dem všeho druhu“!

Film však Československo, tedy onen mladý stát, představil optimisticky. Před silami minulosti bylo zabezpečeno, „lev vystřídal orla“, přítomnost a další život si mělo zajistit usilovným budováním. A dařilo se, ukazoval film. Na závěr ho naplnily záběry z různých odvětví, od stavebnictví po zemědělství. Nezapomnělo se na sociální péči (Masarykovy domovy v Krči) a na boj proti nezaměstnanosti (sporné „prapory práce“). Tedy nic o politických, hospodářských a sociálních obtížích, obnažených krizí a jejími politickými ozvěnami. Nic o národnostních problémech živených antidemokratickými stranami. Žádné znepokojení z mezinárodního vývoje. Naopak – „naše zahraniční politika se daří,“ znělo z Holmanova filmu i po 7. březnu 1936, ač lidem známým už muselo být úzko (a bylo, jak to dosvědčuje jedna depeše vyslance Jana Masaryka z Londýna).¹⁴⁾ Film si však uložil pozitivní vyznění, i kvůli němu jistě také vznikl. A počítal s jeho rezonancí, která mu měla zřejmě pomoci i k dostatečné návštěvnosti. S ideou filmu souzněla rázná a zároveň jásavá melodie písně Otakara Jeremiáše na Nerudova slova o zrodu z bouřného času a o hrdé cestě k vznešenému cíli, nejpříznačnější pro hudební složku filmu. „Taková byla naše cesta,“ končil film pateticky. „Z poroby k svobodě, svobodou k tvorbě, tvorbou k budoucnosti.“

14) Archív ministerstva zahraničí, PZ Londýn 1936, č. 5, 27. 3. 1936.

Aspoň na část českých diváků mohl film zapůsobit. Veřejnosti české a slovenské (nechyběly snímky z výstavby Slovenska, Váhostroje, tunelů, tratí) byl také především určen. Nepochybně potřebovala povzbuzení: od Holmana se jí dostalo úspěšné konfrontace Československa s jinými státy a národy zmítanými „revolucemi krve“, zatím co Československo povstalo z „revoluce ducha“ a žilo jí, bylo tedy vlastně dějinným faktem lidsky ušlechtiljším. Pocit jisté „neobyčejnosti“ byl v české veřejnosti obecněji rozšiřován a rozšířen a dokazován i udržení demokratické podoby československého státu. Holmanův film k němu přispíval až nekriticky naplno. O jeho diváckém ohlasu se můžeme jen dohadovat, nebyl zřejmě rozsáhlý – v pražském kině Hvězda byl promítán dva týdny – lidé se ostatně teprve učili dívat se na dokumentární filmy.

Bylo symbolické, že hned po zřízení nacistického protektorátu nad českými zeměmi ministerstvo vnitra 30. března 1939 zakázalo „veřejně předváděti“ *Revoluci krve a ducha*.¹⁵⁾ Okupace i zákaz odpovídaly smyslu únorových a březnových dnů před třemi lety, v nichž Holmanův film tolik chtěl českého a slovenského diváka optimisticky povzbuzovat.

prof. PhDr. Robert Kvaček, CSc. (1932)

Vystudoval filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor historie). Od ukončení studií (1956) přednáší moderní české dějiny na katedře, dnes ústavu českých dějin filozofické fakulty UK. Zabývá se československými dějinami 20. století, zvláště meziválečným obdobím se zaměřením na zahraničně-politické postavení první Československé republiky ve 30. letech. Je autorem řady knih (např. *Osudná mise*. Praha 1958; *Nad Evropou zataženo. Československo a Evropa 1933 – 1937*. Praha 1966; *Historie jednoho roku*. Praha 1979; *Diplomaté a ti druzí*. Praha 1988; *Obtížné spojení*. Praha 1989; *Causa Emil Hácha*. Praha 1995 – spoluautor) a vědeckých studií. Pravidelně se také věnuje popularizační činnosti na poli historie.

(Adresa: Filozofická fakulta UK, Ústav českých dějin, nám. J. Palacha 2, 116 38 Praha 1)

15) Cenzurní spis filmu *Revoluce krve a ducha*, SÚA Praha, f. Csk., k. 140, č. 334/1939.

S U M M A R Y

„THE FIRST CULTURALLY-POLITICAL FILM“ J. A. Holman, *Revolution of Blood and Spirit* (1936)

Robert Kvaček

The film attempted to confront „revolution of spirit“, from which according to its author and according to official ideology Czechoslovakia arose, with „revolution of blood“ which some other countries had to undergo due to the World War. A great deal of foreign film documents were used – most of it perhaps from the American film *The World in Revolt* – and Czechoslovak material was only added to it. The film paid attention to the Russian revolution, and its view was influenced by the existence of the Czechoslovak-Soviet treaty. The situation in Germany up to the installation of Hitler's dictatorship with its terrorist methods was given negative coverage. The film pointed out militaristic character of Italian Fascism and showed the far-reaching tragedy of Austrian civil war of February 1934. It also took interest in the stormy events of February 1934 in France. The author used shots of violent and bloody events in China, India and Cuba. The film mentioned the economic and social crisis of the 1930s and the United States' effort to solve it. Czechoslovakia was presented as a country full of enthusiasm and determination to work hard, without any serious problems. Holman's film was declared „the first Czech culturally-political film“. Democratic ideology, which determined its approaches and interpretations, gave the film anti-Fascist and anti-Nazi character. The aim of the film was to support optimistic feelings among the Czechoslovak public and to boost its self-confidence. Yet, at the very time of its première the international position of Czechoslovakia was seriously shaken.

Translated by Zbyněk Havránek

Články

„KONEČNE JE VŠETKO TAK,
AKO MÁ BYŤ...“

Peter Michalovič – Pavol Minár

1. Rodný list

Názov: *Záhrada*

Réžia: Martin Šulík

Scenár: Marek Leščák, Martin Šulík

Spolupráca na scenári: Ondrej Šulaj

Osoby a obsadenie: Jakub – Roman Luknár, Helena – Zuzana Šulajová,

Otec – Marián Labuda, Tereza – Jana Švandová, Sv. Benedikt – Ján Melkovič,

Rousseau – Stanislav Štepka, Wittgenstein – František Kovár

Kamera: Martin Štrba

Hudba: Vladimír Godár

Strih: Dušan Milko

Produkcia: Rudolf Biermann, Joël Farges

Koprodukcia: Charlie's, Artcam International, STV Bratislava, SFT Koliba, štátny fond kultury Pro Slovakia

Premiéra: 9. 6. 1995

2. O autoroch (tohoto textu)

Nie sme filmológovia a ani sa nimi nechceme stať. Ak však máme byť úprimní, nie sme ani „čisté osoby“, to znamená, že sotva sa môžeme vymedziť ako predstavitelia čistej, akademickou tradíciou petrifikovanej, vednej disciplíny. Skôr sme tuláci, ktorí sa radi túlajú tak v priestoroch rôznych vedných disciplín, ako aj v priestoroch nikoho. Naše túlanie nie je vedené žiadnym racionálnym plánom, skôr sa necháme viesť okamžitou slasťou z nepoznaného, o ktorej z času na čas vydáme nejaké svedectvo. Ako napríklad tento text. Týmto priznaním sa nechceme zriecť zodpovednosti za napísané a preto hovoríme, že sme si vedomí toho, že všetko, čo nájdete v tomto texte, môže byť použité proti nám.

3. Čas

Rôzne spôsoby filmovej artikulácie času môžeme pre naše potreby vymedziť dvoma opozíciami: skutočný/psychologický, historický/fiktívny. Skutočný čas je ten, ktorý sa

pokúša reprezentovať „newtonovský kalendárny čas“, pričom táto reprezentácia nemusí byť otrocky verná, ako tomu bolo napr. vo westerne *Na pravé poludnie* (High Noon; Fred Zinneman, 1952), kde sa čas zobrazenej udalosti kryl s reálne plynúcim fyzikálnym časom. Za skutočný čas vo filme môžeme považovať takú artikuláciu, ktorá rešpektuje lineárnu ireverzibilnosť zrežania udalostí. Základným príznakom tejto linearít je zachovávanie postupnosti minulosti – prítomnosti – budúcnosti. Skutočný čas je neosobný, to znamená, že všetky postavy sa majú k nemu rovnako ďaleko a preto principiálne nemôže mať svoju osobnostnú dimenziu. Oproti tomuto času stojí čas psychologický, „čas bergsonovský“, ktorý svojou povahou je projektívny. Tento čas je výsostne osobnostný, prevracia postupnosť minulé – prítomné – budúce. Proti logike lineárnosti projektuje minulé do prítomného, prítomné nahrádza budúcim, okamih môže neúmerne predĺžiť a zase veľký časový úsek zhustiť do zlomku sekundy. Typickým príznakom tohoto času je čas snov, spomienok, túžob, teda taký, ktorý, je viazaný na určitú personu.

Iné vymedzenie – historické/fiktívne – nám umožňuje zaradiť reprezentovaný čas do určitých príznakových alebo bezpríznakových súvislostí. Príznakové, platné pre historický čas, sú také, keď máme k dispozícii určité znaky – indexy, ktoré nám bezpečne umožňujú zobrazenú udalosť zaradiť do určitého historického rámca. Takýmto znakom – indexom môže byť konkrétny titulok s dátumom, dátum v novinách, ktoré číta filmová postava, zmienka o nejakej historickej udalosti – revolúcia, vojna, atentát, škandál atd. Vo fiktívnom čase by sme márne hľadali takéto stopy dejín, pretože sa ich snaží dôsledne zotrieť. Fiktívny čas vlastne stojí mimo dejín a svojou povahou ho možno prirovnať k sakrálnemu mýtickému času minulého, pričom minulosť je v tomto prípade minulosťou, ktorá je radikálne odlúčená od profánnej prítomnosti a budúcnosti.

Toľko o čase vo všeobecnosti a teraz je „načase“ sa spýtať, aký je čas *Záhrady*. Bez zbytočnej hypetrofizácie. Môžeme odpovedať, že je to čas skutočný – „newtonovský kalendárový“ a zároveň čas historický, presnejšie čas kvázi-historický. V *Záhrade* plynie čas lineárne, táto linearita je striktne dodržiavaná, niet tu nijakých návratov k minulosti, niet žiadneho odkladu túžob do budúcnosti. V každom momente je dôležitý len okamih prítomného, ktorý v sebe síce zadržiava minulé a predznamenáva budúce, ale okamih prítomného je hierarchicky nadradený váhe minulého a prísľubu budúceho. Táto linearita času je vygradovaná aj kronikárskym spôsobom narácie, ktorý plne rešpektuje kontinuitu plynutia času. Okrem toho je čas *Záhrady* kvázi-historický. Prečo kvázi a nie naozaj historický? Jednoducho preto, že v celom filme je len jediný spoľahlivý index príznakovkej časovosti a tým je záhlavie denníka Jakubovho starého otca, kde je napísané: „V roku pána nášho Ježiša Krista 1912“. Avšak tento text, ktorý má slúžiť ako text-kód, umožňujúci čítať *Záhradu*, je značne ezoterický a jeho autor potenciálnemu čitateľovi kládol rafinované pasce, napr. dá sa čítať len prostredníctvom inverzného obrazu v zrkadle. Napriek tomu by toto datovanie mohlo byť spoľahlivým údajom, keby časový údaj na streche domu – 1922 – ironicky nespochybňoval jeho vierohodnosť. Preto sme k nemu opatrní a volíme formuláciu kvázi-historický.

Intermezzo I

Nadhľad. Je zamračený jesenný deň. Nad kopcovitou krajinou sa lenivo prevažujú olovené mraky. Po poľnej ceste sa vlečie Jakubovo auto. Pomaly sa blíži k záhrade, ktorá sa rozkladá neďaleko za dedinou

JAKUBOV HLAS:

Kapitola druhá, v ktorej unavený zhýralým životom meským Jakub prichádza na záhradu božiu a tu rozmanité príhody zažíva. Objavené budú tiež zápisky tajomné.

39.

Auto zastane pred dlhým plotom. Jakub vstúpi a skúmavo sa rozhliadne okolo seba.

40.

Kamera pomaly stúpa do nadhľadu. Zarastená záhrada uprostred polí pripomína tajomný, šumiací ostrov. Mohutné koruny stromov sa klátia v chladnom vetre.

41.

Jakub prejde k napolo zvalenej bráne a nazrie ponad plot. Pomedzi latky a vysoké kríky skoro nič nevidieť. Vytiahne kľúč, a skúsi odomknúť zhrdzanenú zámku, ale kľúč nepasuje.

42.

Nasilu ho zasunie do brány a skrúti. Kľúč sa zlomí.

43.

Jakub sa poobzerá. Keď nikoho nezbadá, nemotorne začne preliezať bránu. Brána sa však nečakane otvorí a pánty zavŕzgajú. Jakub bezmocne balancuje.

44.

Brána sa odtrhne a s praskotom vpadne do záhrady ako padací most. Jakub sa zvalí do blata. Nad hlavou mu zaškrieka akýsi vták a v tej chvíli to znie akoby sa mu vysmieval.

4. Priestor, iniciácia

Jakub do záhrady doslova vpadne spolu so zrútenou vstupnou bránou, čím sa jeho vstup do priestoru záhrady stáva príznakovým. Vstupná brána je vyznačením hranice, oddelenia priestoru záhrady od vonkajšieho sveta. Jakubovo semioticky príznakové prekročenie hranice robí semioticky príznakovým i vnútorný priestor záhrady – a funkciou Jakubovho razantného a úsmevne brutálneho prekročenia hranice bol práve poukaz na príznakovosť priestoru vo vnútri, na príznakovosť toposu záhrady. Film *Záhrada* má teda túto topologickú štruktúru:

vonkajší priestor – hranica – vnútorný priestor.
(mesto) (záhrada)

Takto tematizovaná topologická štruktúra veľmi výrazne signalizuje žánrové resp. typologické vymedzenie filmu *Záhrada*. Ide tu o problematiku *iniciácie*, prechodu postavy „z jedného stavu do iného, vyššieho a dokonalejšieho, vnútornu premenu prostredníctvom najvyššieho poznania.“ (Hodrová) Záväzným príznakom iniciačnej problematiky je odchod mimo svet a zotrvanie vo vnútornom priestore zasvätenia, čo iniciačné texty odlišuje od textov *výchovných*. Príznakom výchovných textov je okrem „momentu podstatného vývinu hrdinu“ (Bachtin) aj nasledujúca topologická štruktúra: *bezútešný svet – návšteva utopického miesta – návrat do sveta* (napr. Voltairov *Candide*).

Ak je tematické dianie založené na symbolickej smrti hrdinu pre doterajší „nepravý“ život a na zasvätení spojenom s odchodom mimo svet, ide o iniciačnú problematiku.

V iniciačných textoch teda adept zasvätenia opúšťa zmyslový svet a dostáva sa do vnútorného, mystického priestoru, do priestoru pravého poznania. Topos záhrady ako vnútorný (iniciačný) priestor nie je vo filme *Záhrada* zvolený náhodou. V hojne štruktúrovanom tkanive tohto toposu sa preplietajú množstvo hĺbkových kultúrnych zdrojov (napr. rajska záhrada). Topos záhrady je teda semioticky a sémanticky mimoriadne bohato nasýtený. Spomedzi množstva príkladov spomeňme jeden výnimočne dôležitý – stredoveký iniciačný Román o ruži (Guillaume de Lorris, 1236). V tomto texte je záhrada priamo artikulovaná ako topos zasvätenia, ako vnútorný priestor pravého života: postava otvorením vstupnej brány a prekročením hranice získava „pravou živost,/když přivedla mě v tento sad,/... když odemkla mi branku tady,/kterou jsem vešel do zahrady.“ (Guillaume de Lorris: Román o růži, Praha 1977, s. 43, kurz. P. M.) Záhrada v Románe o ruži dáva pravú živosť, teda práve to, za čím z mesta (unavený „zhýralým životem meským,“ nenásytnosťou „milostnice Terezy“ a znechutený hádkami s otcom) odchádza Jakub.

V starootcovskej záhrade (zostup v čase, zostup k predkom, je príznakom mýtických prvkov v iniciačnej tematike) sa stáva adeptom zasvätenia. Na ceste za pravým poznáním musí prekonať prekážky a podstúpiť symbolickú smrť.

Vo filme *Záhrada* má iniciačná katabáza (zostup) podobu fyzického triadického zostupu smerom zhora – dole (1. pozícia hore – 2. úroveň zeme – 3. podzemie): 1. Jakub vyliezol na záhradnú bránu, z ktorej a s ktorou spadol do vnútra záhrady; 2. Jakub síce pevne stojí na zemi, padá však záhradný domček, do ktorého vošiel; 3. Jakubov pád do podzemia. Tretím pádom kulminujú skúšky adepta zasvätenia, tretím pádom adept symbolicky zomrel pre doterajší nepravý život a očistený (rituál očisty, rituál zavretia vôd nad adeptom)

tom) môže spoznať pravý, vnútorný život. Ak však zoberieme do úvahy, že nad adeptom sa neuzatvoria vody, aby ho očistili od hriechov nepravého života, ale výkaly, pretože Jakubov tretí pád skúšky mal podobu preborenia sa do starej žumpy, problematika iniciácie sa tu posúva do bachtinovsky traktovanej grotesky a paródie. Sem možno priradiť aj fakt, že adepta do vnútorného života nezasväcuje majster, ale tretí činiteľ inciačných textov (adept – zasvätiť /majster/ – panna): panna s príznačným menom (v slovenskej kultúre dokonca neobyčajne príznačným) Panna Zázračnica. Svojím pomenovaním sa Panna Zázračnica dostáva do ostrej diferencie s „milostnicou Terezou,“ ktorá patrí do mestského, vonkajšieho priestoru a jej dominantným prejavom je telesnosť a sexualita: „potrebujem ňu mať v sebe stále.“ Diferencia panna – *milostnica* frapantne odokrýva diferenciu sveta vonkajšieho a sveta vnútorného, sveta pravého poznania. Ak Jakub natrvalo odchádza z vonkajšieho priestoru, opúšťa aj milostnicu Terezu.

V *Záhrade* sú naznačené aj postavy zasvätiťov, avšak v logike parodickej polemiky so žánrom nie sú prítomné na vnútornom mieste (kde by podľa „pamäti žánru“ mali byť), ale do záhrady vždy nepovolane vtrhnú (motív opakovane strhnutého plota), Jakuba dôsledne zmätú a napokon mu čosi chcú zobrať alebo aj zoberú (lievik, auto, strom, celú záhradu). Zasvätiťelia teda adeptovi neodovzdávajú poznatky, ale berú mu jeho veci – materiálne veci, pričom priestorom zasvätenia je duchovný svet.

Parodickosť a polemica so žánrom je znaznačená aj vo fakte, že keď Jakub začal učiť na dedinskej škole, jedným z jeho žiakov sa stáva aj Panna Zázračnica. Ak je vo vonkajšom, zmyslovom svete vzťah Jakuba a Panny vzťahom učiteľa a žiaka, vo vnútornom svete pravého poznania sa tento vzťah mení – majstrom, zasvätiťom je Panna a žiakom, adeptom zasvätenia je Jakub, Panna Zázračnica ho trpezlivo učí chápať „veci nepochopiteľné v našom svete reálnom“.

K parodickému nadväzovaniu na pamäť inciačného žánru patrí aj už spomenutý Jakubov razantný vstup do záhrady. V inciačných textoch adepti zasvätenia dlho blúdia tmavým lesom (vonkajší priestor), lebo nedokážu nájsť hrad zasvätenia (vnútorný priestor), alebo nevedia prekonať prekážky na hranici vonkajšieho a vnútorného priestoru (stredoveké texty o hľadaní grálu, ale aj Kafkov Zámok). Jakub naopak do inciačného priestoru priamo vpadne, pričom bez zaujímavosti nie je ani realizácia tohto vpadnutia. Ak adept v inciačných textoch prekoná prekážky a obtočí v skúškach, otvorí sa pred ním brána hradu zasvätenia – ponad priekopu sa zosunie padací most. Jakub vpadne do záhrady analogicky s technikou vysunutia padacieho mostu, avšak ak most je nasmerovaný z hradu ponad priekopu do vonkajšieho priestoru, Jakub vpadne s bránou do vnútorného priestoru záhrady.

5. Text a komentár

Naratívne sekvencie filmu sú založené na diferencii incipitu kapitoly a tematického diania kapitoly samotnej. Incipit má dvojakú funkciu: jeho stručné pre-rozprávanie nasledujúcej naratívnej sekvencie je intertextuálnym poukazom na kedysi klasickú románovú „výbavu“ – v slovenskej kultúre tu ide predovšetkým o poukaz na výchovný román s prvkami románu inciačného a románu putovania: Bajzov René mládenca prí-

hody a skúsenosti (ktorý je súčasne aj prvým slovenským románom). Druhou funkciou je konštruovanie historickosti, časovej vzdialenosti identifikovanej práve ako „časová vzdialenosť“ (príznak mýtických prvkov narácie), avšak „časová vzdialenosť“ inak bližšie neidentifikovateľná – „stará“ slovenčina pre-rozprávajúceho incipitu nie je nijakou „starou“ slovenčinou v zmysle jej konkrétnej identifikácie v príručkách dejín jazyka slovenského: ide tu o historicitu bez historického určenia. Inak povedané: ide o príznak historickosti samotný a nie o konkrétne obdobie dané určiteľným stavom vývinu jazyka.

6. Postavy

Musíme povedať, že Šulíkovmu textu rozhodne nehrozí preľudnenie. Postáv je tu málo a napriek rôznym diferenciám, ktoré sú dané výlučne funkciou, ktorú vykonávajú, môžeme identifikovať aj jeden spoločný príznak. Týmto môže byť to, že všetky postavy ako-by nemali vnútro, akoby neboli schopné vstúpiť do konfliktu medzi svojim vnútorne prežívaným a vonkajším konaním. Opozícia medzi telom a dušou je tu dôsledne zotretá, jedno sa nedá odlíšiť od druhého. To sa ukazuje aj v tom, že postavy nie sú agensom konania, konajú akoby podľa nejakého, im neznámeho skrytého scenára, ktorým môže byť situácia či púha príležitosť, ponúkajúce rôzne varianty konania. Výber je diktovaný ekonómiou minimálnej námahy a čo je dôležité, táto voľba nikdy nie je sprevádzaná skepsou svedomia, nikdy nedochádza ku konfliktu medzi racionalitou a emocionalitou. Všetko je ploché, niet tu žiadnej hĺbky, z ktorej by vyvieral nejaký skrytý zmysel konania. Ak by sme si mohli dovoliť hyperbolu, tak potom jedinou, ktorá sa nám zdá byť adekvátne, by bola tá, ktorá by postavy prirovnala k marionetám v bábkovom divadle.

Intermezzo II

124.

Záhrada je zaplavená ovcami. Veľké stádo sa valí okolo domu. Prekvapený Jakub vbehne medzi zvieratá. Prediera sa po medzi ovčie chrbty a obzerá sa okolo seba.

125.

Pri studni zbadá akéhosi zarasteného chlapa s asketickým výrazom. Oblečený je do dlhého kabáta, ktorý má previazaný povrazom. Je bosý a vzdialene pripomína mnícha zo starej rytiny. Chlap hltavo pije vodu. Keď zbadá Jakuba, utrie si rukou ústa.

126.

*Rozospatý Jakub nevie, čo má urobiť.
Hladí na ovce, ktoré sa pasú okolo neho.
Ich monotónne cenganie mu pripomína
zvonenie kostolných zvonov.*

127.

Chlap k nemu podíde a vytiahne spod kabáta kúsok suchého chleba. Strčí ho Jakubovi pod nos a dobrácky povie:

BENEDIKT:

Požujte si.

128.

Zarazený Jakub neprotestuje. Vezme suchú kôrku a začne ju obhrýzať. Chlap si ho pozorne premeria a potom sa prísne opýta:

BENEDIKT:

Čo ste dnes spravili?

Zmätený Jakub rozpačito odpovie:

JAKUB:

Nič.

Pastier varovne zdvihne prst:

BENEDIKT:

*Zle žijete. Dorábanie chleba je Boží dar.
Pomáha nám zbaviť sa pokušenia a hriechu. Čo po vás zostane, keď nič nerobíte.
Jakub prežrie suché sústo:*

JAKUB:

A čo mám robiť?

129.

Chlap odrazu panovačne povie:

Vyloží si špinavé chodidlo na studňu. Jakub chvíľu váha, ale potom začne pumpovať. Pokorne si kľakne a umýva pastierovu chudú, zablatenú nohu.

BENEDIKT:

Umyte mi nohy!

130. Chlap ho zhora pozoruje a potom začne rozprávať:

BENEDIKT:

Mne sa prihovori Boh. Zobudil ma zo spánku a hovorí mi: Benedikt ak chceš byť svätý, prestaň sa túlať.

7. Bizarnosti

Jakubov život v dobrovolnej klauzúre ho postupne prinútil k zmene kódu, ktorým dekoval jednotlivé významy textu s názvom *Záhada*. Táto zmena je v rozhodujúcej miere iniciovaná textom, ktorý v tomto prípade funguje ako text – kód. Týmto textom je onen starý denník, ktorý Jakub našiel v starej posteli a autorom ktorého je Jakubov starý otec. Tento text mu supluje všetky ostatné texty a umožňuje mu dekodovať nielen známe osoby, ktoré sa tu vyskytnú úplne náhodne. Ak by sme tieto osoby interpretovali v súlade s našim kódom každodennosti, tak by nanajvýš boli považované za čudákov alebo slabomyseľných. Ale akonáhle prekročia hranicu medzi vonkajším priestorom – mestom a vstúpia do vnútorného priestoru, teda do záhrady, text – kód začne pracovať a tieto osoby sa začnú ukazovať v celkom inej interpretácii. Prvýkrát sa táto zmena (samozrejme, ak nepočítame Helenu – Pannu zázračnicu, ktorá je súčasťou záhrady) udiala vtedy, keď do záhrady vstúpil pastier oviec, ktorý sa prekročením hranice stal príznakom sv. Benedikta. Druhýkrát sa táto zmena zopakovala v prípade „akéhosi“ Jean-Jacquesa Rousseaua a napokon tretíkrát v prípade Ludwiga Wittgensteina, ktorého otec je obchodníkom s nehnuteľnosťami vo Viedni. Vo všetkých troch prípadoch došlo k tejto zmene krátko po prebudení, teda v stave, ktorý už nie je spánkom a ktorý ešte nie je bdením. Súhra kódu a naladenosti spôsobuje, že tieto postavy vystupujú vždy ako ambivalentné a táto ambivalencia je nezrušiteľná. Ako napokon všetko, čo je v záhrade; pretože záhrada má vlastný poriadok, ktorý sa zvonka javí ako chaos. Avšak len zvonka.

8. Rituál

Artikuláciou triadickosti iniciačnej katabázy sme sa dotkli rituálnych prvkov v *Záhrade*. Spomeňme aj ďalšie rituály resp. poukazy na univerzálnu kultúrnu symboliku:

Panna zázračnica dá obom adeptom (Jakub, otec) jedlo – vtáčie mlieko. V tomto každodennom úkone sa skrýva poukaz na mariánsku symboliku, imanentne spätú s toposom záhrady. Súčasne Pannino podanie mlieka Jakubovmu otcovi znamená aj rozšírenie jej zasvätiťského pôsobenia z Jakuba i na jeho otca, ktorý sa tiež stáva zasväteným – opúšťa mesto, zotrúva v záhrade a počas Panninho lietania prejde rituálom zasvätenia, vznikne do pravého poznania a povie: „Konečne je všetko tak, ako má byť.“

Panna Zázračnica učí mestského Jakuba žiť život prírodného človeka (mravenisko, príprava stromov na zimu).

Jakub s Pannou Zázračnicou sa milujú počas oberania jablák „rajskej záhrady“, čo je zreteľný poukaz na biblickú rajskú legendu.

Rituálom je aj Jakubovo zbavenie sa mestského odevu po vstupe do vnútorného priestoru, do záhrady. Tento motív je v slovenskej kultúre, ktorá sa od medzivojnového obdobia venuje aj artikulácii diferencie urbánne – neurbánne (resp. v militantnejšej verzii urbánne – anti-urbánne), záväzným príznakom „zmeny stavu postavy“ na linke mesto – nie-mesto, môžeme to (metonymicky) sledovať u medzivojnového Chrobáka, ako aj u súčasného Puškáša. Milostnica Tereza sa musí vrátiť do mesta, pretože na záhradu prichádza vždy len dočasne – o tom svedčí jej elegantné, mestské oblečenie. (Okrem sv. Bene-

dikta sú mestsky, teda cudzo, oblečení aj „zasvätitelia“ Rousseau, Wittgenstein). Veľmi dôležitým je vzájomné (rituálne) strihanie vlasov otca a syna. Už sme si spomenuli dôležitosť symbolickej smrti adepta a jeho očistenie sa od doterajšieho života – zavretie vôd nad adeptovou hlavou. Do tejto problematiky patrí aj rituál kresťanského krstu. Práve sem patrí vzájomné ostrihanie sa otca a syna a ich postupné zmierovanie sa, ktoré začína týmto úkonom. Okrem toho, že gesto ostrihania sa sémantizuje každodennosťou tejto činnosti (vzájomná pomoc členov rodiny), ide aj o variant symbolickej smrti adepta iniciácie (zmena výzoru, ktorý bol spätý s doterajším životom). Toto tvrdenie potvrdzuje aj ľudová slovesnosť resp. pieseň, v ktorej sa odchod na vojnu, teda komplexná životná zmena, artikuluje prostredníctvom symbolickej smrti – ostrihaním („... moje vlásky, na kolená padali...“).

9. Pokus o záver

Záhada je textom, v ktorom sa ohlasujú iné texty – od Biblie až po súčasné, najmä filmové, texty. Tieto „zlomky“ sa nielen rafinovaným spôsobom preplietajú a vytvárajú, síce veľmi heterogénne tkanivo, ale zároveň sa rozhodli viesť polyfonický dialóg. Samotný dialóg je veľmi zvláštny, pretože zúčastnené strany ho nevedú za účelom nájdenia nejakej konečnej Pravdy, práve naopak, skôr sa snažia svojho partnera zosmiešniť, travestovať a miestami aj parodovať či jemnou iróniou odobrať argumentačnú silu jeho výpovede. Tak komentár je podryvaný nasledujúcou sekvenciou, slovo spochybňuje obraz, univerzálna kultúrna symbolika je svojím kontextuálnym začlenením prevracaná v svoj nevážny opak, ľudová múdrosť nalamuje suverenitu intelektuálnej učenosti. Tento polyfonický dialóg rôznych hlasov je nemožné znútra riadiť, žiaden hlas totiž nechce uznať nadradenosť iného. Niet tu žiadnej autority, sú len hlasy, ktoré chcú za každú cenu prehovoriť. Skrátka, akýkoľvek pokus zavednia racionálne zdôvodnených pravidiel vedenia polyfonického dialógu je v tomto prípade márný a vopred odsúdený na neúspech. Pri písaní sme si boli vedomí tohoto rizika a preto sme rezignovali na to, aby sme k *Záhade* napísali akýsi Meta-text, ktorý by na inej úrovni zaviedol hodnotovú hierarchiu jednotlivých hlasov a tým vytvoril podmienky pre racionalizáciu dialogu. To rozhodne nebolo a nie je naším cieľom, skôr sme sa snažili akceptovať textové dianie zmyslu a svojimi poznámkami na okraj rozšíriť jeho trajektórie. Priznávame, že sme tak trochu paraziti, ktorí sa dotovali energiou, uvoľnenou z diania zmyslu a preto by bolo od nás vrcholne nekorektné, aby sme sa na záver pokúsili o nejaký definitívny estetický súd. Zriekame sa toho, ale ak by ste to veľmi chceli, považujte náš text za implicitné vyjadrenie tohoto súdu. Inak povedané, estetický súd sme vyslovili už vtedy, keď sme sa rozhodli písať o tomto filme. Nič viac, ale ani nič menej za tým nehľadajte.

P. S.

Je obdivuhodné, ako Martin Šulík „recykluje“ slovenských režisérov a vytvára z nich hercov. V predchádzajúcom filme to urobil s Jurajom Nvotom a v tomto s Dušanom Trančíkom. Ktovie, možno že sa dočkáme aj jeho vlastnej „recyklácie“, ale na čo, to si netrúfame povedať.

ILUMINACE

Peter Michalovič – Pavol Minár: „Konečne je všetko tak, ako má byť...“

PhDr. Peter Michalovič, CSc. (1960)

Přednáší estetickou teorii na katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě. Věnuje se českému strukturalismu, dále poststrukturalismu a dekonstrukci.

(Adresa: Katedra estetiky FF UK, Gondova 2, 818 01 Bratislava, Slovenská republika)

Mgr. Pavol Minár (1969)

Je doktorandem v Ústavu slovenské literatury Slovenské akademie věd v Bratislavě. Specializuje se na strukturalismus a poststrukturalismus, literární topologii a naratologii.

(Adresa: Ústav slovenskej literatúry SAV, Konventná 13, 813 64 Bratislava, Slovenská republika)

SUMMARY

„FINALLY EVERYTHING IS AS IT SHOULD BE...“

Peter Michalovič – Pavol Minár

This study by the two Slovak authors analyzes the new Slovak film *Záhřada* (The Garden, directed by Martin Šulík, 1995). The authors do not pass any direct aesthetic judgement, rather focusing on an analysis of the structure of the film and its individual semantic layers.

An analysis of the film's spatial and temporal aspects leads to the conclusion that the thematization of *Záhřada*'s topological structure markedly points to its delineation in terms of genre or typology, to be precise. The issue involved is initiation, a major attribute of the initiation problem being withdrawal from the outside world and stay in an inner realm of initiation.

As a rule, initiation texts portray an initiation novice as leaving the sensual world and entering an inner, mystic space, a space of genuine cognition. In a richly structured web of the garden's topos, a multitude of in-depth cultural sources seems to be intertwined (e. g. the Garden of Paradise). Therefore, in semiotic and semantic terms, the topos of the garden is exceptionally richly saturated; let us recall, at least, the medieval initiation „Novel of the Rose“ (Guillaume de Lorris, 1236).

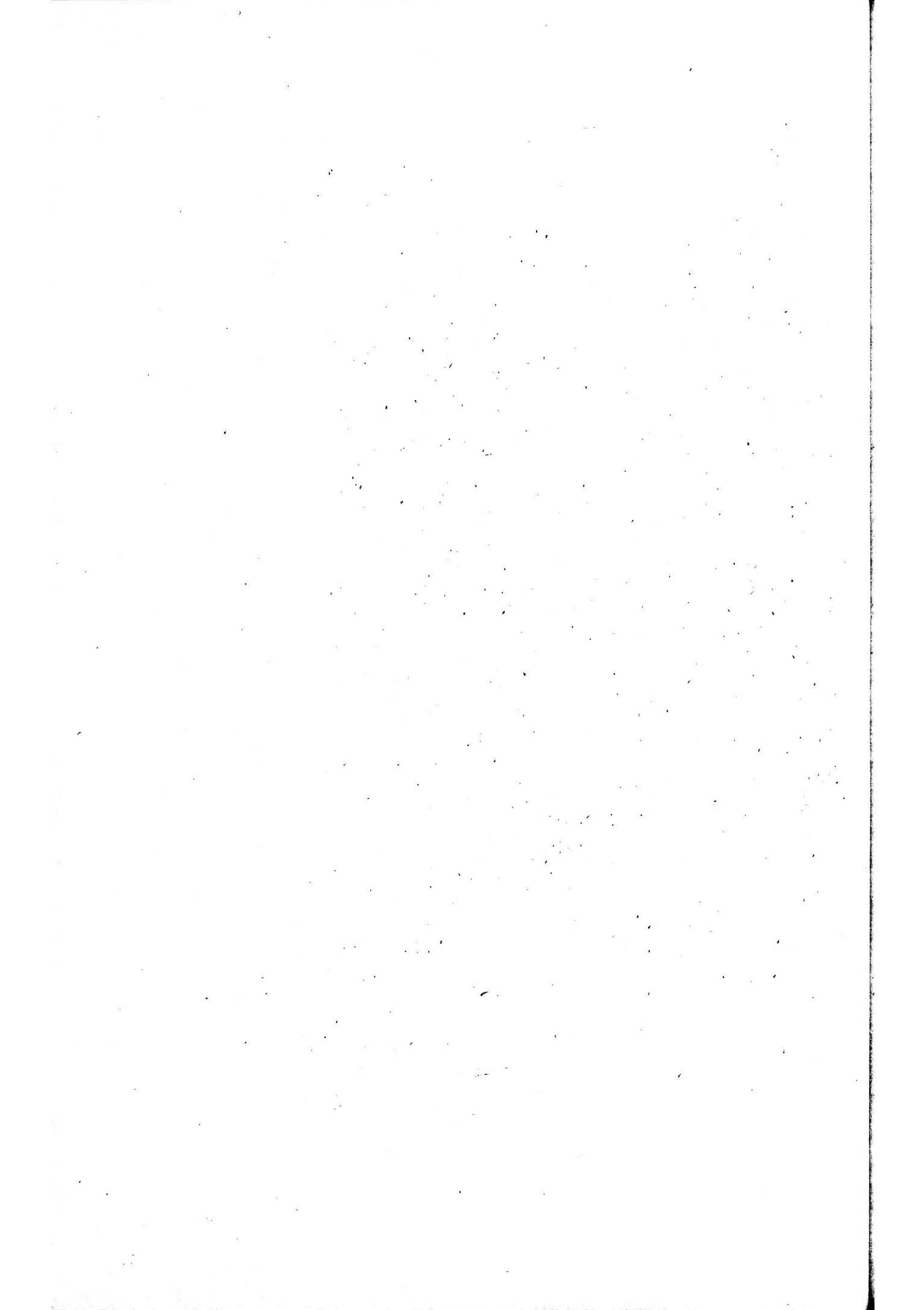
But the initiation nature of *Záhřada* is indirect: being parodic and polemic. The protagonist, Jakub (James) comes to a village as a teacher. In the outer, sensual world, a teacher-pupil relationship develops between Jakub and the girl, while in the inner world of genuine learning this relation changes – the master initiator is the girl, Jakub being her pupil, the novice of initiation.

Jakub's life in the self-imposed isolation of the inherited garden has gradually forced him into changing the code, hitherto used in approaching the „text“ called the garden. This change has, to a large extent, been initiated by the text which assumes the shape of text-code. This comes in the form of an old diary which had been written by Jakub's grandfather, the garden's „original“ inhabitant, and which was now found. This text replaces to Jakub all the other texts, helping him to decode even unknown phenomena and persons occurring there.

The first to enter the garden is a shephard who, having crossed the borderline, becomes a phantom of St. Benedict. This change is repeated in the case of „a“ Jean-Jacques Rousseau, and thirdly and lastly, in the case of Ludwig Wittgenstein whose father is a real-estate agent in Vienna. Jakub briefly encounters all the three after waking up, ie. in a state in which he is no longer asleep but not yet awake.

Záhřada is a text where other texts are announced – ranging from the Bible to the contemporary, notably film texts. These „fragments“ are not only artfully interwoven, they also decided to conduct a polyphonic dialogue. And thus commentary is undercut by the following sequence, the word casts doubt on the image, due to its contextual incorporation universal cultural symbolism is turned upside down, becoming its non-serious opposite, conventional wisdom undermines the sovereignty of intellectual learning. There is no authority around, only voices wanting to speak out at any cost.

Translated by Jan Valeška



Rozhovor

O KRACAUEROVI, SPOLEČNOSTI UFA A NĚMECKÉM DOKUMENTU

Rozhovor s Klausem Kreimeierem

Dr. Klaus Kreimeier (1938) patří k předním německým filmovým historikům a publicistům. Podílel se mj. na nedávno vydaných jednosvazkových dějinách německého filmu (*Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart – Weimar 1993) a je autorem velmi úspěšné knihy o filmovém koncernu Ufa (*Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München 1992). Zabývá se rovněž televizní kritikou (Notizen im Zwielficht. Fernsehalltag und Bildschirmwirklichkeit. Marburg 1992). Spolupracuje s řadou novin a časopisů i s rozhlasovými a televizními stanicemi.

V červenci 1995 se Klaus Kreimeier zúčastnil 21. ročníku Letní filmové školy v Uherském Hradišti; jako lektor Goethova institutu doprovodil svým výkladem projekci proslulého filmu Leni Riefenstahlové o berlínské olympiádě a několika nových německých dokumentů o umělcích spjatých s nacismem. V době svého uherskohradištského pobytu Klaus Kreimeier laskavě poskytl Iluminaci rozhovor, který zde v poněkud zkrácené podobě otiskujeme.

Pane Kreimeiere, zabýváte se historií filmu, speciálně filmu německého. V současnosti se mnoho diskutuje o problémech filmové historiografie, o tom, jak by se mělo o dějinách filmu psát správně, resp. náležitě. Také bylo v poslední době dokončeno několik významných projektů, jako jsou jednosvazkové dějiny německého filmu, na nichž jste se podílel, či velké dílo nakladatelství Fischer, pětisvazkové dějiny filmu ve formě analýz filmových děl (Fischer Filmgeschichte. Frankfurt a. M. 1990–1995). Jak hodnotíte situaci filmové historiografie, jaké pozitivní výsledky byly dosaženy a co zůstává sporné a nevyřešené?

Problematiku musíme vidět na různých rovinách. Především je třeba rozlišovat mezi velkými, centrálními ideologickými otázkami, které ve sporech kolem dějin filmu hrály a stále hrají roli (co vlastně jsou dějiny filmu, do jakých souvislostí jsou ve společnosti zapojeny), a rovinou, která je spíše pragmatická: ptáme se, zda je ještě možné, aby jedinec psal dějiny světového filmu, jako to dělal Toeplitz, Gregor a Patalas nebo Sadoul, resp. aby jeden autor psal dějiny národní kinematografie, nebo zda je nezbytná spolupráce mnoha autorů. Třetí důležitý bod pak představuje problém – i v zemi tak bohaté, jako je Německo –, jak filmovou historiografii financovat, jak publikovat výsledky výzkumů, která nakladatelství se o tuto tematiku zajímají, jak mají vypadat vydané knihy atd.

K prvnímu bodu, k centrálním teoretickým a ideologickým otázkám: V poválečné době se v Německu vyhranila dvě protichůdná stanoviska. Jedno z nich zdůrazňuje, že film je společenský produkt a je možno ho analyzovat jen tak, že se přihlíží ke všem společenským faktorům, proti tomu zastánci druhé radikální pozice tvrdí, že film je něco jako *l'art absolu*, absolutní umění – můžeme jej chápat jen z něho samého, každý film musíme analyzovat z hlediska filmové estetiky a filmové řeči. Trochu jsem to zjednodušil, ale jsou to základní pozice v diskusi trvající několik desetiletí. Tato diskuse se vedla zvláště ve významném časopise *Filmkritik*, který byl založen mladými publicisty (Ulrich Gregor, Enno Patalas, Helmut Färber) v roce 1957 a vycházel do roku 1984.

Velkou roli hrála kniha Siegfrieda Kracauera *From Caligari to Hitler* (Od Caligariho k Hitlerovi); až do dneška Kracauer ovlivňuje velmi silný proud v německé filmové historiografii. Mě ovlivnil také, mohu se označit za Kracauerova žáka.

Byl tu ale jeden problém: Kracauer uveřejnil svou knihu v roce 1947 v USA. V padesátých letech (1958) vyšel velmi špatný, zkrácený německý překlad a celá recepce Kracauera se po dvě desetiletí realizovala na základě neautentického, zkráceného textu. Teprve významný filmový kritik a historik Karsten Witte, dnes profesor v Berlíně, přikročil k úplnému a korektnímu překladu (1979). Od konce sedmdesátých let máme tak text úplný – až s ním mohla začít náležitá recepce.

Kracauer vidí německé filmy vzniklé před rokem 1933 jako zrcadlo kolektivního myšlení a kolektivních pocitů národa, který měl v sobě předtuchu nacismu a částečně jej předjímal. To většinu z nás, kteří jsme v poválečné době psali o filmu, velmi silně fascinovalo. V průběhu let se ale naše pozice stále více diferencovaly. V knize *Die Ufa-Story* se také s Kracauerem vyrovnávám; snažím se dále rozvíjet pozitivní, resp. skutečně progresivní elementy Kracauerova myšlení, vidím však dnes rovněž jeho hranice. Není možné filmovou produkci výmarské republiky tak těsně a přímo svazovat s nacismem. Kracauer se na věc dívá od konce: od nacismu se dívá na to, co předcházelo, a při analýze přizpůsobuje filmy svému východisku. Jiný problém u Kracauera spočívá v tom, že se zajímá o myšlenkové poselství filmů, ale formální výstavbu, estetické otázky často nechává stranou. Najdeme u něho i formální analýzy, ale přednost mají analýzy obsahu.

Veškerá filmově historická práce v SRN spočívala v posledních desetiletích vlastně ve vyrovnávání se s Kracauerem, ve vnitřní diskusi s Kracauerovými podněty a v postupné emancipaci od něho. To je proces, který proběhl u mnoha badatelů – u mě také. Ovšem do dneška je pro nás Kracauer důležitý. Jeho teoretický přístup znamenal v dobovém kontextu mnoho, ale my musíme pracovat dále. Musíme precizovat a zjemňovat svou metodu.

Zmíněný proces vedl pochopitelně také k tomu, že film období fašismu a období poválečného, padesátých let, dnes vidíme diferencovaněji a přesněji než před dvaceti či třiceti lety. Tehdy se projevovala velmi silná tendence odmítat všechno, co bylo vyrobeno ve třicátých letech, jako fašistickou filmovou produkci a pojímat film padesátých let jen jako projev adenauerovské éry, určený restauračním a reakčním naladěním německé společnosti. Dnes k těmto filmům přistupujeme odstíněněji a rozlišujeme mezi tím, co vskutku odpovídá náladě doby, a tím, co má charakter inovace nebo je esteticky zajímavé. Např. Helmut Käutner natáčel esteticky velmi zajímavé filmy, důležitá jsou díla Wolfganga Staudteho, je několik velmi zajímavých režisérů této doby, kteří byli dlouho

zapomenuti a které dnes znovu objevujeme. I na komedie padesátých a šedesátých let dnes pohlížíme jemněji a přesněji než dříve. Výsledkem diskusí je tedy vzrůst přesnosti, vzrůst preciznosti v analýze filmu. Proto pokládám celkové směřování německých historiků filmu za pozitivní.

Nedávno vyšly jednosvazkové dějiny německého filmu. Jaké je podle vás místo této knihy v rámci výzkumu historie filmu? Jaké jsou další úkoly bádání, příp. jaké projekty už existují?

Nejprve k onomu jednosvazkovému zpracování dějin německého filmu. Podíleli se na něm různí autoři a každý z nich má svůj vlastní styl, vlastní osobnost. Je tu otištěn třeba článek Karstena Witteho o filmu v době nacismu, v němž najdete tuto rozhodující větu: „Nelze mluvit o fašistickém filmu, nýbrž je nutno mluvit o filmech, které byly natáčeny v podmínkách nacismu.“ To je jiný pohled na věci než dříve. Nemůžeme už používat nálepku „fašistický film“, ale musíme každý film, který tehdy vznikl, důkladně analyzovat. V jediné větě Karstena Witteho je vyjádřen celý dlouhý proces poznání. Kniha obsahuje také velmi pěkný příspěvek Friedy Grafeové New Look. 13 filmische Momente (Nový pohled. 13 filmových momentů). Setkáváme se tu s jinou formou pronikání do dějin filmu – není to racionální a logický výklad, nýbrž spíše spontánní přístup, se zřetelným podílem emocionality. Grafeová vyjadřuje svou osobní náklonnost k určitým filmům a proudům ve vývoji filmu. To jsou dva příklady toho, že se proti minulosti obsahově i formálně mnoho změnilo.

Ale kniha byla také právě pro tyto rysy kritizována jako dílo heterogenní.

Ano. Ale tak se dostávám k druhé rovině problémů. Může ještě dějiny filmu zpracovat jediný autor, nebo se musí vytvořit tým? V posledním období se prosadil kolektivní způsob práce, ten se ale zatím nevyhnul nebezpečí nekoherentnosti. Většinou to vypadá tak, že se vydavatel telefonicky domlouvá s potenciálními autory a vlastně vše se vyřizuje po telefonu. Neexistuje kolektivní redakce; autoři dodají své texty a vydavatel je prostě položí vedle sebe. Na druhé straně jsou pořád ještě autoři, kteří sami píší větší historické práce. Když jsem byl vyzván, abych sám napsal dějiny Ufy, rozmýšlel jsem si to týden, než jsem souhlasil. Byla to tvrdá práce, ale myslím, že jsem ji zvládl.

Většina nových německých prací o dějinách filmu je ovšem psána kolektivně. Významné jsou např. sborníky vydávané u příležitosti retrospektiv na Berlinale. Na těchto svazcích se podílí Stiftung Deutsche Kinemathek (Nadace německá kinematéka) – a při této příležitosti chci podotknout, že Kinematéka je dnes jistě nejdůležitější filmově historickou institucí v Německu. Má velký archiv a také dostatečný rozpočet na to, aby mohla nakupovat pozůstalosti i další materiály. A jsou tam vynikající odborníci.

Jiná významná instituce je Cinegraph v Hamburku. Už více než deset let se tu pracuje na lexikonu německého filmu (Lexikon zum deutschsprachigen Film). Lexikon vychází postupně na volných listech, je to work in progress. Už byly zachyceny velké úseky dějin filmu, bylo zpracováno mnoho biografí – i těch tvůrců, kteří byli dlouho skoro neznámí.

Cinegraph také každý rok pořádá kongresy k dějinám německého filmu. První z nich byl věnován takřka zapomenutému herci a režisérovi dvacátých a třicátých let Reinholdu Schünzelovi. (Za nacismu Schünzel ještě natočil film *Amphitryon*, pak byl jako žid vyhozen a odešel do Ameriky, kde pracoval pro Hitchcocka; po válce se vrátil do Německa.) Pokračovalo se Ewaldem André Dupontem, Richardem Oswaldem. Dnes se pozornost soustřeďuje např. na německo-francouzské nebo německo-dánské filmové vztahy. Na základě kongresů vznikají monografické publikace. V Cinegraphu se filmová historiografie pěstuje velmi produktivně a možno říci multimediálně: je tu lexikon, kongresy, monografie, připravují se televizní pořady.

Zmínili jste se o své knize Die Ufa-Story. Je Ufa, někdejší největší filmový koncern v Německu, stále závažným fenoménem?

Imperium Ufy skončilo s koncem druhé světové války. V šedesátých letech se pak ještě uskutečnil pokus o její oživení, ale tento pokus ztroskotal a majetek Ufy byl rozdělen. Také dnes žijeme v jiné době, filmy pro kina nehrají tu velkou roli, jakou hrály ještě před dvaceti třiceti lety. Televize má na náš všední život zcela jiný vliv, než jaký mělo kino. Ufa dnes už nepůsobí.

V padesátých letech existoval ještě styl Ufy jako určitý způsob natáčení, vznikaly studiové filmy. Tento styl se dnes ještě částečně objevuje v televizi, i když na druhé straně na ni působí silný americký vliv.

Také stále existuje název Ufa. Máme kina Ufy, která ovšem patří koncernu Bertelsmann, jenž značku Ufa koupil. Pod touto značkou také Bertelsmann distribuuje a rovněž produkuje filmy. Ale to už je jen název.

Ufa se velmi často spojuje s nacismem. Myslíte si, že to je na místě, nebo jde o deformaci postavení a významu tohoto koncernu?

Přímé spojení Ufy s nacismem odpovídá filmové historiografii před asi čtyřiceti lety. Je to názor, že všechno bylo fašistické a Ufa byla vyhraněně reakční koncern. Když jsem nyní znovu zpracovával historii Ufy, šlo mi o to, abych tento obraz zpřesnil. Rozlišil jsem tři základní údobí, která jsou pro Ufa důležitá, a éra nacismu je jedním z nich. Ale nacistické produkci předcházela léta přinejmenším stejně podstatná.

Ufa byla v roce 1917 založena jako nástroj armády, průmyslu a Německé banky. Cílem bylo, aby vznikaly lepší propagandistické filmy. Ale válka naštěstí už končila, a tak bylo založení Ufy vlastně velkým omylem. Výhoda toho omylu spočívala v tom, že na konci války tu byl k dispozici obrovský koncern a relativně velké množství peněz. To, co se pak v Ufě vyrábělo od roku 1919, znamenalo skutečně velkou epochu německého filmu. Působila tu elita německých filmařů, nejlepší produkční, režiséři, scenáristé, architekti. Murnau a Lang byli režiséři Ufy. A když se po válce Ufa ztotožňovala s nacismem, zapomnělo se na tuto významnou dobu.

Druhá etapa pak začala s příchodem Alfreda Hugenberg. Hugenberg chtěl pomoci Ufy dělat politiku, ale rovněž získávat peníze. Byl to poměrně obratný muž, avšak také reakcionář, nacionalistický politik, který bojoval i proti Hitlerovi – on chtěl mít moc.

Hugenberg už vlastnil velký mediální koncern a potom koupil Ufu. Ale i v této době, kdy většinu akcí vlastnil nacionalistický politik, vznikaly ještě vynikající filmy jako např. *Modrý anděl*, film s židovskými umělci a s židovským šéfem produkce (Erich Pommer). Za Hugenbergu se uskutečnil přechod k zvukovému filmu, natáčely se operety jako *Kongres tančí*, první filmy s Lilian Harveyovou a Willy Fritschem. Tehdy vládla otevřená, kosmopolitní atmosféra a pracovali tu nejlepší umělci.

Pak ale přišel k moci Hitler a Ufa ze dne na den mnoho z těchto umělců propustila. Doba nacismu mě ovšem taky velmi zajímala, protože přímo v koncernu se projevovaly rozpory. Ministerstvo propagandy si představovalo, že bude filmový průmysl ovládat síť rozkazů, ale byly tu pořád třecí plochy a velké problémy; objevoval se i odpor proti tomu, co chtěl Goebbels. Dost filmů bylo zakázáno a vzniklo i několik filmů, které byly úspěšné a neměly nic společného s propagandou.

Pane Kreimeiere, v knize o dějinách německého filmu jste napsal kapitulu o filmu dokumentárním. Ukazuje se, že právě dokumentární film je možná nejdůležitější větví současného německého filmu. Můžete nám něco říci o situaci německé dokumentární tvorby?

Začnu obecnou poznámkou: O dokumentárním filmu v moderním chápání lze mluvit asi až od roku 1960. Dokumentární film ovšem existoval stále a lze dokonce říci, že filmy bratří Lumièrů byly první dokumentární filmy, ale velcí tvůrci dokumentů jako např. Joris Ivens dlouho dělali filmy, které byly do značné míry inscenované a dodatečně zpracovávány, opatřované zvukem, hudbou, komentářem. Až když kolem roku 1960 přišli Američané jako Richard Leacock nebo David A. Pennybaker s novou technikou (lehké nehlukné kamery, synchronní zvuk), začíná to, co nazýváme moderním dokumentárním filmem.

Němečtí filmaři, kteří se v šedesátých a sedmdesátých letech stali známými dokumentaristy, vycházejí od toho, čeho dosáhli Američané. Nejvýznamnější z nich je Klaus Wildenhahn, který se hodně zabýval problematikou práce v průmyslu, odbory, natáčel filmy o stávkách; lze ho označit za levicově angažovaného, militantního filmaře. Jeho jméno zmiňuji také proto, že je stále (je mu teď 65 let) napevno zaměstnán ve stanici *Norddeutscher Rundfunk* (Severoněmecký rozhlas a televize). Jako vedoucí oddělení v televizi získal privilegium – peníze k dispozici a možnost rozhodovat o projektech. Toho také plně využil, skoro každý rok přišel s novým filmem. Natáčel filmy o už zmíněné problematice, ale později také o umění, o divadle. Wildenhahn je v německém dokumentu něco jako v mezinárodním měřítku Joris Ivens. Mimo hranice Německa je ale bohužel jen málo známý.

Wildenhahnovo spojení s televizí je příznačné. V kinech dnes dokumentární film skoro nemá šanci, televize je hlavním producentem dokumentárních filmů a je také základnou pro tvorbu inovativních dokumentů. Vedle Wildenhahna jsou ještě další tvůrci spjatí s televizí, např. Hans-Dieter Grabe, který se intenzivně zabýval německou minulostí, nacismem, ale také např. vietnamskou válkou.

Z mladších filmařů je třeba zmínit např. Didiho Danquarta a jeho film *Pannwitzovský pohled* o postavení tělesně a duševně postižených ve společnosti. Danquart pracuje v tzv. Medienwerkstatt Freiburg (Freiburské mediální dílně), nejdůležitějším z alternativních

produkčních center pro mladé filmaře, která vznikla v řadě německých měst po období studentského hnutí.

Myslím si, že dokumentární film v Německu je zajímavější než film hraný proto, že dokumentaristé jsou zvědavější, zajímají se víc o názory a postoje lidí, vnímají rychleji změny ve společnosti, reagují svým médiem seismograficky na společenské procesy.

Poslední otázka: Zde v Uherském Hradišti můžeme vidět několik nových německých dokumentů, jež se zabývají umělci, kteří byli nějakým způsobem spjati s nacismem (Síla obrazu: Leni Riefenstahlová, Čas bohů, Políbils ďáblovi zadek). Proč se právě teď projevuje tendence natáčet filmy o „sporných“ umělcích nacistické doby?

Uvedená tendence souvisí jistě s tím, že po znovusjednocení Německa vznikla nová politická situace a změnily se politické nálady lidí. Nejde pouze o to, že se projevuje nový nacionalismus a pravicový extrémismus. To je jen špička ledovce. Celkově došlo k velkému ideologickému zmatení. Nikdo nechce návrat k staré německé říši, ale na druhé straně jsme se najednou zvětšili. Naladění lidí je velmi rozporuplné, sahá od komplexů méněcennosti až po velikášství. V této atmosféře se náhle objevil znovu zájem o nacismus a rovněž o umění v době nacismu. Souvisí to jistě také s tím, že znovu můžeme vidět emblémy nacismu, říšskou válečnou vlajku, hákový kříž. Působí to hrozivě, ale také to nutí intelektuály k tomu, aby se znovu zabývali nezvládnutou, nepřekonanou minulostí. A najednou zjišťujeme, že umělci, kteří tehdy byli proslulí, ještě žijí, jako Leni Riefenstahlová, spisovatel Ernst Jünger, skladatel Norbert Schultze, autor písně Lili Marleen, který vystupuje ve filmu *Políbils ďáblovi zadek*. Ti lidé žijí a vyprávějí, jsou svědky své doby. V Německu jsou dnes mladší filmaři, kteří se o tyto lidi zajímají, vyhledávají je a dělají s nimi rozhovory. Jiným příkladem je sochař Arno Breker, který před několika lety zemřel. Film *Čas bohů* se zabývá jeho životem a dílem. Natočil ho malíř a filmař Lutz Dammbeck z bývalé NDR, který se o Brekera zajímal ještě za časů NDR (to bylo zakázané, resp. o Brekerovi se mlčelo). U Dammbecka se vyvinulo zvláštní zaujetí Brekerem a už tehdy dělal videofilmy o jeho díle.

Tento obrat k době nacismu není tedy zcela jednoznačná záležitost, filmy jsou také ambivalentní. Když sledujeme dokument Raye Müllera o Leni Riefenstahlové, vidíme, že osciluje mezi obdivem a konfrontací; Müller se nechává Riefenstahlovou ovlivňovat, nejednou jeho film režíruje ona („musíte vzít jiný filtr“ apod.). Je to dobrý příklad nejistoty mnoha současných německých intelektuálů ve vztahu k nacistické kultuře (v nejširším chápání).

Stojíme dnes před problémem, že tuto kulturou musíme vidět nově a v souvislostech s politikou a také třeba se sportem. Olympiádu roku 1936 je třeba chápat v kontextu s kulturou volného času těchto let, s výstavbou dálnic. V životě tehdejšího Německa docházelo k výrazným změnám.

Kultura, která tehdy vznikala, byla velmi problematická – naším úkolem je analyzovat ji v celé její složitosti.

Připravil Petr Mareš

Citované filmy:

Amphitryon (Reinhold Schünzel, 1935), *Čas bohů* (Zeit der Götter; Lutz Dammbeck, 1992), *Kongres tančí* (Der Kongreß tanzt; Eric Charell, 1931), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Pannwitzovský pohled* (Der Pannwitzblick; Didi Danquart, 1991), *Políbils ďáblovi zadek* (Den Teufel am Hintern geküßt; Arpad Bondy, Margit Knapp, 1993), *Síla obrazu: Leni Riefenstahlová* (Die Macht der Bilder: Leni Riefenstahl; Ray Müller, 1993).



*Literární obzor***Filmologie jako věda nejen o filmu**Jan Bernard: *Jazyk, kinematografie, komunikace.**O mezeře mezi světy.*

Národní filmový archiv, Praha 1995, 184 s.

Filmový teoretik a historik Jan Bernard, současný děkan FAMU, kdysi však posluchač Filozofické fakulty UK, byl v letech 1970–71 členem mého semináře a jak si vzpomínám, už tehdy se zabýval originálními, někdy i zdánlivě odtaziťými problémy svého oboru. Což mi bylo zejména sympatické, neboť jsem filmologii vždy pokládal za širokou disciplínu s řadou pomocných nauk. Cesta ke středu je odevšad stejně krátká (či – pro skeptika – dlouhá).

Letos vydává Národní filmový archiv v edici Iluminace Janu Bernardovi knihu *Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy*. Je to originální a seriózní **mezioborová** studie s velkými, ne však nesplněnými ambicemi. K jádru tvořenému aspekty kinematografickými a filmovými a k „modelu světa v obraze“ se tu stáčejí úvahy, hypotézy a analogie (i argumenty) z filozofie jazyka a významu, ze sémiologie i estetiky, z informatiky i teorie komunikace, dokonce i z genetiky, molekulární biologie a antropologie. To vše, zpracováno převážně komparativními postupy bez nadnesených extrapolací (jež jsou často jen jiným označením pro badatelské omyly), čtenářově inteligenci poskytne velikou zásobu nových poznatků.

Předmluvu k Bernardově knize napsal Ivo Osolsobě, náš renomovaný sémiolog. Když jeho předmluvu čtu znovu, **po** druhém přečtení mi připadá, že jakákoliv recenze je zbytečná, že je „navíc“. Ona to není totiž ani předmluva, ale jak sám její autor říká, spíš komentář. A já dodávám: Komentář, který – přestože je záměrně opatrnější v pohledu na „druhou“ část knihy – postihuje vše podstatné.

Komentář, s nímž se jako recenzent nejméně v deseti bodech zcela shodnu včetně názorů na „intelektuální bankrot“ sémiotiky. Co bych však z předmluvy použil vůbec nejradši, a to jako východisko pro **svůj** komentář, je její poslední slovo (jež mě mimochodem napoprvé dráždilo svou „nepříhodností“, ale jen napoprvé). Použil bych slova „emergence“, neboť celá Bernardova koncepce jazyka, kinematografie a komunikace spočívá na metodě emergentního vývoje, jestliže se tu kinematografie ukazuje jako aktuální a „vyšší“ (postmoderní?) komunikační forma jsoucna, která se z nižší formy „vynořuje“ vstupem nižších prvků do nových souvislostí.

Promyšlené a poučené Bernardovy úvahy z první části práce čtu jako zajímavé exkursy k problémům, kterými se – shodou okolností – zabírám v teorii i sám (jako filmolog i jako psycholog) a které si pro svá východiska shrnuji takto: U Kanta je jazyk **formou** skutečnosti, u Wittgensteina **obrazem** skutečnosti. A přestože jak královecký samotář, tak i geniální vídeňsko-cambridžský schizoid to mínili výhradně s poukazem na jazyk, v jejich průměrech se sémiologie „prosazuje“, i pokud jde o film. Ano, rovněž film je formou skutečnosti a obrazem skutečnosti, právě tak jako jazyk. V tom se dokonce sémiologie může shodnout s psychologíí a celou filmovou vědou. Další dedukce však, alespoň ty, jichž jsem schopen (a sám nejsem na tento obor takový expert jako přítel Ivo Osolsobě a možná se jen „kreju“, když jeho názor s ním sdílím), tedy například úvahy do jaké míry a v čem je film jazykem, jak se jazykové znaky rovnají filmovým ikonám, jak shodná je jazyková a filmová syntaxe apod., jsou pro mne hypotézy dost neplodné, jež už v „přívalu aplikacionismu“ odezněly a doufejme, že tuto zbytkovou archeologii nemusí nikdo objevovat.

Tvaroslovní, morfologická či v širším smyslu sémiologická srovnávání jazyka a filmu jsou dnes redundantní. Sem tam se v nich možná najde pravda, leč tato pravda je významuprázdňá.

Mnohem důležitější jsou pro mne porovnání na úrovni intersubjektivní, řekněme komunikační. Jazyk má tuto funkci plně rozvinutou, nebo řekl bych, účelově rozvinutou s účelem sociální signalizace. Má ji též film? Wittgenstein a po něm i Searle stanovili tzv. **princip vyjádřitelnosti**: cokoliv lze myslet, dá se též vyjádřit. Rozumí se – jazykem. Platí to o filmu? Copak film může vyjádřit cokoliv, co lze myslet? Jeho komunikační funkce se opírá o ikony, obrazy, jež mají s myšlením společné jen málo a bezprostředně vůbec nic.

Pravda – „nevýslovné (to, co se mi zdá tajemné a co nejsme s to vyslovit) možná tvoří pozadí, na kterém dostává smysl to, co jsem vyslovit dovedl“ (Wittgenstein). Na tento úkaz, který bych nazval naprostou **absencí jazyka** a jeho analogonů a který je pro mě dalším z důvodů opustit sémiologickou módu, s emočním zaujetím naráží Jan Bernard v závěru své knihy, když hovoří o magii filmu slovy Renoirovými. Tento přístup, potvrzující intersubjektivní platnost komunikačních norem kinematografie a filmu, jež se nalézají **vně** jazykových hranic (a možná i **vně** hranic reálného světa), představuje cennější aspekt, než se například pozitivistickým sémiologům zdá.

Jak k němu ale dospět? Nemohu ještě opustit oblast jazyka, chci-li to dostatečně vysvětlit v kontextu Bernardovy práce.

Jan Bernard velmi dobře argumentuje proti euforické a eufemistické domněnce lékaře-esejisty Lewise Thomase o genetické zakódovanosti jazyka tím, že jazyk jako živý organismus je schopen mutací. Zajímavá je například Bernardova úvaha o přechodu promluv do jazyka k přejímání mutací, jež je víceméně srovnatelná s přejímáním vlivů ve vývoji filmů – „k vzniku módních vln, přecházejících z promluv do jazyka“ (str. 107). Euforie Lewise Thomase (vědce, „s nímž není otrava“, jak napsal jeho český editor) vychází z vitalistické a biologizující představy jazyka úzce spojeného, ne-li sloučeného s přírodními organismy a pokud jde o genetickou zakódovanost jazyka konkrétně z Chomského sémiologické ortodoxie. Ovšem, zda je v genetické výbavě člověka nějaká specifickojazyková dispozice, o to se vedou spory. Může jít zrovna tak dobře o schopnosti vycházející z některého nespecifického systému kognitivního aparátu, z něhož se jazyková schopnost strukturuje až během života. Raná forma jazyka čili **protojazyk** existoval u Australopitheců před 3 miliony let. Údajně je jazyk preracionální povahy.

Platí-li toto paleontologické zjištění, co si počít s domněnkou B. F. Poršněva, z něhož také Bernard vychází, s domněnkou o „diplastii“ emocí, z níž vzniká současně jazyk i zobrazení? Jeskynní ani jiné přírodní kresby Australopitheců se dosud nenašly a pochybuji, zda se najdou. Ani neurofyzilogický mechanismus mozkové činnosti (při specializaci levé, verbální a pravé nonverbální hemisféry) neodpovídá zmíněné synchronní „tvorbě komunikací“.

Oceňuji, že v knize Jana Bernarda jsme svědky spíše komparací než extrapolací. A sympatický i nutný ocenění jest sám fakt, že autor nezapomíná ve svých literárních odkazech ani na naše autory, mnohdy už neprávem opomíjené (Mathesius, Kolaja, Vachek aj.). Vycházeje například z posledně jmenovaného, dospívá k pozoruhodnému závěru, že film, ač svou podstatou záznamový a tedy „zápisový“, vykazuje větší podobnost s promluvou mluvenou, než psanou. Není to ovšem názor jednoznačně přijímaný. Shodou okolností se poslední má recenze týkala knihy *Základní složky filmu* Mojžíra Drvoty, který má opačný názor: že film je spíše písmem než jazykem. Taková diskuse však není relevantní, alespoň ne v rozměrech Bernardovy práce.

Co bych však pokládal za hodné diskuse, jsou dva náměty Bernardova promyšleně komponovaného spisu. Oba se týkají de facto jeho dvou ze tří nejvýznamnějších hypotéz. Autor, který tak důkladně prostudoval tematiku nových masmédií a jejich nových komunikací, asi dost dobře nemůže – takříkajíc – ze své kůže. Sdílí tedy možná i proto nadšení nebo – přesněji – zaujetí teoretiků elektronického věku, zejména Marshalla McLuhana a zčásti i Viléma Flussera s jejich paradigmatickými změnami člověka alfabetské kultury ve sběrače informací obrazového („obrazivého“) typu.

Ano, starý styl lze překonat novým pohledem, takřkajíc ho znovu uvést do tempa, jež odpovídá naší době. Foucault, Flusser, zejména však McLuhan (ovšem už vůbec ne K. R. Popper), abychom jmenovali nejvýznamnější myslitele této „inkriminované“ doby, jsou uchvázeni počítačem, komputerem, „svobodou programování, jež je svobodou být člověkem“, vtažením (inkluzí) člověka do elektronické (ale i numerické!) galaxie i zpětnou vazbou (smyčkou) informací, jejímž důsledkem je integrace jedince do společnosti.

S těmito pány, odděnými ovšem do módy kosmických skafandrů, nesdílím jejich nadšení. Ba ani cesty jejich úvah a dedukcí. Obávám se, že tyto nadšence „elektronické galaxie“ čeká stejné zklamání jako někdejší koryfeje přírodních věd, behavioristy, operacionisty, nervisty a pozitivisty, než Werner Heisenberg z pozice své exaktní vědy vyslovil domněnku, že příroda je nepředvídatelná. Anebo než Wilder Penfield po svém slavném neurochirurgickém zákroku, kdy už se zdál být výklad sepětí mozku a lidské mysli na dosah ruky, prohlásil, že lidská mysl není nikdy schopna dosáhnout svých vlastních vztahů k mozku.

Pochopitelně – rozhodující je úhel pohledu. Zatímco „elektronici“ vycházejí ze supertechniky a jejích možností, moje skepse má původ v jiných předpokladech – vyrůstá z omezených možností, ne-li defektů jako species, která se osudově jen víc – i vlivem této supertechniky – dostává do slepé uličky.

Optimismus elektroniků je vlastně „optimismem“ Heideggerovým, připomenutým v třetí a poslední části Bernardovy práce. Když ji autor předmluvy komentuje, říká se svou elegantní ironií (v níž – jak ho znám – je Mistrem nad mistry): „... pohasnou náhle všechny bludičky ze sémiotických bahníků a jsme, s třetí částí, rázem ve světě filosofie, kde je vše jednodušší a veselejší“. Tak tedy, o jako „veselost“ tu běží?

Jeví se mi dost protismyslné, že si Jan Bernard jako autoritu pro svůj optimismus bere k třetí, závěrečné části své knihy Martina Heideggera, který si „získal slávu tím, že oživil hegelovskou **filosofii nicoty**“ (K. R. Popper). Že by snad proto, že se k tématu hodí jeden z Heideggerových postulátů: „Svět se musí stát obrazem“ (Die Zeit des Weltbildes)? Rizikem této „obrazové kultury“ není pochopitelně sám fakt, že převládající formou reprezentace skutečnosti se stal obraz. Drtivě však působí, že by **sám svět měl být obrazem!** Opětovně vezmu na pomoc Ludwiga Wittgensteina: „Logický obraz může představovat svět. – Obraz zobrazuje skutečnost tím, že představuje možnost existence či neexistence stavu věcí. – Obraz se shoduje či neshoduje se skutečností. Je správný nebo nesprávný, pravdivý nebo nepravdivý.“

Ale: Je-li obraz a jeho kultura **celým naším světem**, žijeme-li **jenom** obrazem a obrazovou kulturou či **uvnitř** obrazové kultury, pak „z obrazu samého nelze poznat, zda je pravdivý či nepravdivý. – A priori pravdivý obraz neexistuje!“ Svět pouhého obrazu je světem lži. Heideggerův postulát je součástí jeho filosofie – a Nic!

Nakonec jedna námitka, ne ovšem proti obsahu, ale vybavenosti knihy. S tolika odkazy a pro čtenáře-laika, byť vzdělaného, s tolika neznámými autory by měla mít knížka rejstřík, rozhodně alespoň jmenný!

Lituji zároveň, že tak široce rozepjatá i hluboce poučená práce, jako je Bernardův spis Jazyk, kinematografie, komunikace, nepřišla – neboť samozřejmě ještě nemohla přijít – v době, kdy jsme ve vědě o filmu prosazovali široké pojetí věd o člověku, koordinující účast různých disciplín včetně biologie, estetiky, sociologie, psychologie. Pro autoritu filmologie (v uvedeném smyslu tedy této „široké vědy“) je kniha Jana Bernarda velmi cenným dokladem..

Ivo Pondělíček

Dějiny kinematografické provincie

Peter Mihálik: *Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948.*

Kabinet divadla a filmu SAV, Bratislava 1994, 256 stran, náklad neuveden.

Práce Petra Mihálika (1945 – 1987) mapující genezi slovenské národní kinematografie pochází z počátku sedmdesátých let; je to autorova disertační práce, kterou ve svých sedmadvaceti letech obhájil na Universitě J. E. Purkyně v Brně v roce 1972. Stanovil si v ní ambiciózní úkol provést kritickou revizi dosavadního (nikterak intenzivního) bádání, posunout je vlastními materiálovými průzkumy vpřed a vytvořit ucelený obraz zrodu slovenské národní kinematografie. Tento úkol v mnoha ohledech splnil a v kontextu tehdejší československé filmové historiografie snad i nadstandardním způsobem. Byl ostatně pro takový úkol dobře disponován – jeho následná profesijní dráha zahrnovala jak orientaci historiografickou, tak i filmově teoretickou.

Práce je členěna do tří hlavních kapitol – období do roku 1918, období první republiky a období 1939 – 1948 (tato kapitola nese stejný název jako celá kniha – *Vznik slovenskej národnej kinematografie*). Více než polovinu knihy tvoří materiálové přílohy: bibliografie filmových časopisů (včetně cizojazyčných) vydávaných na Slovensku do roku 1948 (se signaturami knihoven v Bratislavě, Martině, Budapešti a Praze), katalog hraných filmů, katalog nehraných filmů, katalog filmových periodik (s rozpisem jednotlivých šotů), soupis produkce Školfilmu a produkce Matice slovenské v Jugoslávii, vše pro období do roku 1948. Autor sám v závěru upozorňuje, že to jsou dosud nejkompletnější filmografické materiály, jaké zatím byly zpracovány, a že jsou zejména pro období 1939 – 1948 doplněny o řadu dosud zcela neznámých filmů. Význam těchto důkladně zpracovaných příloh je asi zbytečné zdůrazňovat, spíše si všimněme, co o Mihálikově práci vypovídají – že totiž autor založil svou práci na precizní heuristice, která se nezastavila jen u kompletace známých faktů, ale systematicky postoupila dále. Mihálik se zaměřil na primární prameny, studoval archivní fondy ve Slovenském ústředním archivu, ve Státním archivu v Bratislavě, ve Slovenském filmovém ústavu (agenda Nástupu), v Čs. filmovém ústavu a mohl tedy kvalifikovaně korigovat leckteré soudy tradované staršími pracemi nižšího profesionálního fundamentu. Mihálik je například sympaticky ostražitý vůči různým tvrzením Ivana Rumanovského, což svědčí o tom, že si hodnověrnost všech údajů prověřoval. Pojem „národní kinematografie“ váže Mihálik na existenci pravidelné filmové produkce, a klade proto vznik slovenské národní kinematografie až do období 1939 – 1948. Z uherské i prvorepublikové etapy tak vlastně činí období prehistorická. Je to redukce dosti diskutabilní, snižuje totiž význam dosavadní příležitostné produkce a ostatní druhy kinematografického dění odsouvá do pozadí. Pozorováno z tohoto úhlu, ocitá se Mihálik touto interpretací v rozporu s tím, jak celé téma ve skutečnosti uchopil. Ve všech třech obdobích se totiž systematicky a proporčně vyváženě věnuje všem hlavním aspektům celého odvětví, tedy právnímu rámci fungování kinematografie, institucionalizaci oboru, problematice kin a otázkám distribuce, filmové výrobě (resp. tvorbě) a filmové publicistice.

První etapa slovenské kinematografie (do roku 1918) je povýtce uherská. Autor si je této skutečnosti vědom a rozšiřuje proto záslužně svůj záběr na celý uherský region. Všimá si procesu institucionalizace kinematografie v celém Uhersku a když stopuje a vyjmenovává řídké kinematografické aktivity na území Slovenska před první světovou válkou, nijak nezastírá, že za většinou z nich stáli Němci a Maďaři. Výslednému obrazu by nicméně prospělo porovnání kinofikačního vývoje v ostatních periferních oblastech Uherska s přihlédnutím ke geografickým, demografickým, kulturněhistorickým a dalším aspektům celého problému. Letmo sdělené statistické údaje o uherské kinofikaci jsou totiž opravdu zajímavé a vyvolávají naléhavé otázky. V roce 1905 (v roce otevření prvního stálého kina v Bratislavě, dva roky před otevřením prvního stálého kina v Praze)

bylo už v Uhersku údajně registrováno na 150 stálých kin, do roku 1912 se pak jejich počet podle Mihálikových zdrojů zvýšil na 450.¹⁾ Uhry tedy patřily k nejkinoifikovanějším regionům Evropy, slovenské území se však na čísle z roku 1912 podílelo pouhými 5 %. Otázku, proč tomu tak bylo, zodpovídá autor až příliš zběžně na to, že právě její zodpovězení má nejspíš klíčový význam pro interpretaci meziválečného období slovenské kinematografie. Uhersko mělo díky relativně rychlé kinoifikaci již v desátých letech příznivé podmínky pro rozvíjení vlastní filmové výroby a do roku 1914 zde také vzniklo na 50 hraných filmů (ve Vídni kolem 120, v Praze asi 30). Slovenskou oblast to však poznamenalo pramálo a Mihálik tuto část uzavírá konstatováním, že „do roku 1918 sa prakticky vôbec nedá hovoriť o slovenskej kinematografii“. Příčiny: „nedostatok kín, finančných prostriedkov, hospodárska zaostalosť, spolu s nezaujmom oficiálnych miest a nedostatočným kultúrnym zázemím“, dále pak dominance jiných, mnohem důležitějších problémů (s. 27). (Nevím, která „oficiální místa“ by se měla v podmínkách uherského státu před rokem 1918 zajímat o generování slovenské národní kinematografie. Všude se přece toto odvětví rozvíjelo na základě individuální podnikatelské aktivity a „oficiální místa“ do hry vstupovala teprve tehdy, když nové odvětví získalo širší hospodářský, sociální i kulturní význam a jeho živelný rozvoj vyžadoval promyšlenější regulaci. Je to, myslím, představa poněkud ahistorická.) Pro tuto první etapu je rovněž závažné Mihálikovo zjištění, že vzhledem k absenci vlastní výroby a k absenci slovenských mezititulků v kinech „kinematograf nezohral žiadnu úlohu pri národnom uvedomovaní Slovákov“ (s. 23).

Snaha vnímat kinematografické dění na Slovensku jako součást uherské kinematografie má své hluboké oprávnění a také se ukázala být produktivní. Dalo by se tedy očekávat, že analogicky přistoupí Mihálik i k období meziválečnému a nahlédne slovenský filmový život jako součást kinematografie československé. Je k tomu konenckonců mnoho dobrých důvodů, ať už kvůli právním předpisům a institucím s celorepublikovou působností, kvůli společnému trhu či z prostého důvodu, že žádná slovenská kinematografie (v Mihálikově pojetí) v roce vzniku společného státu neexistovala. Ke škodě věci však autor věnoval československým souvislostem slovenské kinematografie jen velmi zběžnou pozornost. Širšího vysvětlení by si například zasluhovaly otázky filmového práva. Československá republika zdědila po Rakousku-Uhersku dva právní řády – rakouský platný v českých zemích, uherský platný na Slovensku. V řešení kinematografických otázek se dosti lišily a bylo třeba je sjednotit nebo alespoň sblížit. Odtud pramení horečná a někdy svérázná „zákonodárná“ aktivita ministra s plnou mocí pro správu Slovenska. Totéž se týkalo i Podkarpatské Rusi, kde byla civilní správa zmocněna, aby vypracovala předpisy v intencích min. nařízení č. 191/1912 ř. z. Bylo to řešení provizorní, které mělo překlenout období, než bude vypracován a schválen nový filmový zákon. (Na ten ovšem nedošlo.) Také ekonomickou stránku filmového podnikání za první republiky je třeba promýšlet v československém měřítku a pro celou problematiku je rovněž podstatná otázka vztahu státu ke kinematografii. Z těchto kontextů má ovšem Mihálik před očima především hřích českých filmových společností, které se provinily tím, že neinvestovaly do slovenské kinematografie. Je to pro něj jen další doklad toho, jak česká buržoazie „spolu s vládou vrstvou slovenskej politickej reprezentácie realizovala svoju hospodársku, politickú a kultúrnu diskrimináciu Slovenska“ (s. 48). V podobných pasážích jako by Mihálik

1) Tento údaj je možná přemrštěný. Jiný pramen uvádí pro rok 1912 270 stálých kin v Uhersku. Srov.: István Nemeskürty, *Historia filmu węgierskiego*. Warszawa 1979, s. 11. V roce 1913 bylo podle dobové statistiky v celém Rakousku-Uhersku 706 stálých kin, jen na Vídeň jich tehdy připadalo 126, na Budapešť 92; české země se na tomto počtu podílely 277 biografy. Srov.: Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie. 1896 – 1945. I*. Praha 1988 (interní tisk ČSFÚ), s. 107. K 30. 9. 1916 registruje dobový adresář přes 260 stálých kin v celém Uhersku. Srov.: *Projektor. Handbuch für Kinematographie*. Hrsg. v. Ernst Jordan u. N. Weiler. Wien, b. r. [1916].

zapomínal na svou profesi a z jeho textu zní náhle rétorika brožurkového propagandisty. Zatímco k detailům přistupuje s příkladnou historickou kritičností, globální kontury črtá s použitím mechanicky převzatých tezí, které už ani nepovažuje za nutné argumentovat, ačkoliv neodkazuje k žádné sekundární literatuře. Otázka, proč se filmová produkce rozvinula na Slovensku s takovým zpožděním, má všechny předpoklady stát se evergreenem slovenské filmové historiografie a Mihálikova práce dává tušit, že česká karta zde bude mít možná své trvalé místo. Motiv českého provinění na slovenské kinematografii první republiky se totiž v knize opakovaně vrací a stává se tak jedním z kontextových pilířů autorovy odpovědi na uvedenou otázku. Podívejme se tedy na tuto myšlenku zevrubněji.

Obsahuje v sobě dvě důležité premisy. První z nich zní: protože na Slovensku „pre kinematografii a jej rozvoj, hlavne pre výrobu filmov se nevytvorili ani objektivne ani subjektivne podmienky“ (s. 48), měl slovenskou národní kinematografii konstituovat někdo „zvenčí“ – a bylo to povinností zejména Čechů, přesněji českých filmových podnikatelů. Ti měli bez ohledu na ekonomické ztráty založit v Bratislavě filiálky a položit tak základy institucionální báze pro slovenskou národní produkci. Autorova zkušenost s tržním hospodářstvím byla před čtvrt stoletím jistě minimální a Mihálik se také nad praktickou realizací této své představy vůbec nezamýšlel. Případné zřízení smysluplné slovenské filiálky přicházelo v úvahu jen u větších výroben, což byly akciové společnosti, jejichž představenstvo muselo každý rok skládat účty valné hromadě akcionářů. Je iluzorní očekávat, že by akcionáři opakovaně podpořili ztrátové, filantropické projekty. Ostatně nemohli si to ani dovolit, české filmové společnosti nebyly kapitálově tak silné, jak si Mihálik zřejmě představoval. I ony totiž byly – díky lokálnímu významu své produkce – nuceny operovat na poměrně malém československém trhu, který jim žádné závratné zisky neskýtal.²⁾ České filmové podnikatele opravdu nelze činit odpovědné za zaostalost slovenské kinematografie, tady je Mihálik úplně vedle. Jediný subjekt, na který je možno v této záležitosti obracet pozornost, byl stát. Stát se teoreticky mohl slovenské kinematografii ujmout, tj. otázky filmu mohly teoreticky tvořit svébytnou kapitolu slovenské politiky československé vlády. Že se tak nestalo, ba že s takovým nápadem nikdo ani nepřišel, má několikérý důvod. Jedním z nich je, jak řečeno výše, postoj státu ke kinematografii vůbec. To je otázka, která na své zevrubné zpracování teprve čeká. Traduje se, že první republika se chovala ke kinematografii macešsky. Srovnání s ostatními státy západního světa by ale nejspíš ukázalo, že šlo o chování v demokratických zemích zcela standardní. Stát chápal kinematografii jako zábavní průmysl s kulturním dosahem (resp. přesahem), věnoval určitou, byť nedůslednou, péči vytvoření obecného rámce pro filmové podnikání (s akcentem na ochranu a stimulaci domácí produkce) a když profesionální tvář československého (českého) filmu nabyla přesvědčivějšího výrazu, začal dotovat vybrané projekty kulturního významu; na sklonku první republiky konečně podpořil i filmové zpravodajství. Všechny podpůrné kroky a opatření měly platnost celorepublikovou – to je podstatný prvek celé koncepce, který by musel být v případě zvláštních subvencí či privilegií pro slovenskou kinematografii porušen, se všemi riziky z toho plynoucími. Hlavně však myšlenka rozsáhlejší účasti státu na kinematografickém odvětví (v demokratických státech tehdy neobvyklá) se za první republiky nedostala podstatněji na pořad dne, takže případné útoky vedené tímto směrem budou vždy poněkud ahistorické. Nicméně zdá se, že k takovému kroku – jistě i pod tlakem politického vývoje – Československá republika zrála. Nasvědčují tomu nejen různé její aktivity jako spolufinancování Aktuality, ale například i koncepce poválečného uspořádání kinematogra-

2) Jak vypadalo v reálu hospodaření českých filmových společností, lze ukázat na příkladu nikterak nevýznamné společnosti AB. V mimořádně úspěšném roce 1929 byla její bilance zhruba 200 000 Kč čistého zisku. Srov.: Zbyněk H a n d l, *Filmová akciová společnost AB ve dvacátých letech*. Filmový sborník historický 3, Praha 1992, s. 49 – 67.

fického oboru vypracovaná za války exilovou vládou v Londýně. Důvodová zpráva připojená k návrhu paragrafového znění Dekretu prezidenta republiky o přechodné úpravě věcí filmových (z 24. 5. 1944) konstatuje značně neutěšené poměry v tomto oboru za první republiky, a to zejména vinou „neurovnaných právních podkladů celého podnikání“.³⁾ Podle tohoto dekretu měl stát na přechodnou dobu převzít provoz biografů, aby mohl být „hájen a obhájěn státní a národní zájem“.⁴⁾

O neexistenci objektivních i subjektivních podmínek pro rozvoj slovenské kinematografie snesl Mihálik celou řadu velice průkazných dokladů, někdy až zarážejících. Nedostávalo se přirozeně kapitálu, řídká síť kin velmi komplikovala situaci slovenských půjčoven („malý počet kín nedovoľoval rozvinúť väčšiu sieť požičovní a aj tie jestvujúce boli neustále stratové“, s. 41; nejvyšší dosažený počet kin byl 210 v roce 1930), chybělo technické zázemí oboru, chyběly kvalifikované síly uměleckého i technického směru („na Slovensku v tom čase sme nemali filmového režiséra, aj divadelný bol len jeden“, s. 67) a co víc – „ani slovenská verejnosť sa príliš nezaujímalá o osud slovenskej kinematografie“ (s. 68). Je nabíledni, že rozvíjet pravidelnou filmovou výrobu v takovém prostředí opravdu nešlo (alespoň ne bez státní garance), ale Mihálik, jako by se s tak prostým zjištěním nemohl smířit, vytváří dojem, že kromě toho všeho za to ještě někdo může. Oficiální místa, slovenské úřady, slovenská reprezentace, česká buržoazie, čeští producenti, Praha. Někdo měl zkrátka podle Mihálíka přijít a ve věci slovenského filmu zasáhnout. Jsme u druhé závažné premisy obsažené v tomto názoru: zrod pravidelné národní produkce na Slovensku je od samého počátku kinematografie považován za samozřejmý a je v každém období historiky jakoby očekáván. Pak se ovšem kupí i zástup viníků, kteří způsobili, že toto očekávání nebylo naplněno, a vyhrocuje se i deformuje slovník. (Například soustředění filmové výroby do Prahy nazývá Mihálik důsledně centralizací, ačkoliv šlo o proces spontánní a pochopitelný, který vůbec nevylučoval vznik dalších center – viz Zlín a Brno.) Pripustíme-li však, že ani za Rakouska-Uherska, ani za první republiky zrod slovenské národní produkce vůbec samozřejmý nebyl, změní se nám optika. Budeme pak možná citlivěji vnímat různé signály, které Mihálik sice nezakrývá, ale ani neanalyzuje. Shledal-li kupříkladu u slovenské veřejnosti nezájem o osud slovenské kinematografie, pak to buď znamená, že jí byl tento osud opravdu lhostejný, nebo že kinematografické potřeby slovenské veřejnosti byly i ve smyslu národním víceméně satureovány. Slovenská tematika byla koneckonců pravidelně zastoupena v české filmové produkci, zejména dokumentární. Také případní čtenáři filmových časopisů měli k dispozici časopisy české, když po dobu šesti let (1927 – 1932) nevycházel ani jediný (!) slovenský filmový časopis. Volání slovenských intelektuálů po vlastní kinematografii, jemuž Mihálik popřává v dlouhých a jen velmi málo komentovaných citacích velký prostor, tak možná vyjadřuje národní vůli daleko méně, než si autor přeje.

Podtrženo, sečteno, v tak nepříznivých podmínkách mohla národní produkce vzniknout teprve v okamžiku, kdy byl v praxi (nikoliv jen verbálně) ekonomickému zřeteli nadřazen zřetel jiný.

3) Karel J e c h – Karel K a p l a n, *Dekrety prezidenta republiky 1940 – 1945. Dokumenty 1*. Ústav pro soudobé dějiny AV ČR v nakladatelství Doplněk, Brno 1995, s. 390.

4) Tamtéž, s. 392. „Nelze považovati filmové podnikání za obyčejné obvyklé obchodní podnikání. Film přece není pouze obchod. Z hlediska státního je propagandou a výchovným prostředkem a má mnohé jiné namnoze významnější úkoly, než pouze býti výnosným podnikáním či obchodem. Proto musí býti státu vyhrazena větší ingerence na film, bez ohledu na hospodářskou soustavu. Stát bude mít i z politického hlediska zájem na tom, aby byly promítány filmy s určitou tendencí, v patřičnou dobu a na vhodných místech. To bude obzvláště důležité v době neklidu, která vznikne po skončení války, neboť právě v té době bude lid nejcitlivější a bude lehce podléhati různým heslům, leckdy protistátním, která film dove-de předváděti způsobem naoko úplně nevinným.“ Tamtéž.

Tento okamžik nastal po vzniku samostatného slovenského státu, který si byl samozřejmě vědom propagandistického i propagačního významu filmu a kdy se národní produkce stala otázkou státního zájmu. Jen a jen krajně nepříznivé podmínky – neschopnost tehdejšího slovenského prostoru fungovat jako samostatný kinematografický trh, absence kvalifikovaných sil, nepochybně i mnohem naléhavější úkoly při obnově a budování zdecimované národní společnosti a zaostalé země – způsobily, že slovenská kinematografie v Mihálikově smyslu vznikla, obrazně řečeno, na objednávku státu – shora, nikoliv zdola. A z tohoto hlediska je celkem podružné (i když příznačné), že to byl stát autoritativní a ne demokratický.

Poslední kapitola Mihálikovy práce pojímá jako jeden celek léta 1939 – 1948, spojuje tedy období slovenského státu s léty poválečného Československa. Nechci se pouštět do diskuse o periodizaci dějin, oblíbeného to sportu akademické obce, ale přece jen – určujícím hlediskem tu autor učinil fakt pravidelné filmové produkce, který má tímto členěním jakoby větší váhu nežli principiální změna ve společenském postavení a uspořádání celého oboru v roce 1945 a ze slovenského pohledu navrácení slovenské kinematografie do československého rámce. Myslím, že je to řešení nepatřičné a perspektivně neudržitelné. Znovu zde zaznívá příliš zúžený výklad pojmu kinematografie a regionálně zjitřené vnímání rozdílu mezi příležitostnou a pravidelnou produkcí.

Z výkladu o prvních letech zestátněné kinematografie mizí animozita vůči české straně, které dal autor průchod v prvorepublikových pasážích, a také československý kontext je sledován pozorněji. Čtenář by jistě uvítal, kdyby toto v mnoha ohledech konstitutivní období slovenské kinematografie bylo zpracováno zevrubněji. V samostatných oddílech se autor ve všech kapitolách věnuje vlastní filmové produkci, přičemž faktografická vrstva výkladu je vzhledem k dochovanosti filmů a jejich většinou snížené profesionální úrovni o poznání silnější než vrstva esteticko-uměleckých analýz. Cenné a informačně přínosné jsou všechny části věnované filmové publicistice, v nichž Mihálik systematicky pojednává o zastoupení filmové problematiky v jednotlivých typech periodického tisku. Produkce filmových časopisů na Slovensku se ve srovnání s českými zeměmi vyznačuje daleko větší regionální rozptýleností.

Mihálikova syntéza bude jistě léta dobře sloužit jako základní příručka. Je informačně obsažná, faktograficky seriózní a poskytuje ucelený přehled o všech oblastech kinematografického dění. Lze doufat, že autorita, již se Mihálik na Slovensku (i v českých zemích) těší, nepodváže vůči ke kritickému přístupu k výsledkům jeho výzkumu. Jde přece jen o výzkum starý už čtvrt století.⁵⁾ Mihálikovi pokračovatelé mají dnes k dispozici podstatně více sekundární literatury, která kreslí obraz první poloviny století s větší historickou znalostí věci. Po pádu komunistického režimu v roce 1989 vznikly také podmínky pro řádný výzkum moderních dějin – byly zpřístupněny archivy, padly ideologické bariéry. Rovněž filmová historiografie pokročila dále nejen v mapování bílých míst, ale i v metodologické sebereflexi. V Mihálikově práci má odborná veřejnost solidní informační zázemí i základnu pro další bádání.

Ivan Klimeš

5) Jak ukázala Eva Dzúriková, pokročilý archivní výzkum prováděný na Slovensku v posledních letech umožňuje dnes korigovat v Mihálikově textu řadu věcných chyb, nepřesností či omylů. Srov.: Eva Dzúriková, *Na margo dejín... (Niekoľko poznámok ku knihe Petra Mihálika Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948)*. „Filmová revue“ 1995, č. 1, s. 31 – 32.

Montage/AV o neoformalismu

Montage/AV.

Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 4, 1995, č. 1, 164 s.
(Neoformalismus/Fernsehen [1]).

První číslo čtvrtého ročníku německého odborného časopisu Montage/AV poskytuje čtenářům hutnou a přitom důkladnou informaci o vlivném a široce diskutovaném směru současného myšlení o filmu, jenž je většinou označován jako **neoformalismus** (signalizuje se tak programově zdůrazňovaná návaznost na názory ruských formalistů dvacátých let) a jenž představuje ostrou (a ovšem také poněkud jednostrannou) reakci na psychoanalyticky a poststrukturalisticky orientovanou reflexi posledních desetiletí. Vzhledem k tomu, že vůdčí představitelé tohoto směru (David Bordwell, Kristin Thompsonová) působí na univerzitě v Madisonu v americkém státě Wisconsin, hovoří se často také o **wisconsinském projektu**. (Poněkud volněji se dále k neoformalistickému směru řadí Noël Carroll a Edward Branigan. Přechodně se na jeho aktivitách podílela také Janet Staigerová.)

Blok materiálů o neoformalismu v Montage/AV zahrnuje přehledový článek **Britty Hartmannové** a **Hanse J. Wulffa** *Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik* (O specifičnosti filmu. Neoformalismus – kognitivismus – historická poetika, s. 5–22), jehož doplňkem je rozsáhlá bibliografie, a dále – pod názvem *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden* (Neoformalistická analýza filmu. Jeden přístup, mnoho metod, s. 23–62) – mírně zkrácený překlad jednoho ze základních neoformalistických textů, úvodní obecné kapitoly z knihy **Kristin Thompsonové** *Breaking the Glass Armor* (Lámání skleněného krunýře – titul knihy odkazuje k jedné rané práci Viktora Šklovského).¹⁾

Článek Hartmannové a Wulffa může sloužit jako instruktivní uvedení do problematiky, shrnuje „vnější dějiny“ neoformalismu i jeho hlavní stanoviska a dosažené výsledky. Alespoň nejpodstatnější uvedené informace si zaslouží stručnou reprodukci.

Poukazuje se zejména na to, že základ „wisconsinského projektu“, jehož koncepčními budovateli jsou především Bordwell a Thompsonová, představuje současné propracovávání tří navzájem spjatých oblastí zkoumání: neoformalistická analýza chce postihnout stylovou specifičnost konkrétního filmového díla; kognitivně orientovaná teorie má vytvořit model interakce mezi divákem a filmem v procesu porozumění; konečně historická poetika má být popisem vývoje stylového systému filmu.

Nejsoustavněji byla rozvedena právě tato třetí složka v proslulé kolektivní publikaci **Bordwella, Thompsonové a Staigerové** *The Classical Hollywood Cinema* (1985). Tato rozsáhlá práce zdůrazňuje, že v historiografickém výzkumu je třeba vedle samotných filmů přihlížet k řadě dalších pramenů dokumentujících organizaci filmové výroby, ekonomické podmínky, vývoj techniky apod. a snaží se syntetizovat estetické, sociologické, ekonomické a technické aspekty, do centra pozornosti ovšem staví hollywoodský film pojímaný jako relativně autonomní stylový systém, jako dynamický soubor pravidel a norem – ty se vyvíjejí a jsou narušovány, jejich fungování odpovídá klasickému formalistickému protikladu automatizace a aktualizace (ozvláštnění).

Takovýto pohled je rovněž východiskem pro rozbor filmového díla, jež je pro neoformalisty současně místem, v němž se manifestuje stylový systém, i uzavřeným formálním celkem. Neoformalismu jde právě o utváření díla, o to, jak se dílo vyrovnává s tradicí, s existujícími stylovými normami, a jak tyto normy narušuje, budujíc takto produktivní sílu ozvláštnění, jež deautomatizuje

1) Bibliografické údaje o citovaných neoformalistických pracích viz v dodatku k recenzi.

divákovo vnímání. S tím potom souvisí značně rezervovaný postoj k pojmům jako význam, komunikace, interpretace. Neoformalisté poukazují na to, že nechtějí vidět film primárně jako médium pro přenos určitých významů. Význam je pro ně vždy elementem formy, produktem specifické utvářenosti díla, jíž je třeba věnovat hlavní pozornost.

Formální struktury jsou také faktorem, který má určovat interakci s divákem v procesu porozumění filmu. Pokus o osvětlení povahy tohoto procesu je jistě záslužný, je ovšem – podobně jako i další aktivity neoformalistů – snadno napadnutelný proto, že ponechává stranou důležité kontexty. Závažné je, že se divákovi přiznává aktivita, zároveň je však vlastně redukován na svou racionální poznávací činnost (nejasná zůstává např. role emocionálních procesů) a odhlíží se od jeho zakotvení v historickém, kulturním a sociálním prostředí.²⁾

Kapitola z knihy Kristin Thompsonové důkladněji rozvádí výklad neoformalistických zásad; značná část textu se přitom soustřeďuje na vysvětlení užívaného pojmově terminologického aparátu. Asi bychom mohli autorce vyčítat až dogmatické lpění na názorech ruských formalistů a tendenci přehlížet to, co bylo vykonáno později, i sklon k poněkud mechanickým klasifikacím. Nejpodstatnější je však zřejmě to, co Thompsonová proklamuje hned na počátku svých vývodů: Není přiměřené aplikovat při analýze filmu hotové modely a brát filmy jen jako prostředek pro potvrzení předem dané metody (to je, jak autorka polemicky zdůrazňuje, vada většiny současných analýz a interpretací filmů); neoformalistická koncepce tvoří podle Thompsonové základní obecný rámec pro analýzu – v tomto rámci je pak třeba vždy vyvinout takovou metodu, která odpovídá specifice daného filmu (s. 23–26).

Druhá část tohoto čísla *Montage/AV* je věnována problematice televize. Z pěti uveřejněných článků upozorníme alespoň na příspěvek **Knuta Hickethiera** *Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells* (Aparát televize. Náčrt jednoho modelu; s. 63–83), který se snaží vysvětlit odlišnost pozice televizního diváka od pozice diváka v kině. Pojem aparátu (dispozitivu) byl vyvinut (Jean-Louis Baudry) pro postižení vztahu mezi diváckým subjektem a procesem projekce filmu. V případě televize je povaha fungování aparátu, jak ukazuje Hickethier, v řadě bodů odlišná. Podílí se na tom fakt, že divák není prostorově fixován před obrazem, možnost různých recepčních postojů (soustředěné sledování vybraného programu, „zírání“ bez skutečného zájmu, přepínání z kanálu na kanál) i mnohofunkčnost programové nabídky.

Petr Mareš

Bibliografický dodatek

Na základě bibliografie otištěné v recenzovaném čísle *Montage/AV* uvádíme alespoň ve výběru základní práce badatelů spjatých s neoformalismem:

David Bordwell, *French Impressionist Cinema. Film Culture, Film Theory, and Film Style*. New York 1980.

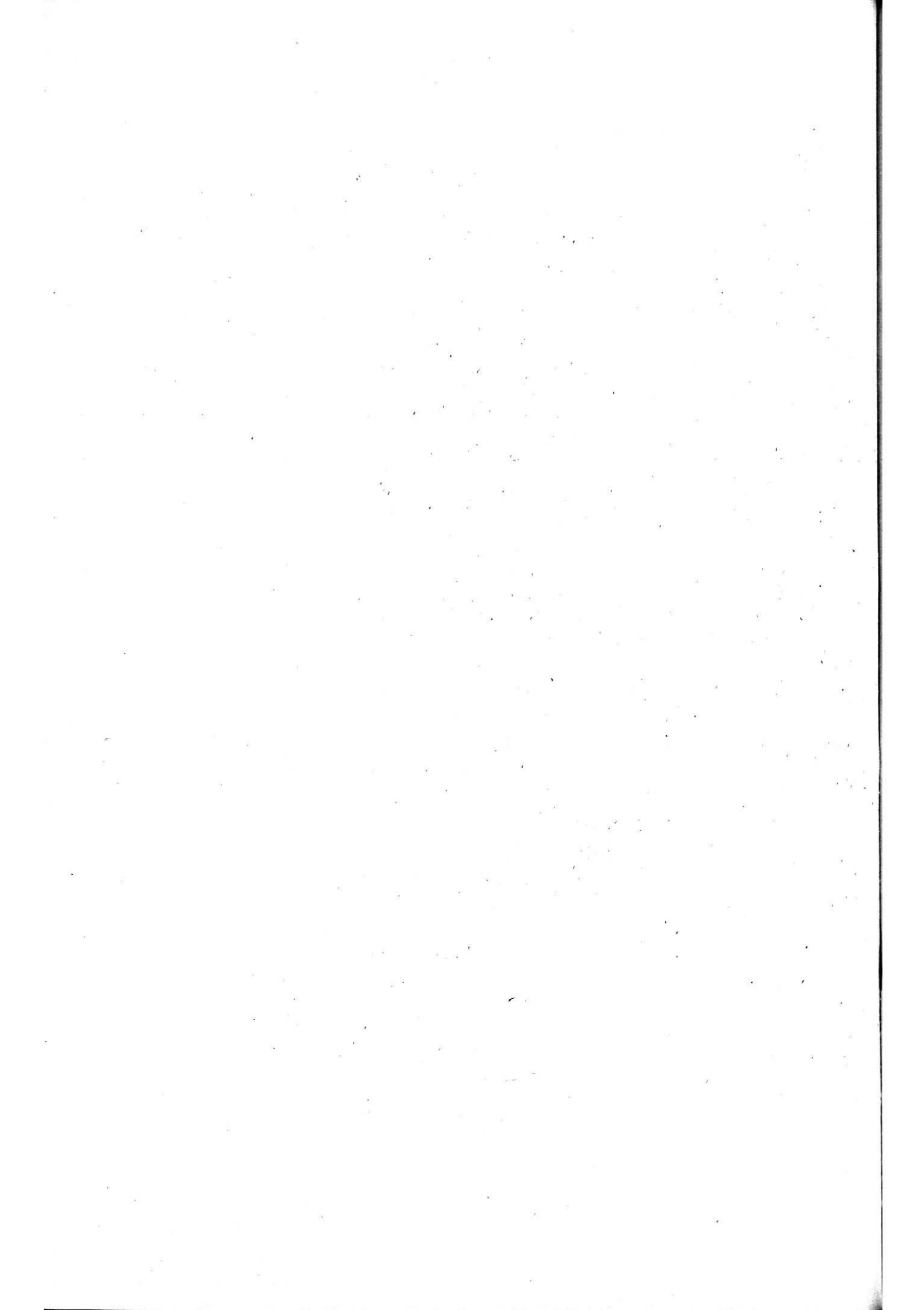
David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*. Berkeley, Cal. etc. 1981.

David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc., London 1985.

David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton, N. J., London 1988.

2) Srov. např. Stephen Lowry, *Film – vnímání – subjekt. Teorie filmového diváka*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 2, s. 71–82.

- David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass. 1989.
- David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein*. Cambridge, Mass. – London 1993.
- David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York – London 1985.
- David Bordwell – Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*. Reading, Mass. 1979 (4. rozš. vyd. 1993).
- Edward Branigan, *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. The Hague – Paris 1985.
- Edward Branigan, *Narrative Comprehension and Film*. London – New York 1992.
- Noël Carroll, *Philosophical Problems of Classical Film Theory*. Princeton, N. J. 1988.
- Noël Carroll, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York 1988.
- Kristin Thompson, *Eisenstein's IVAN THE TERRIBLE. A Neo-Formalist Analysis*. Princeton, N. J. 1981.
- Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934*. London 1985.
- Kristin Thompson, *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N. J. 1988.
- Kristin Thompson – David Bordwell, *Film History. An Introduction*. New York 1994.



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ANDREW, J. Dudley

The Major Film Theories. An Introduction / J. Dudley Andrew. – 1. publ. – New York, London, Oxford: Oxford University Press, 1976. – VIII, 278 s.: čb. fot. – Poznámky, bibliografie, index. ISBN 0-19-501991-1 (brož.)

Čítanka stěžejních filmověteoretických textů: H. Munsterberg, R. Arnheim, S. M. Ejzenštejn, B. Balázs, S. Kracauer, A. Bazin, J. Mitry, Ch. Metz, A. Ayfre, H. Agel.

BERNARD, Jan

Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy / Jan Bernard, předmluva Ivo Osolobě, odpovědný redaktor Jan Lukeš. – 1. vyd. – Praha: Národní filmový archiv, 1995. – 184 s.: 14 čb. fot. – (Illuminace. 5). – Bibliografie, resumé v angličtině.

ISBN 80-7004-079-3 (brož.)

Studie analyzující souvislosti přirozeného jazyka a jazyka filmu, dále problematiku komunikace, teorie informace, elektronických technologií ap.

BRANDAUER, Klaus Maria

Bleiben tu' ich mir nicht / Klaus Maria Brandauer – Wien: Jugend und Volk Verlagsges, 1991. – 222 s.: čb. a barev. fot. ISBN 3-224-16039-X (váz.)

Autobiografická výpověď K. M. Brandauera zachycující jeho život a kariéru. Obsahuje bohatou obrazovou přílohu k filmům Mefisto, Plukovník Redl, Hanussen, divadelnímu představení Mefisto ve vídeňském Burgtheatru z roku 1985.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 34, Spring 1995, Nr. 3. – University of Texas Press: Society for Cinema Studies.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Vance KEPLEY, Jr.: *Tribute to Ernest Callenbach*, s. 1 – 3; Ben SINGER: *Manhattan*

Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors, s. 5 – 35; Adrienne L. McLEAN: *The Cinderella Princess and the Instrument of Evil: Surveying Limits of Female Transgression in Two Postwar Hollywood Scandals*, s. 36 – 56; Jennifer M. BARKER: *Bodily Irruptions: The Corporeal Assault on Ethnographic Narration*, s. 57 – 76.

CINEMA JOURNAL

Cinema Journal. – Vol. 34, Summer 1995, Nr. 4. – University of Texas Press: Society for Cinema Studies.

ISSN 0009-7101

Z obsahu: Susan ARONSTEIN: „*Not Exactly a Knight*“: *Arthurian Narrative and Recuperative Politics in the Indiana Jones Trilogy*, s. 3 – 30; Anna McCARTHY: „*The Front Row Is Reserved for Scotch Drinkers*“: *Early Television's Tavern Audience*, s. 31 – 49; Cynthia ERB: *Another World or the World of an Other? The Space of Romance in Recent Versions of „Beauty and the Beast“*, s. 50 – 70.

CLAIR, René – TICHÝ, Jaroslav

Comics / René Clair, Jaroslav Tichý. – 1. vyd. – Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1967. – 60 s.: 26 s. obr. – (Edice Blok / řídí Zdeněk Heřman, Z. K. Slabý). – Biografie, bibliografie. (Brož.)

Eseje o vývoji comics, portréty významných osobností.

ČÁSLAVSKÝ, Karel – MERHAUT, Václav
Hvězdy českého filmu. I. / Karel Čáslavský, Václav Merhaut; ilustroval Ondřej Zahradníček. – 1. vyd. – Havlíčkův Brod: FRAGMENT, 1995. – 63 s.: barev. obr., fot..

ISBN 80-85768-13-5 (váz.)

1. díl populární příručky o hvězdách českého filmu. Obsahuje biografie, filmografie a fotografie nejlepších českých herců.

ČERNÝ, Jindřich

Dana Medřická / Jindřich Černý. – 2. vyd., rozš. a přeprac., v Bráně 1. vyd – Praha: Nakladatelství Brána, 1995. – 198 s.: 40 s. fot. – Biografie, poznámky.

ISBN 80-85946-06-8 (váz.)

Monografie celoživotní divadelní a filmové tvorby herečky Dany Medřické.

DOWNING, David

Jack Nicholson: A Biography / David Downing – New York: STEIN AND DAY, 1985. – 211 s.: čb. fot. – (FIRST STEIN AND DAY PAPERBACK EDITION). – Filmografie, index.

ISBN 0-8128-8158-3 (brož.)

Kniha popisuje život a uměleckou tvorbu amerického herce Jacka Nicholsona.

ESPAÑA, Rafael de

Directory of Spanish and Portuguese Film-Makers and Films / compiled and edited by Rafael de España. – 1. ed – Trowbridge: Flicks Books, 1994. – 388 s. – Rejstřík filmů a tvůrců, výběrová bibliografie.

ISBN 0-948911-47-6 (váz.)

Slovníková příručka s přehledem španělských a portugalských filmařů. Jednotlivá hesla obsahují stručnou biografii a filmografii. Rejstřík filmů a tvůrců.

FALK, Quentin

Anthony Hopkins nebyl jen Hannibalem Lecterem / Quentin Falk; z angličtiny přeložila Boca Abrahámová. – 1. vyd – Praha: Cinema, 1995. – 223 s.: čb. a barev. fot. na příl. – (Orig.): Anthony Hopkins. Londýn: Columbus Books Ltd and Virgin Books, [1992]. – Filmografie, seznam televizních a filmových rolí.

ISBN 80-85933-00-4 (brož.)

Životopis divadelního a filmového herce Anthony Hopkinse.

FAULSTICH, Werner – KORTE, Helmut

Fischer Filmgeschichte. Band 2: 1925–1944, Der Film als gesellschaftliche Kraft / Hg. Werner Faulstich, Helmut Korte. – [1. vyd.] – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1991 Juni. – 360 s.: čb. fot. – (Fischer Cinema / Lektorat Ingeborg Mues. 4492). – 100 Jahre Film 1895–1995. – Stručné biografie autorů příspěvků, bibliografie, poznámky, rejstřík.

ISBN 3-596-24492-7 (brož.)

Druhý díl rozsáhlého knižního projektu ke 100. výročí kinematografie. Na vybraných 21 filmech světových režisérů je charakterizováno dvacetiletí 1925–1944 filmové historie a vývoje filmové tvorby.

FAULSTICH, Werner – KORTE, Helmut

Fischer Filmgeschichte. Band 3: 1945–1960, Auf der Suche nach Werten / Hg. Werner Faulstich, Helmut Korte. – [1. vyd.] – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990 April. – 415 s.: čb. fot. – (Fischer Cinema / Lektorat Ingeborg Mues. 4493). – 100 Jahre Film 1895–1995. – Stručné biografie autorů příspěvků, bibliografie, poznámky, rejstřík.

ISBN 3-596-24493-5 (brož.)

Třetí díl rozsáhlého knižního projektu ke 100. výročí kinematografie. Na vybraných 17 filmech světových režisérů je charakterizováno čtvrtstoletí 1945–1960 filmové historie a vývoje filmové tvorby.

FISCHER, Robert

David Lynch: Temné stránky duše / Robert Fischer; z němčiny přeložily Iva Kratochvílová, Jana Návratová. – [1. vyd.] – Brno: JOTA, 1995. – 344 s.: čb. fot. + 1 barev. plakát. – (Série A-Z; Sv. 3). – (Orig.): David Lynch. Mnichov: Wilhelm Heyne Verlag GmbH, 1993. – Filmografie, diskografie, bibliografie, rejstřík.

ISBN 80-85 617-52-8 (váz.)

Monografie komplexně sledující život a tvorbu výrazného amerického režiséra Davida Lynche, doplněná jeho filmografií a diskografií.

HALLIWELL'S

Halliwel's Film Guide: Leslie Halliwell / edited by John Walker. – 10. ed., revised and updated – London: HarperCollinsPublishers, 1994 – 1231 s. – Index vybraných nejlepších filmů, poznámky.

ISBN 0-00-638389-0 (brož.)

Desáté vydání filmové encyklopedie. Každé heslo obsahuje podrobné filmografické údaje a stručný popis děje.

HAMES, Peter

Dark Alchemy: The Films of Jan Švankmajer / edited by Peter Hames. – 1. publ – Trowbridge: FLICKS BOOKS, 1995. – 202 s.: čb. fot. na příl. – (Cinema Voices Series / series editor Matthew Stevens, ISSN 1357-5414; Vol.2). – Poznámky, filmografie, bibliografie, index.

ISBN 0-948911-96-4 (brož.)

Monografie Jana Švankmajera složená
z analytických a kontextuálních studií, rozhovoru
s J. Š.

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.

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 15, June 1995, Nr. 2. – Journals Oxford Ltd.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Hillel TRYSTER: *„The Land of Promise“ (1935): a case study in Zionist film propaganda* (s. 187 – 217); Susan TEGEL: *The Politics of Censorship: Britain's „Jew Süss“ (1934) in London, New York and Vienna* (s. 219 – 244); Ulf Jonas BJORK: *„The Backbone of Our Business“: American films in Sweden, 1910–50* (s. 245 – 263); Michael David KANDIAH: *Television Enters British Politics: the Conservative Party's Central Office and political broadcasting, 1945– 55* (s. 265 – 284); Mary VIPOND: *Financing Canadian Public Broadcasting: licence fees and the „culture of caution“* (s. 285 – 300); Ian JARVIE: *Sir Karl Popper (1902–94): essentialism and historicism in film methodology* (s. 301 – 305); Stephen BOTTOMORE: *Early Cinema Studies in the Centenary Year* (s. 307 – 318); *The Land of Promise: Documents from the Central Zionist Archives, Jerusalem (microfiche supplement).*

HISTORICAL

Historical Journal of Film, Radio and Television. –
Vol. 15, August 1995, Nr. 3. – Journals Oxford Ltd.
ISSN 0143-9685

Z obsahu: Gian Piero BRUNETTA: *Italian Cinema and the Hard Road towards Democracy, 1945* (s. 343 – 348); Pierre SORLIN: *Popular Films or Industrial Byproduct? The Italian melodramas of the 1950s* (s. 349 – 359); Maria Adelaide FRABOTTA: *Official Italian Newsreels of the 1950s: Europeanism and international politics* (s. 361 – 365); Stephen GUNDLE: *Sophia Loren, Italian Icon* (s. 367 – 385); Mirco MELANCO: *Italian Cinema, since 1945: the social costs of industrialization* (s. 387 – 392); Gianni ISOLA: *Italian Radio: history and historiography* (s. 393 – 399); Francesca ANANIA: *Italian Public Television in the 1970s: a predictable confusion* (s. 401 – 406); Arthur WALDRON – Nicholas J. CULL: *„Modern Warfare in China 1924 – 1925“: Soviet film propaganda to support Chinese Militarist Zhang Zuolin* (s. 407 – 424); Tzuping SHAO: *John Magee's Documentary Footage of the Massacre in Nanjing, China, 1937 – 1938* (s. 425 – 429); Stephen MACKINNON: *Remembering the Nanjing Massacre: „In the Name of the Emperor“ (1995)* (s. 431 – 433); Daniel J. LEAB: *„In the Name of the Emperor“: war guilt and the medium of film* (s. 435 – 437).

CHANEY, David

The Cultural Turn: Scene-setting Essays on Contemporary Cultural History / David Chaney. –
1. publ. – London, New York: Routledge, 1994. –
VIII, 250 s.. – Bibliografie, index.
ISBN 0-415-10298-7 (brož.)

Komplexní analýza kulturního obratu moderní
civilizace – masová kultura, umění, tolerance
v moderní kultuře, postmodernismus.

INTERNATIONAL

*International Directory of Cinematographes, Set –
and Costume Designer in Film. Vol. 10,
Czechoslovakia (from the beginnings to 1989)*
/ edited by Alfred Krautz; volume's coordinator
Vladimir Opěla. – [1. vyd.] – München; London;
New York; Paris: K. G. Saur Verlag, 1991. – 281
s.. – International Federation of Film Archives
(FIAF). – Rejstřík režisérů a filmů.
ISBN 3-598-21440-5 (váz.)

Abecedně řazená příručka zahrnující všechny
významější české filmové tvůrce. Vedle filmografie

jednotlivých tvůrců je stručný biografický údaj.
Příručka obsahuje rejstřík režisérů a rejstřík filmů.

KERR, Paul

The Hollywood Film Industry / a reader/edited by Paul Kerr. – 1. publ – London, New York: Routledge & Kegan Paul plc, 1986. – X, 290 s. – (British Film Institute readers in film studies). – Bibliografie, index. – British Film Institute. ISBN 0-7100-9730-1 (brož.)

Sborník dříve publikovaných statí k dějinám hollywoodské kinematografie.

LACHKOVIČ, Adolf

Scenár asistenta / Adolf Lachkovič; ilustroval Milan Milo. – 1. vyd – Bratislava: Holoprint, s. r. o., 1994. – 146 s.: čb. il.. – 100 rokov svetového filmu.

ISBN 80-967243-0-4 (brož.)

Vzpomínky asistenta řady slovenských režisérů (Jakubisko, Letrich, Hanák ad.) na natáčení.

LEDER, Dietrich

Dienstbare Kunst = The Servile Muse = L'art servile = Arte servil / Vorwort von/Foreword by Dietrich Leder; übersetzung/ translation Jeremy Roth. – [1. vyd.] – München: Goethe Institut, 1994. – 44 s.: čb. fot.. – Biografie, filmografie (Brož.).

Profily tří německých dokumentárních filmů o významných představitelích uměleckého a kulturního života nacistické třetí říše: *Síla obrazu* (r. Ray Müller; L. Riefenstahlová), *Čas bohů* (r. Lutz Dammbeck; Arno Breker), *Políbil dábloví zadek* (r. Arpad Bondy – Margit Knopp; Norbert Schultze). Připojena filmografie režisérů jednotlivých filmů.

LIEHM, Mira – LIEHM, Antonín J.

The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film After 1945 / Mira Liehm, Antonín J. Liehm. – [2. vyd.] – Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980. – 467 s.: čb. fot.. – Výběrová bibliografie, index filmů a osobností.

ISBN 0-520-04128-3 (brož.)

Kritické dějiny středo- a východoevropských kinematografií od r. 1945 do nových vln 60. let.

MACHÁČEK, Miroslav

Zápisky z blázince / Miroslav Macháček, úvod Zdeněk Hedvábný; podle dochovaných materiálů zpracovala Kateřina Macháčková, ve spolupráci s Petrem Svojtkou. – 1. vyd – Praha: Český

spisovatel, 1995. – 174 s.. – Divadelní režie, divadelní role, filmové role, televizní pořady. ISBN 80-202-0543-8 (brož.)

Autobiografické zápisky herce a režiséra M. Macháčka z bohnické léčebny z jara 1975. K textu je připojen soupis Macháčkových divadelních režii a divadelních, filmových a televizních rolí.

MAYNE, Judith

Cinema and Spectatorship / Judith Mayne. – 1. publ – London, New York: Routledge, 1993. – IX, 187 s.: čb. fot. – (Sightlines / edited by Edward Buscombe, Philip Rosen). – Index, bibliografie. ISBN 0-415-03416-7 (brož.)

Studie, zkoumající hlavní teorie bádání o filmovém obecnství, které jsou diskutovány v posledních patnácti letech.

MONTAGE/AV

Montage/AV: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation. – Jg. 4, 1995, Nr. 1. – Berlin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e. V., Berlin. ISSN 0942-4954

Z obsahu: Britta HARTMANN – Hans J. WULFF: *Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik* (s. 5 – 22); Kristin THOMPSON: *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methode* (s. 23 – 62); Knut HICKETHIER: *Dispositiv Fernsehen. Skizze eines Modells* (s. 63 – 84); Eggo MÜLLER: *Television Goes Reality. Familienserien, Individualisierung, 'Fernsehen des Verhaltens'* (s. 85 – 106); Hans J. WULFF: *Reality-TV. Von Geschichten über Risiken und Tugenden* (107 – 124); Hans Dieter ERLINGER: *Kinderfernsehen: Zielgruppenfernsehen, Insel im Markt oder Markt ohne Grenzen?* (s. 125 – 142); Alexander SCHWARZ: *Utopie und Realität interaktiven Fernsehens. Ein Bericht aus der Praxis* (s. 143 – 160).

MOTION

The Motion Picture Guide. 1987 Annual (The Films of 1986) / Jay Robert Nash, Stanley Ralph Ross. – 1. ed – Chicago: CineBooks, Inc., 1987. – IX, 725 s.: čb. fot.. – Poznámky, index cen, jmen a filmů.

ISBN 0-933997-15-9 (váz.)

Abecedně uspořádaný katalog hraných filmů podle produkčních roků.

MOTION

The Motion Picture Guide. 1990 Annual
(*The Films of 1989*). – 1. ed – Illinois: CineBooks,
1990. – VII, 480 s.: čb. fot.. – Poznámky, index
jmen, cen a filmů.

ISBN 0-933997-29-9 (váz.)

Abecedně uspořádaný katalog hraných filmů
podle produkčních roků.

MOTION

The Motion Picture Guide. 1991 Annual
(*The Films of 1990*) / foreword James Monaco. –
1. ed – New York: BASELINE II, Inc., 1991. –
VII, 593 s.. – Poznámky, index jmen a filmů.

ISBN 0-933997-92-8 (váz.)

Abecedně uspořádaný katalog hraných filmů
podle produkčních roků.

MOTION

The Motion Picture Guide. 1992 Annual
(*The Films of 1991*) / editorial director James
Pallot; editor John Miller-Monzon. – 1. ed –
New York: BASELINE II, Inc., 1992. – VII, 589 s..
– Index jmen a filmů.

ISBN 0-918432-93-6 (váz.)

Abecedně uspořádaný katalog hraných filmů
podle produkčních roků.

MOTION

The Motion Picture Guide. 1994 Annual
(*The Films of 1993*) / editorial director James Pallot.
– 1. ed – New York: CineBooks, 1994. – IX,
544 s.. – Poznámky, index jmen a filmů.

ISBN 0-933997-33-7 (váz.)

Abecedně uspořádaný katalog hraných filmů
podle produkčních roků.

MURRAY, Scott

Australian Film. 1978 – 1992, A Survey of
Theatrical Features / compiled and edited by
Scott Murray; editorial assistant Raffaele Caputo. –
1. publ – Melbourne: Oxford University Press :
The Australian Film Commission: Cinema
Papers, 1993. – X, 414 s.: čb. fot.. – Bibliografie,
index.

ISBN 0-19-553584-7 (brož.)

Kronika zachycující australskou produkci hraných
filmů v letech 1978–1992. Filmografické údaje
k jednotlivým filmům jsou doplněny fotografiemi,
popisem děje a základními bibliografickými
odkazy.

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.

SCREEN

Screen. – Vol. 36, Summer 1995, Nr. 2. – The John
Lodgie Baird Centre.

ISSN 0036-9543

Z obsahu: José MUNOZ: *The autoethnographic*
performance: reading Richard Fung's queer
hybridity, s. 83 – 99; Dimitris ELEFTHERIOTIS:
Vidoe poetics: technology, aesthetics and politics,
s. 100 – 112; Sean CUBITT: *On interpretation:*
Bill Viola's The Passing, s. 113 – 130;
Janine MARCHESSAULT: *Reflection on the*
dispossessed: video and the „Challenge
for Change“ experiment, s. 131 – 146;
John CORNER: *Media Studies and the „knowledge*
problem“, s. 147 – 155; Paula SKIDMORE:
The „Effects“ Tradition Conference,
s. 156 – 158.

SHOHAT, Ella – STAM, Robert

Unthinkin Eurocentrism: Multiculturalism and
the Media / Ella Shohat, Robert Stam. – 1. publ –
London; New York: Routledge, 1994. – XIX,
405 s: 57 čb. fot. – (Sightlines / edited Edward
Buscombe, Phil Rosen). – Výběrová bibliografie,
index.

ISBN 0-415-06325 (brož.)

Interdisciplinární studie zaměřená na problém
evropocentrismu a rasismu v populární kultuře
a masmédiích.

SKLAR, Robert

Film: An International History of the Medium / Robert Sklar. – [1. vyd.] – London: Thames and Hudson. – 560 s.: 768 čb. a barev. fot. – Bibliografie, filmografie, poznámky, index ISBN 0-500-01601 (váz.)

Výpravná publikace mapující stoleté dějiny filmu jako mezinárodního media v jeho sociálním, ekonomickém i politickém kontextu.

SLIVKA, Martin

Karol Plicka o folklóre, fotografii, filme:

Zborník článkov, štúdií a úvah / zostavil Martin

Slivka. – [1. vyd.] – Bratislava:

ASCO Art & Science: Slovenské národné múzeum:

Etnografické múzeum Martin, 1994. – 292 s. –

Vydáno s příspěvím Slovenského filmového ústavu – Národního kinematografického centra, Slovenskej folklórnej únie

a Ministerstva školstva a vedy, Bratislava. –

Bibliografie

ISBN 80-901416-5-X (brož.)

Sborník publikovaných časopiseckých statí, dochovaných rukopisů, recenzí, fejetonů, teoretických pojednání a uměleckých vyznání K. Plicky. Tematicky se dotýkají Plickovy folkloristické, fotografické a filmové práce.

Připojena podrobná bibliografie

Plickových knih, časopiseckých studií, rozhovorů, recenzí a souborů pohlednic

SLOVENIAN

The Slovenian Films – Ljubljana:

The Slovenian Film Fund: čb. fot. (Brož.)

Katalog slovinské filmové produkce obsahuje technické údaje a stručnou obsahovou charakteristiku vybraných filmů.

SLOVENSKÉ

Slovenské dlhometrážne filmy. Sto rokov

kinematografie / zostavil Štefan Vraštiak. – 1. vyd.

– Bratislava: Slovenský filmový ústav – národné kinematografické centrum, 1995 Apríl. – 64 s. –

Resumé v angličtině. (Brož.)

Katalog slovenských hraných i nehraných dlouhometrážních filmů z let 1921–1995.

Obsahuje abecední seznam filmů, přehled filmů podle roků výroby, seznam režisérů v katalogu uvedených filmů s jejich filmografií a stručný faktografický přehled dějin slovenské kinematografie.

SPISAROVÁ, Bohumila – VYDRA, Václav

Vaše Dana Medřická / Bohumila Spisarová,

Václav Vydra. – 1. vyd – Praha: KVARTA, 1995. –

244 s.: čb. fot. – Divadelní role, filmové role, televizní role – výběr, rozhlasová vystoupení, gramofonové nahrávky.

ISBN 80-85570-56-4 (váz.)

Kniha popisuje život a hereckou tvorbu české herečky Dany Medřické.

STAM, Robert – BURGOYNE, Robert –

FLITTERMAN-LEWIS, Sandy

New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, post-structuralism and beyond / Robert Stam,

Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis. –

1. publ., reprinted – London, New York: Routledge, 1994. – XV, 239 s. – (Sightlines). – Bibliografie, index

ISBN 0-415-06595-X (brož.)

Vývoj filmové teorie zprostředkovaný výkladovými rozbory významných filmověteoretických pojmů a koncepcí.

TARTUSKÁ

Tartuská škola: Sborník filmové teorie 2 / vybral, uspořádal a uvedl Jan Bernard; z ruštiny přeložil a doslov Tomáš Glanc; odpovědná redaktorka

Eva Strusková. – 1. vyd – Praha: Národní filmový

archiv, 1995. – 249 s.: čb. obr. – (Knihovna

Iluminace 4). – J. M. Lotman, V. V. Ivanov,

J. G. Civjan, M. B. Jampolskij – Poznámky,

Bibliografie, O autorech, Ediční poznámka,

Rejstřík jmenný, Rejstřík filmů.

ISBN 80-7004-077-7 (brož.)

Druhý díl sborníku o filmové teorii se zabývá

problematikou filmu ve filmu, funkcí

a kategoriemi filmového jazyka, metasémiotickým

popisem vyprávění ve filmu, dialogem

a strukturou filmového prostoru, symbolikou

vlnu v počátcích filmu a analýzou hlubinných

struktur sémiotických systémů umění.

TAYLOR, Mark C. – SAARINEN, Esa

Imagologies: Media Philosophy / Mark C. Taylor,

Esa Saarinen. – 1. publ. – London, New York:

Routledge, 1994: čb. fot. a il..

ISBN 0-415-10337-1 (brož.)

Tematicky členěná koláž analýz, úvah, glos k problematice médií, nových technologií, komunikace ap.

TURNER, Graeme

Film as Social Practice / Graeme Turner. – 2. ed., reprinted – London; New York: Routledge, 1994. – X, 188 s.: 19 čb. fot. – (Studies in Culture and Communication / general editor John Fiske). – Bibliografie, index.

ISBN 0-415-09272-8 (brož.)

Analytický pohled na film z hlediska historického i teoretického (narace, publikum, ideologie ap.) inspirovaný strukturalismem a sémiotikou.

TVRZŇÍK, Jiří

Herecké eso: Jaroslav Marvan vzpomíná / Jiří Tvrzňík. – 1. vyd – Praha: UNIVERS, 1995. – 200 s.: čb. fot. na příl.. – Divadelní role, filmové role.

ISBN 80-901525-5-4 (váz.)

Kniha popisuje život a hereckou tvorbu českého herce Jaroslava Marvana.

ULRICH, Rudolf

Österreicher in Hollywood: Ihr Beitrag zur Entwicklung des amerikanischen Films / Rudolf Ulrich. – 1. Aufl – [Wien]: Edition S, 1993. – 368 s.: čb. fot.. – Biografie, filmografie, bibliografie. – Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei.

ISBN 3-7046-0419-4 (váz.)

Encyklopedie rakouských filmařů (režiséři, herci, kameramani, producenti, choreografové, scenáristé, skladatelé) působících v průběhu 20. století

v Hollywoodu. Každé jmenné heslo obsahuje filmografii jednotlivých filmových tvůrců. Připojen přehled držitelů různých kategorií filmového Oscara rakouského původu.

YACOWAR, Maurice

The Films of Paul Morrissey / Maurice Yacowar. – 1. publ – Cambridge, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1993. – VII, 151 s.: čb. fotogr. – (Cambridge Film Classics / general editor Ray Carney). – Poznámky, filmografie, bibliografie, index.

ISBN 0-521-38087-1 (váz.)

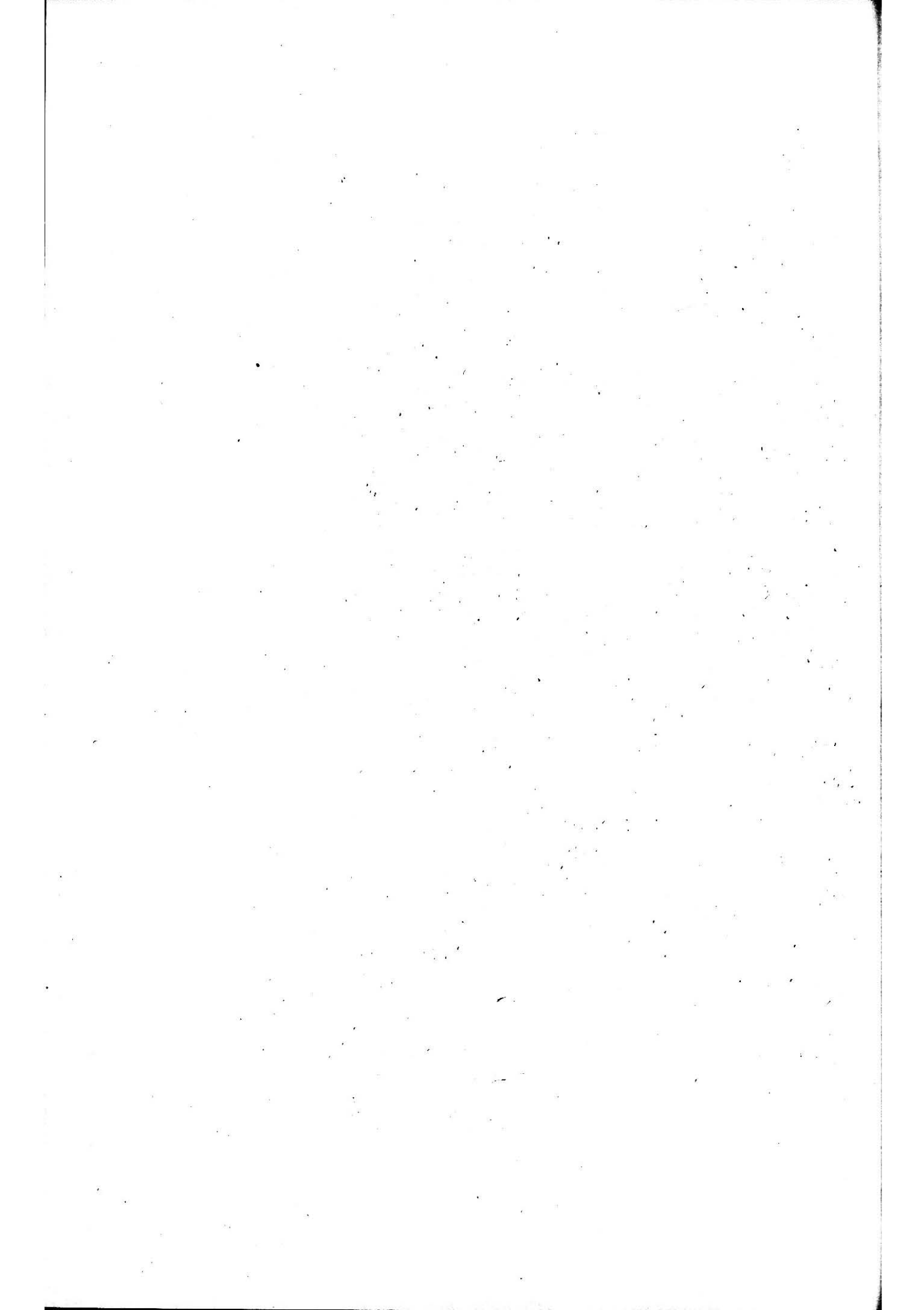
Monografie věnovaná tvorbě jednoho z nejvýznamnějších režisérů amerického experimentálního filmu. Obsahuje také podrobnou filmografii.

ZOUNAR, Miroslav – ZOUNAR, Martin – BRŮNA, Otakar

Vlhy rozkoše / Miroslav Zounar, Martin Zounar; vyprávění zpracoval Otakar Brůna; ilustrace Vladimír Renčín; barevné fotografie Lenka Hatašová, Václav Šebek, Karel Kouba a archiv. – 1. vyd – Žďár nad Sázavou – IMPRESO PLUS, 1995. – 97 s. – fot., obr.

ISBN 80-85835-13-4 (váz.)

Herecké vyprávění Miroslava Zounara a jeho syna Martina Zounara. V knize příběhů a vzpomínek se dozvíme o hereckých zážitcích, nejzajímavějších rolích, hereckých přátelstvích a o životě vůbec.



OBSAH VII. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ČORNEJ, Petr: <i>Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968)</i> <i>v kontextu dobového nazírání na dějiny I.</i>	č. 3 / s. 13 – 43
ČORNEJ, Petr: <i>Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968)</i> <i>v kontextu dobového nazírání na dějiny II.</i>	4 / 43 – 73
DOINEL, Milan: <i>Střepy z Persony</i>	2 / 43 – 51
GOMBRICH, Ernst: <i>Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci</i>	3 / 49 – 71
KRACAUER, Siegfried: <i>Fotografie</i>	2 / 101 – 110
KVAČEK, Robert: „První kulturně politický film“. J. A. Holman, <i>Revoluce krve a ducha (1936)</i>	4 / 77 – 87
LUMIÈRE, Louis: <i>První patentový zápis budoucího kinematografu</i>	1
LUMIÈRE, Louis: <i>Princip kinematografu</i>	1 / 7 – 9
LUKEŠ, Milan: <i>Sen a film</i>	2 / 5 – 41
MÁLEK, Petr: <i>Variace na téma Viscontiho Smrti v Benátkách (II. varianta)</i>	1 / 75 – 103
MESGUICH, Félix: <i>Když jsem poprvé nastoupil</i>	1 / 11 – 12
MESGUICH, Félix: <i>Dobývání Ameriky</i>	1 / 13 – 16
MICHALOVIČ, Peter – MINÁR, Pavol: „Konečně je všechno tak, <i>ako má byť...</i> “	4 / 89 – 98
MOCNÁ, Dagmar: „Červená knihovna“ v českém filmu třicátých let	2 / 53 – 100
POKORNÝ, Jiří: <i>Film ve službách osvěty (1919 – 1928)</i>	1 / 61 – 74
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Násilí ve filmu</i> <i>(přednáška z profesorského řízení na FF UK)</i>	3 / 73 – 82
SALT, Barry: <i>Praktická filmová teorie</i>	1 / 17 – 25
SALT, Barry: <i>Filmový styl a filmová technika v letech 1895 – 1900</i>	1 / 27 – 41
SORLIN, Pierre: <i>Historické filmy jako pracovní pomůcka pro historiky</i>	4 / 19 – 41
ŠOFR, Jaromír: <i>O umanutosti v tvorbě se zvláštním zřetelem ke kinematografii, o roli náhody ve výtvarném a kinematografickém zobrazování (habilitační přednáška)</i>	1 / 108 – 111
ŠOFR, Jaromír: <i>Pojem virtuozity kameramanské práce</i> <i>(habilitační přednáška)</i>	1 / 105 – 108
VLNAS, Vít: <i>Oldřich J. Blažíček a český historický film 1944 – 1945</i>	3 / 5 – 11
ZABLOUDILOVÁ, Jitka: <i>Film a fotografie v československém vojsku v Rusku 1914 – 1920</i>	2 / 111 – 139
ZEMAN, Pavel: <i>Idea filmového archivu v Čechách</i>	1 / 43 – 59
ZUSKA, Vlastimil: „Síla“ žánru jako funkce vzdálenosti možného světa	4 / 5 – 16

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

HOFMAN, Petr: <i>K historii jednoho filmového projektu</i>	2 /	141
MAYDL, Přemysl: <i>E. H. Gombrich: Historik umění a psychologie</i>	3 /	45 – 48
PITASSIO, Francesco: <i>Československé filmy na Mezinárodní přehlídce filmového umění v Benátkách 1932 – 1941</i>	3 /	93 – 99
SVATOŇ, Vladimír: <i>Úvod</i> (k rozhovoru J. Civjana a M. Jampolského s Jurijem Lotmanem)	3 /	83 – 84
ZEMAN, Pavel: <i>Úvodem k edici</i> (Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví)	1 /	125

Rozhovory

<i>O Kracauerovi, společnosti UFA a německém dokumentu.</i>		
<i>Rozhovor s Klausem Kreimeierem</i>	4 /	101 – 107
<i>Rozhovory Georgese Sadoula s Louisem Lumièrem</i>	1 /	113 – 124
<i>Pokusy předpovídat jsou zajímavé tím, jak nevycházejí</i>		
(rozhovor J. Civjana a M. Jampolského s Jurijem Lotmanem)	3 /	85 – 91

Edice a materiály

<i>Československý film v Benátkách: reflexe filmového tisku</i>	3 /	101 – 119
<i>Dokumenty k vývoji českého filmového archivnictví</i>	1 /	127 – 173
<i>Příprava filmu Zborov v dokumentech</i>	2 /	142 – 152

Literární obzor

<i>KLIMEŠ, Ivan: Dějiny kinematografické provincie</i> (Peter Mihálik: Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948)			4 /	112 – 116
<i>KLIMEŠ, Ivan: Pokus o obraz dvacetiletí</i> (Slovenský hraný film 1970 – 1990)			1 /	175 – 178
<i>LUKEŠ, Jan: Svědectví o svědectví</i> (Jarmila Cysařová: Česká televizní publicistika. Svědectví šedesátých let)			2 /	154 – 156
<i>LUKEŠ, Jan: Tři pokusy o lidský osud</i> (Jan Bernard; Evald Schorm a jeho filmy; Faustovské srdce Karla Högra; Zdeněk Hedvábný: Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu)			2 /	157 – 162
<i>MAREŠ, Petr: Jazyk a film: problematika stále aktuální</i> (Sprache im Film. Ed. Gustav Ernst)			3 /	121 – 123
<i>MAREŠ, Petr: Montage/AV o neoformalismu</i> (Montage/AV 1995, č. 1)			4 /	117 – 119
<i>MAREŠ, Petr: O filmu v encyklopedii lingvistiky</i> (Thomas Elsaesser – Emile Pope: Film. In: The Encyclopedia of Language and Linguistics)			2 /	153 – 154

MAREŠ, Petr: <i>Montage/AV: intertextovost, napětí, enunciacie</i> (Montage/AV 1993, č. 2; Montage/AV 1994, č. 1)	1 /	178 – 182
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Filmologie jako věda nejen o filmu</i> (Jan Bernard: Jazyk, kinematografie, komunikace. O mezeře mezi světy)	4 /	109 – 111
PONDĚLÍČEK, Ivo: <i>Základy filmu bez filmů</i> (Mojmír Drvota: Základní složky filmu)	3 /	123 – 126
ŠPIRIT, Michael: „Důležitá je ta práce...“ (Woody Allen on Woody Allen. In conversation with Stig Björkman)	3 /	127 – 130
ZEMAN, Pavel: <i>Tři pohledy na cenzurní praxi a kulturní politiku</i> <i>KSČ v letech 1945 – 1971</i> (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)	3 /	130 – 132

Přílohy

Obsah VI. ročníku Iluminace	1 /	189 – 191
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	183 – 188
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	163 – 166
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	133 – 135
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	121 – 127

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 20. října 1995.

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

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce Jan Pivec jako Zikmund Lucemburský
ve filmu Otakara Vávry Proti všem (1957)*

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

Z obsahu předchozích čísel:

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: Sřepy z Persony

Siegfried Kracauer: Fotografie

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

Petr Čornej: Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968)
v kontextu dobového nazírání na dějiny I.

Ernst Gombrich: Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci
Rozhovor s Jurijem Lotmanem



odstřihněte 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:

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 1995

Filmová ročenka 1992

(266 stran, cena 94,50 Kč)

Filmová ročenka 1993

(412 stran, cena 100 Kč)

Filmová ročenka 1994

(424 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).

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).

V NEJBLIŽŠÍ DOBĚ VYJDE

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, Concettino ohlédnutí

Reprezentativní soubor portrétů, kritik a esejů předního představitele současné české filmové kritiky a vysokoškolského pedagoga, zahrnující dvacetiletí 1975 – 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 1. Obraz – pohyb

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

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

TITULY PŘIPRAVENÉ NA ROK 1996

Český hraný film I 1898 – 1930

Publikace přináší na základě nejnovějších výzkumů dosud nejúplnější soupis hraných filmů vyrobených v českých zemích od počátků kinematografie do konce němé éry.

V + W neznámí I – Faustovy skleněné hodiny

Úvodní svazek šestidílného souboru prací Jiřího Voskovce a Jana Wericha (mimo dramata).

Petr Král: Groteska čili Morálka šlehačkového dortu

První část dvousvazkové práce věnované americké filmové grotesce a vydané zatím pouze ve francouzštině v letech 1984 a 1986.

Siegfried Kracauer: Teorie filmu

České vydání základní práce filmové teorie v překladu šéfredaktora časopisu Film a doba Stanislava Ulvera.

Gilles Deleuze: Film 2, Obraz – čas

Druhá část knihy francouzského filozofa vyjde v překladu Přemysla Maydla.

Vojtěch Jasný: Život a film

Životopisný úvod a dvanáct lekcí z praktické výuky filmu známého českého režiséra na třech amerických univerzitách.

Všechny vydané i připravované tituly, jakož i řadu zlevněných publikací z produkce někdejšího Čs. filmového ústavu (později Českého filmového ústavu) si můžete objednat na adrese odbytu NFA.

Jiří Cieslar
Concettino ohlédnutí

Portréty, kritiky a eseje 1975–1995

NFA 1995

Knihovna Illuminace 7
(cena 79 Kč)

Doc. PhDr. Jiří Cieslar (nar. 7. 2. 1951 v Praze) studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, nejprve na katedře srovnávacích světových literatur (1969–70), po jejím zrušení přešel na kombinaci filmová věda – dějepis (1970–75). V letech 1976–1989 pracoval jako redaktor čtrnáctideníku *Záběr*, po listopadu 1989 působil rok v odboru výzkumu Čs. filmového ústavu. Od jara 1990 přednáší na FF UK, nejprve externě, ještě téhož roku se však stává interním členem tamní katedry filmové a divadelní vědy. Od října 1995 je vedoucím teď už samostatné katedry filmové vědy FF UK a nadále pracuje také jako redaktor *Literárních novin* (od roku 1991). Publikovat začal v roce 1975 v *Kině*, vzápětí pak ve *Filmu a době*, kde se brzy od spíše informativních textů propočoval k osobitě dikci filmového kritika, portrétisty a esejisty. Od konce 70. let představovaly jeho studie a články, publikované rovněž na stránkách *Světové literatury*, *Scény*, *Záběru*, ale také deníku *Práce* či samizdatového periodika *Acta incognito rum*, patrně nejrespektovanější hlas nové generace filmových kritiků a publicistů. Prožitá znalost hodnot světové kinematografie stojí v pozadí Cieslarovy knižní monografie *Luis Buñuel* (1987), stejně jako *Filmových zápisků 90–93* (1993), do nichž sebral své práce zejména z *Literárních novin*. Na inspirujících souvislostech vývoje jinde a u nás, přítomnosti a minulosti, zjevného a skrytého je založen i výbor *Concettino ohlédnutí*. Do prvního oddílu zařadil autor v přísném výběru a v nové redakci portréty osobností a kritiky děl světové kinematografie, do druhého články o českém filmu, třetí obsahuje „filmové zápisky“ z *Literárních novin* z let 1994 a 1995, čtvrtý završuje knihu několika esey nadžánrového dosahu. Jako celek představuje kniha spolu s úvodem, anotovanou autorskou bibliografií a rejstříky jmen a filmů materiálově spolehlivé, hodnotově pronikavé a literárně vytříbené bilanční shrnutí Cieslarovy dvacetileté kritické práce.

JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

VYPRÁVĚT
PŘÍBEH

nfa

Jean-Claude Carrière

Vyprávět příběh

NFA 1995

Knihovna Iluminace 6
(cena 69 Kč)

Jean-Claude Carrière (nar. 10. 9. 1931 v Colombières sur Orb) je jeden z mála filmových scenáristů, jehož jméno se prosadilo jako rovnocenné vedle jmen řady režisérů evropského i světového věhlasu. Pochází z francouzské vinařské rodiny, studoval na gymnáziu, pak svůj zájem zaměřil na literaturu a historii. Povolání historika však záhy opustil a věnoval se kreslení a psaní. V roce 1957 debutoval románem *Ještěrka*, své první filmy natočil na počátku 60. let společně s Pierrem Etaixem. Od filmu *Deník komorné* (1963) spolupracoval trvale s Luisem Buñuelem, psal však také pro Louise Malla (*Viva Maria!*, *Milou v máji*), Miloše Formana (*Taking Off*, *Valmont*), Volkera Schlöndorffa (*Plechový bubínek*), Andrzeje Wajdu (*Danton*, *Běsi*) a mnoho dalších režisérů. Celkem je autorem asi osmdesáti scénářů celovečerních filmů, pracuje však také pro televizi, působí jako literát a esejista a vybudoval si postavení i jako dramatik, zvláště svou spoluprací s Jeanem-Louisem Barraultem a Peterem Brookem. Od 80. let je ředitelem pařížské filmové školy FEMIS a s touto rolí praktika předávajícího své zkušenosti souvisejí i oba texty vydávané knihy. První, *Scenárista aneb Cesta do Bruselu* (*Scénariste ou le voyage à Bruxelles*), vyšel v roce 1986 v *Revue Belge du Cinéma* a shrnuje Carrièreovy přednášky o scenáristice na bruselské filmové škole INSAS. Druhý, *Vyprávět příběh* (*Raconter une histoire*, FEMIS 1993), rozšiřuje autorův záběr na stavbu příběhu vůbec a zasazuje scenáristickou profesi do širokých kulturně historických souvislostí. Za dnešního stavu nejen naší kinematografie představují Carrièreovy názory vážné varování před unifikací kultury: „Nemožnost vyprávět si a vyprávět o sobě, normálně se umístit do času, by mohla vést ke zkáze celých národů, odtržených od sebe samotných vadou neustále oživované paměti.“ Carrière sám mnoha svými filmovými příběhy dokázal naši paměť oživit opravdu mistrovsky, teď se českému čtenáři poprvé představuje také jako lehký esejista, prokládající své úvahy množstvím vtipných postřehů, osobních reminiscencí a vzpomínek na slavné osobnosti světového filmu.

fiaf

ČESKÝ HRANÝ FILM I 1898 – 1930

CZECH FEATURE FILM I 1898 – 1930

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

nfa

1995

Český hraný film I 1898 – 1930

Národní filmový archiv 1995

Předpokládaná cena: 330,– Kč

Publikace přinášející na základě nejnovějších výzkumů dosud nejúplnější soupis hraných filmů vyrobených v českých zemích od počátků kinematografie do konce éry němého filmu. Zahajuje několikasvazkovou řadu, která během příštích let postupně pokryje veškerou českou hranou filmovou produkci až do roku 1991. První svazek obsahuje na 400 filmových titulů s velmi podrobně zpracovanými filmografickými údaji (rok výroby, výrobní, půjčovna, datum premiéry, složení filmového štábu, herecké obsazení, obsah filmu, údaje o dochovaných filmových materiálech a dobové dokumentaci, archivní prameny ke genezi filmu, bibliografie). Kniha, vybavená bohatou obrazovou přílohou, vychází v dvojjazyčné, česko-anglické verzi.

KRITICKÝ SBORNÍK

literatura ✕ jazyk ✕ filosofie

ROČNÍK XV

**elitní časopis pro každého
kdo rád přemýšlí**

ČÍSLO 3/95

Z obsahu čísla:

Záruka smrti
Ivan Chvatík

Kafka a Camus: svět v románu existence
Eva Formánková

Kosmos a etika: konec jednoho modelu
Rémi Brague

Kosmologický rámec astrologie
Zdeněk Neubauer

Možnosti hněvu
(Nad „strefami“ Ivana Diviše v jeho deníkové Teorii spolehlivosti)
Jiří Cieslar

Iluze spolehlivosti
Petr Fidelius

Příroda jako téma pro filosofii?
Ladislav Hejdlánek

Z BIBLIOGRAFIE SAMIZDATU
Článekový rejstřík časopisu Obsah (1. část)

KRITICKÝ SBORNÍK vychází čtyřikrát ročně
Cena jednotlivých čísel 45 Kč, roční předplatné 160 Kč
Veškeré objednávky přijímá VESMÍR, 111 42 Praha 1, Národní 3

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!**



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

35 0291

1995-4



10088625 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitky – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidružuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvižení ducha i skutečnosti do 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 osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled 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.