

2

1996

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1996-2

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 8

1996

Číslo / No. 2 (22)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRON

JAN LUKEŠ

PAVEL ZEMAN

Ivana Lukešová

(tajemník redakce / editorial assistant)

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Odpovědný redaktor čísla / Editor of the issue:

Václav Kofron

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

Thomas Elsaesser: Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film 5

Petr Mareš: „Gehen Sie in mein Zimmer..“

K vícejazyčné komunikaci ve filmu 37

Marie Mravcová: Trhani

Historicky cenný i kompromisní případ filmařské nonkonformity 55

Dagmar Mocná: Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení 77

Rozhovor

Ivan Poledňák: „Mám rád hudbu, která je jakoby další postavou ve filmu...“

Se skladatelem Janem Klusákem o (hudbě k) divadlu a filmu 107

Edice a materiály

Václav Kofroň: Putimská epizoda. Úvodem k edici 121

Jiří Voskovec a Jan Werich, Karel Steklý: Švejk. Filmová povídka 125

Literární obzor

Petr Mareš: Monografie o titulech filmů

(*Andreas Schreitmüller: Filmtitel*) 153

Jiří Pokorný: Nový katalog němého filmu

(*Český hraný film I 1898 – 1930*) 155

Radovan Suk: Carrière vypráví o scenáristice a příběhu

(*Jean-Claude Carrière: Vyprávět příběh*) 157

Jan Lukeš: Dvě vzpomínkové vivisekce

(*Ladislav Pospíšil: Ve znamení Halleyovy komety.*

Zdenek Sirový: ...není zač, řekl Bůh. Vzpomínky filmového režiséra) 159

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA 165

Dagmar Štefancová: Notová pozůstalost Jiřího Srnky 171

Encyklopedické heslo

Jaromír Blažejovský: Kočár do Vídně 175

Jan Lukeš: Adelheid 179

CONTENTS

Articles

- Thomas Elsaesser:** Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema 5
- Petr Mareš:** „Gehen Sie in mein Zimmer...“
On Multilingual Communication in Film 37
- Marie Mravcová:** The Tatterdemalions
A Historically Valuable and also Conceding Case of a Film-maker's Nonconformity 55
- Dagmar Mocná:** The Kind Millionaire or Frič's Farewell 77

Interview

- Ivan Poledňák:** „I like music that seems to become another character of a film...“
With the Composer Jan Klusák about (Music for) Theatre and Film 107

Documents

- Václav Kofroň:** A Putim Episode. Preface to Edition 121
- Jiří Voskovec and Jan Werich, Karel Steklý:** Švejk. A Film Story 125

Reviews

- Petr Mareš:** A Monograph on Film Titles
(*Andreas Schreitmüller: Filmtitel*) 153
- Jiří Pokorný:** New Catalogue of Silent Film
(*Český hraný film I 1898 – 1930*) 155
- Radovan Suk:** Carrière Tells about Script-writing and Story
(*Jean-Claude Carrière: Vyprávět příběh*) 157
- Jan Lukeš:** Two Vivisections by Means of Memoirs
(*Ladislav Pospíšil: Ve znamení Halleyovy komety.*
Zdenek Sirový: ...není zač, řekl Bůh. Vzpomínky filmového režiséra) 159

Appendix

- Recent Acquisitions of the NFA Library 165
- Dagmar Štefancová:** Music estate of Jiří Srnka 171

Lexicon

- Jaromír Blažejovský:** Carriage to Vienna 175
- Jan Lukeš:** Adelheid 179

89003

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10089003 *Národní filmový archiv*

Články

FILMOVÁ HISTORIE A VIZUÁLNÍ ROZKOŠ: VÝMARSKÝ FILM

Thomas Elsaesser

Dějiny... zanechaly svých pokusů porozumět událostem z hlediska příčiny a následku v beztvaré jednotě velkých evolučních procesů... Neučinily tak, aby vyhledaly struktury předcházející, cizí či dokonce nepřátelské nějaké události. Stalo se tak spíše za účelem vytvoření oněch rozmanitých, sbíhajících se, a někdy se rozcházejících, avšak nikdy autonomních kategorií, jež nám umožňují ohraničit „locus“ události, limity její pohyblivosti a podmínky jejího vzniku.¹⁾

Michel Foucault

„Film“ / „Dějiny“

Součástí každého amerického studijního programu zabývajícího se filmem je výuka dějin filmu. Mohly bychom dokonce říci, že v sedmdesátých letech to pro teoretiky filmu byla jedna z „oblastí růstu“. Jak to vyjádřil Robert C. Allen:

„Podle mého soudu vstupujeme do období dlouho očekávané introspekce... a retrospekce..., jejichž výsledek snad nebude znamenat nic menšího než celkové přehodnocení disciplíny dějin filmu: důkladné a nepřetržité přezkoumání její podstaty, šíře, cílů, materiálu a metod.“²⁾

Jeho sebedůvěra a optimismus byly v mnoha ohledech opodstatněné, neboť vznikla řada pozoruhodných prací, podrobných studií i ambiciózních přehledů, které vyjádřily konceptuální změnu orientace a vysoký stupeň sebereflexe. Bylo publikováno tolik děl, že se stalo obtížným, či téměř nemožným, všechny je absorbovat a to zejména proto, že nabídka filmových časopisů, knih a vydavatelských katalogů pod módním záhlavím dějin filmu nezaplňuje pouze bílá místa v jinak obecně uznávaném místopisu veřejného terénu. Právě naopak, nejvíce energie dodává současným autorům vědomí dvojí linie: polemická nespokojenost se všemi dějinami filmu, které již předem postulují, co „film“ a „dějiny“ budou mít společného, a debata mezi novou generací filmových historiků o „faktorech“ (demografických, hospodářských, technologických, ideologických), o nichž je možné

© reprinted with permission of Greenwood Publishing Group, Inc., Westport, CT.

1) Michel Foucault, *Archeology of Knowledge*. Pantheon Books, New York 1972, s. 230.

2) Robert C. Allen, *Film History: The Narrow Discourse*. In: Ben Lawton – Janet Staiger (Eds.), *Film: Historical-Theoretical Explorations*. Redgrave Publishing, Pleasantville 1977, s. 9 – 10.

řící, že „vyprodukovaly“ kvantitativní změny a proměny norem. Díky jim může film uplatňovat nárok na vlastní dějiny. Jak upozornil Will Straw, důvody, které vedly k vytvoření takových dějin, byly samy historické a institucionální:

„Výrazným a opakujícím se rysem filmové literatury... je výraz neklidu z nedostatečně rozvinuté filmové historiografie... Pociťovaná nutnost vyvinout zvýšené úsilí k napsání dějin filmu však může být částečně vysvětlena způsobem, jakým filmová teorie – jako akademická disciplína – vznikla... Tento (neklid) totiž zakrýval nepřítomnost metodologicko-teoretických základů pro studie o dějinách filmu.“³⁾

Stejně jako v jiných humanitních oborech i zde je na prvním místě právě definice vědní disciplíny. Proč se snažíme změnit hranice pole, které – jak je stále zřetelnější – nabylo svůj tvar částečně proto, že nemohlo být ohraničeno sousedními akademickými obory? Prudký rozvoj výzkumu, který je považován za podpurný, jde ruku v ruce s požadavkem „zvýšeného úsilí“: neprotiřečí si to však? Edward Buscombe parafrázuje Thomase Kuhna a očekává „pravý vědecký pokrok... pouze poté, co bude formulováno ‚paradigma‘“, a všímá si, že až doposud „máme filmové historiky, avšak už méně filmové historie.“⁴⁾ Přesto Charles F. Altman, který pracoval „směrem k historiografii amerického filmu“, dospěl k závěru, že:

„...filmová historiografie nyní dosáhla svého druhého stadia: od kdo, co, kde a kdy jsme se posunuli k jak a proč, od uvádění faktů jsme postoupili k jejich vysvětlování. Americká filmová historiografie se současně rozčlenila na jednotlivé školy. Každá z nich má svůj vlastní předmět zkoumání a metodologii, každá závisí na jiných hypotézách o základních faktorech filmové produkce a distribuce, každá předkládá svá vlastní hodnocení, svůj kánon, svoji periodizaci.“⁵⁾

Nicméně fráze o společném „historiografickém projektu“, kterou občas slyšíme, nemusí být tak důstojná a současně matoucí, jak se jeví. Objevuje se tu jistý koherentní tvar, i když pro něj uvedená metafora pole není zcela adekvátní. Je to spíše druh určitého stereometrického tvaru ve stále konceptuálnějším prostoru, kterým se dějiny staly nyní, kdy se učíme žít v poslední teleologii dějin, v době „konce světa“. Aby však dějiny filmu získaly na toto astrální těleso správný pohled, vzdálily se filmům, především filmové kritice a přiblížily se oboru, jenž byl nazýván sociologií filmu. Jestliže filmová kritika tradičně omezovala předmět svého studia na jednotlivé filmy či režiséry, sociologie filmu spatřovala svůj úkol v definování žánrů, hnutí, období nebo v občasném hodnocení sociokulturního významu určitého národního filmu. Na rozdíl od nich se nové dějiny filmu – v současnosti věrně oddané „materiálním faktorům“ – zabývaly v hospodářských dějinách některých filmových studií, finančních kartelů, soudních sporů a válek o vlastnická práva, obchodů s nemovitostmi, koncesí na prodej pražené kukuřice, dohod o urbanistických zásazích a požárních předpisech.

Takový empirický výzkum bezpochyby pomáhá disciplíně získat pevný základ. A je jistě poučné vědět, že filmy stojí na hliněných nohách. Nepřispívá vzrušení z objevů tolika

3) Will Straw, *The Myth of Total Cinema History*. „Ciné-Tracts“ 3, 1980, č. 1, s. 8.

4) Edward Buscombe, *A New Approach to Film History*. In: B. Lawton – J. Staiger, c. d., s. 1.

5) Charles F. Altman, *Towards a Historiography of American Film*. „Cinema Journal“ 16, 1977, č. 2, s. 1 – 2.

rozmanitých a doposud přehlížených vlivných faktorů ke stejně silnému zklamání? Takové dějiny pak nezbytně přejímají (nepřiznaný) vztah filmového průmyslu ke svým produktům – komodity tak nezbytné jako nahromaděná mrtvá práce se pohybují časem a prostorem za účelem vytvořit nadhodnotu pro filmový průmysl, který se odlišuje od ostatních složek kapitalistického hospodářství především komplexností (lahodící intelektu, jež ji zkoumá) sociálních hodnot vstupujících do úspěšného produktu. Je možné, aby filmový průmysl nebyl především orientován na výrobek, ale patřil do sektoru služeb? Konceptuální posun je znatelný:

„Když se soustředíme na filmový průmysl ve třicátých letech, zjistíme, že analytikové filmu/výroby/ideologie přijímají a používají pojem finančního kapitalismu. Je charakteristické, že v nyní slavném kolektivním textu redaktorů časopisu Cahiers du cinéma o filmu Mladý Lincoln nacházíme slova: „Již v roce 1935 bylo pět velkých... a tři malé společnosti... zcela ovládaných bankéři a finančníky.“ Je to zásadní tvrzení, neboť redakční rada jím mohla umístit Hollywood jako průmyslové odvětví do kontextu amerického hospodářství třicátých let, a vysvětlit tak jakýkoli hollywoodský film jako výsledek kapitalistického způsobu výroby... Budu zde dokazovat, že finanční kapitalismus neposkytuje dostatečný konceptuální rámec pro analýzu filmu/výroby/ideologie... Naši analýzu přeneseme od tzv. Morgan/Rockefellerových finančních zájmových skupin k chování gigantických amerických korporací, které v sobě nezbytně obsahují konflikt. Existuje nový druh konkurence. Tito gigantičtí monopolisté se zřídka pokoušejí navzájem vyhladit. Všem jim nejvíce záleží na status quo a usilují o získání co největšího podílu z nadhodnoty jejich průmyslového odvětví.“⁶⁾

Filmoví historici, jako například právě citovaný Douglas Gomery, nenalézají své partnery pro dialog v autorech učebnicových dějin. Ti byli stejně jako mnoho generací diváků postiženi špatnou kvalitou kopií filmové klasiky, jež sloužily k předávání impresionistického sledu momentů a vydávaly je za podstatu věci. Gomery se namísto toho přiklání k teoretikům filmu („film/výroba/ideologie“) jako ke svým přirozeným spojencům. Také oni se obrátili proti filmové kritice a raději považují za text jednotlivé filmy, protože zveličují (s určitou pravidelností a systematičností) „ideologickou činnost“, „institucionální způsob zobrazování“, „aparát“, „klasické hollywoodské vyprávění“, „imaginární signifikant“ – všechny nedávné novotvary, aby tak poukázali na rozdílně tvořenou entitu, která není film, ale „svět filmu“.

Co toto setkání teorie filmu a dějin filmu v posledním desetiletí odhalilo, není pouze způsob, jakým jsou filmy a filmový průmysl zapojeny do kapitalistické výroby a buržoazní ideologie a jak jsou jimi podmíněny. Poznatky filmové historiografie byly v poslední době posuzovány podle toho, čím přispívají k dějinám toho, co se stává viditelným prostřednictvím jak filmů, tak filmového průmyslu, který produkuje obnovitelnou a opakovatelnou část filmového zážitku (tzn. síť zapamatovatelných a očekávaných smyslových a vizuálních zážitků). Ty nepoukazují k finálnímu objektu, ale – když už – k finálnímu subjektu, jmenovitě divákovi, jehož touha dává do pohybu všechny ostatní mechanismy instituce filmu. Podle Johna Ellise:

6) Douglas Gomery, *Mode of Production, Hollywood, and Finance Capitalism: A Reformulation*. Nepublikovaný text přednášky proslovené na konferenci o filmové teorii v Milwaukee, 1979, s. 2.

„...filmy jsou pak procesy spíše než produkty: kapitál se v tomto průmyslovém odvětví vydělává prostřednictvím lidí, kteří platí, aby viděli film, nikoli aby si koupili jeho kopii (tzn. že platí za možnost požitku). Tyto procesy, jež jsou filmy, vyvolávají nepřetržitou produkci zobrazování, určených subjektu, který je sleduje; nepřetržitě dávají subjekt do vztahu k touze – kontinuální proces, který s potěšením nazýváme příjemným.“⁷⁾

Anebo, jak to formuluje Geoffrey Nowell-Smith: „filmové představy jsou součástí repertoáru představ a my platíme za to, aby nás pronásledovaly.“⁸⁾

Dějiny rozkoše?

Film: instituce určitého druhu rozkoše. Jestliže mají být rozhodující faktory filmu hledány v rozkoši, kterou vyvolává v divákovi, v její schopnosti spoutat publikum, pak samotné filmy nemohou být předmětem touhy. Vzácné jsou případy, kdy se divák jde podívat na *Zvuk hudby* po pětasedmdesáté, nebo s pýchou vzpomíná, že film *Casablanca* viděl „alespoň jednou ročně od doby, kdy se začal promítat.“⁹⁾ Filmová rozkoš je v „normálním“ případě velice proměnlivou formou pozornosti soustředěné jedním směrem, neobyčejně snadno přenosnou od jednoho předmětu k druhému podle pravidla nahrazování a opakování, a tím formou fetišistickou. Předměty se mění, posedlost zůstává stejná. Anebo tomu tak není? Uznání takového procesu zcela jistě vede k pádným argumentům proti omezování dějin filmu na dějiny filmů. Na druhé straně, jestliže rozkoš zůstává stejná, k čemu jsou potřebné její dějiny? Co je ve filmu historického ve smyslu jeho proměnlivosti, schopnosti být změněn či ovlivněn událostmi, náchylnosti k proměnám a posunům? Je dějinná rozkoš, nebo „pouze“ diváci a výrobní místa, která je ke spotřebě vedou?

Jak Ellis, tak Nowell-Smith se o rozkoši vyjadřují poněkud znepokojeně: co si divák kupuje, je „možnost rozkoše“, „představy, jež pronásledují naši mysl“, dojmy, které „s potěšením nazýváme příjemnými“. To vše směřuje k myšlence, že rozkoš sama je složenina, něco, co dává smysl jen ve vztahu k jiným podmínkám, a tak není konečným faktorem, původní příčinou. Jelikož je rozkoš spjata s významem, zobrazováním, vnímáním a pamětí, je proto nezbytně zahrnuta do dějin jako přemísťování a ustalování vztahu mezi touhou a zobrazením, který může být specifikován i v případě, že otázka vyjádření těchto vztahů ve filmu skrze orální a vizuální vnímání je nesmírně složitá. Problém, jímž se zabýváme, je snad obsažen v otázce, co ustaluje (při režimu neustálého opakování) význam, vnímání a subjektivitu ve filmu – všechny přitom mají svoji vlastní individuální a odlišnou historickou hybnost – a zda je to tento proces ustalování, který nazýváme rozkoší. Jestliže je film dějinný, pak také rozkoš je dějinná. Jestliže je film ideologický, je takovou i rozkoš. Odtud otázka: může být rozkoš instrumentalizována, institucionalizována, použita a zneužita, vykořisťována, přeměněna a zpolitizována? Nestačí proto říct, jak by to mohli učinit odborníci zaměření na hospodářské dějiny filmu, že dějiny filmu nachá-

7) John Ellis, *The Institution of Cinema*. „Edinburgh Magazine“ 1977, č. 2, s. 57.

8) Geoffrey Nowell-Smith, *On the Writing of the History of the Cinema: Some Problems*. „Edinburgh Magazine“ 1977, č. 2, s. 12.

9) Harry Reasoner v programu *60 minut* (CBS, červenec 1982).

zejí své místo mezi dějinami zábavního průmyslu, protože je zcela zřejmé, že pojmy, jako je zábava, volný čas a kultura, potřebují další analyzování, stejně jako pojmy rozkoše a touhy. Je nutné se ptát, zda jsou filmoví diváci zajatci rozkoše a touhy ve světě ovládaném mocí a produktivitou. A zda je otázka filmu nakonec otázkou souvislosti mezi mocí a rozkoší, jež začíná vytlačovat jiné, starší dichotomie, například vztah historie/subjektivita či opozici práce/volný čas.

Zmíněný „historiografický projekt“ se pak musí týkat obou částí konfigurace moc/rozkoš, stejně jako podmínek, které v sobě zahrnuje. Je však nezbytné zaznamenat podmínky umožňující nám vytvořit nyní takový projekt. Film se stal historickým fenoménem, ne snad proto, že jeho počátek a konec mohou být určeny, ale v tom smyslu, že změny a posuny, jež jsou nyní zřetelné v instituci filmu a instituci rozkoše, jsou takové, že něco se mocně vyděluje také z počátků filmu. Z tohoto pohledu se film stává historickým, tzn. podmíněným specifickými a místními okolnostmi. Toto je dnes výzvou. Jestliže budeme dále trvat na staré otázce, film se bude zdát mrtvým a nevzepře se akademikům a teoretikům filmu, kteří si jej přivlastní.

Je pravda, že ve všech tradičních oblastech dějin filmu („kdo udělal co, kdy a proč“) a rovněž v relativně novějších odvětvích, například ve sledování právních důsledků průmyslu či ve vztazích technologie a filmového stylu nebo žánru, „je třeba vykonat více práce“. Nelze se však vyhnout pocitu, že taková práce potvrdí a bude ilustrovat paradigmat, která sama potřebují revizi. Jestliže si neuvědomíme, do jaké míry se ideologické úkoly vizuálního zobrazení, narace a ikonografie, socializace a formy oslovení, umístění subjektu a konsensuální politiky vzdálily od filmu a přiblížily k televizi a reklamě, pak se všechny otázky týkající se „diváka v textu“ či koherentnosti filmového textu a jeho vztahu k jiným „textům“ stanou akademickými. Dnešní film je totiž tvořen „vně“ – v pojednáních o financování, o vedlejších produktech a reziduích, v reklamních kampaních a v novinových recenzích či odborných kritikách – právě tak, jako je tvořen „uvnitř“ celuloidové pásy, její délky a doby jejího uchování a „uvnitř“ doby projekce.

Taková situace ovlivňuje způsob, jakým píšeme dokonce o jednotlivých filmech. Samy sebe totiž konstruují jako filmové a sociální texty zároveň a zřetelný důraz na problémy „zobrazení“ – jako teoretické a politické otázky – plně odráží takové uvědomění. Nepřehlédnout na druhé straně ke stupni, v jakém se v posledních desetiletích filmové publikum specializovalo, nebo nevzít v úvahu herny binga jako jednu krajnost a videoherny jako druhou ve vztahu k tradičním prostorům a návštěvníkům kina, znamená zúžit otázky historického filmového diváka na pouhou manipulaci se statistikami. Způsob, jakým dnes film k sobě připoutává své publikum, ony „speciální efekty“, „fetišistické“ zobrazování technologie, sexuality a násilí – krajní případy zobrazování a vnímání (indikativ současné funkce filmu jako „instituce, jejímž hlavním zájmem není produkce více méně přijatelného zobrazení, nýbrž krize zobrazování“)¹⁰⁾ –, má dopad na naše rozhodnutí, jak definovat a analyzovat historickou podstatu diváctva a rozkoše.

Aby bylo možné přemístit „otázku filmu“ (výraz Stephena Heatha), stalo se obvyklým, soustředit zkoumání mnoha tradičních problémů kolem teorie diváctva a rozkoše, a především pak specifikovat film z hlediska „Schaulust“ (vizuální rozkoše) – často

10) J. Ellis, c. d., s. 63.

spojené s příběhem [narrative], sexuální odlišností a zobrazením. Avšak zatímco je takto objasněna teorie diváctva poukazem na strukturální vazbu mezi identifikací, projekcí, zobrazováním, vyprávěním [narration] a obrazem [image], nadále zůstávají velké obtíže s historickou podstatou tohoto diváctva. Téměř vždy postulované spojení mezi vizuální rozkoší a příběhem, vyvolávající zásadní otázky ve vztahu k Hollywoodu a klasickému vyprávění, však nemusí objasnit postupy jiné než postupy klasického vyprávění, ať již jde o avantgardu či kulturně specifické varianty komerčního filmu.

Ve snaze historizovat otázku rozkoše a diváctva snad musíme být radikálnější a musíme se vzdát myšlenky, že vyprávění zakotvuje, reguluje a definuje vizuální rozkoš.¹¹⁾ Přílišná identifikace vizuální rozkoše a vyprávění ponechává diskusi v rámci konceptu textových hranic, který se obtížně zachovává ve světle zmíněných historických změn. Co musí být „otevřeno“, je otázka vztahu vizuální rozkoše ve filmu k nefilmovým formám vizuální rozkoše, například skutečný rozdíl mezi „perverzí“ v klinickém slova smyslu a voyerismem nebo scopofilií (sexuální rozkoš dosažená pozorováním nahých těl, erotických fotografií apod.) v biografu. A rádi bychom věděli více o Schaulustu v jiných podmínkách podívané – jakou jsou koncerty, přehlídky, průvody, sportovní a jiné veřejné události –, kde jsou otázky narace, rozdělení do sekvencí a kauzality zcela odlišné od těch, které nacházíme ve fiktivních příbězích (pokud ovšem naše chápání příběhu není podstatně pozměněno).

Pokud se Christian Metz správně domnívá, že vizuální rozkoš se nevztahuje k filmu samému, nýbrž k instituci biografu, v níž se samotný film stává pouhým aktivátorem příjemného či nepříjemného prožitku, fetišem nebo předmětem nudy a hnusu, pak se otázka, jakými prostředky se film poprvé pokusil připoutat diváka ke své formě dříve, než vytvořil kult hvězd a využil prostřednictví důvěrně známého příběhu, opět zamlžuje.¹²⁾ Řečeno jinak: otázka, jakým způsobem se film zabýval vyprávěním jako určitou strategií zaměřenou na publikum, by ztratila veškerou historickou specifičnost.¹³⁾ Tyto problémy se filmová teorie snažila v posledních letech řešit, především dalším zkoumáním raného filmu a „ustavením kódů“, máme-li použít výrazu Noëla Burche. Právě Burch se chce kriticky zaměřit na „příběh“ [„narrative“] jako zásadní historickou proměnnou. Jeho práce naznačuje, že ve filmovém aparátu či dokonce ve vizuální rozkoši není nic, co předurčuje rozhodný obrat filmu k příběhu.

Výmarský film a dějiny filmu

Zvláštní místo v této diskusi zaujímá německý němý film, anebo přesněji ta část německé filmové produkce z let 1913 až 1933, která se pod označením německý expresionismus nebo německý realistický film zachovala v archivech či v učebnicích dějin filmu.

11) Viz např. Constance Penley, *The Avant-Garde and its Imaginary*. „Camera Obscura“ 1977, č. 2.

12) Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire*. Paris 1977.

13) Pro obecné myšlenky na toto téma viz můj článek z roku 1969 *Narrative Cinema and Audience-Oriented Aesthetics*. In: T. Bennett (Ed.), *Popular Television and Film*. BFI, Open University, London 1982; a další můj článek *Screen Violence and A Clockwork Orange*. In: C. Bigsby (Ed.), *Approaches to Popular Culture*. Edward Arnold, London 1976.

Je tomu tak nejen díky počtu filmů, jež se staly klasickými, a významu režisérů, kteří následně opustili Německo a emigrovali do Spojených států, ale také proto, že technický pokrok a inovace, zejména v práci s kamerou, světlem a studiovou architekturou, daly německému filmu téměř paradigmatický význam v definování filmového stylu, střihu a mise en scène. Typické příklady, jako *Kabinet doktora Caligariho*, *Upír Nosferatu* či *Doktor Mabuse, dobrodruh*, byly také považovány za klíčová díla avantgardního filmu, zatímco jiné, stejně důležité filmy, jako *Poslední štace*, *Madame Dubarry*, *Ulička, kde není radosti*, měly výrazný vliv na upevnění norem populárního narativního filmu. Kromě toho, a ve zřejmém protikladu, byl německý film tohoto období testem pro tradiční filmovou historiografii a sociologii, zejména pro ty, kdo se pokoušeli definovat metodologický stav pojmů, jako „hnutí“, „období“ či „národní film“ – problémy, jež se samy nyní mohou zdát historickými jen potud ovšem, pokud staví do popředí textové systémy, námětové efekty a ekonomické činitele odlišné od klasického hollywoodského narativního filmu. Na tomto stupni všeobecnosti, kde se filmová historiografie snaží založit odpovídající vztah mezi stylistickým nebo narativním charakterem na jedné straně a hospodářským a sociálním vývojem na straně druhé, se tudíž německému němému filmu dostává velké pozornosti. Ať již je analyzován historiky umění (Lotte Eisnerová), sociálními psychology (Siegfried Kracauer) nebo ekonomicky orientovanými sociology a historiky (George Huaco, Andrew Tudor, Paul Monaco), vždy reprezentuje obdivuhodný stupeň homogenity, koherentnosti a dokonce uzavřenosti.¹⁴⁾

Proč se tedy k německému filmu vracet? Existují pro to dva podstatné důvody. Za prvé lze pochybovat právě o oné uzavřenosti a koherentnosti; kvůli nim byl totiž německý film dosud prezentován jako příklad vztahu – jakkoli komplexního a vyžadujícího lepší porozumění – mezi danou společností a jejím filmem, mezi jistými hospodářskými a politickými tendencemi a proudy v masové kultuře a způsoby zobrazení. Je pravda, že zde bylo mnoho všeobecných i specifických kritik prací *Od Caligariho k Hitlerovi* [From Caligari to Hitler] a *Strašidelné plátno* [The Haunted Screen]. Navzdory faktu, že zejména Kracauerova metodologie i nadále vyvolává ostrou kritiku, nikdy nebyly vysloveny pochybnosti o podstatě těchto knih: tvrzení o demonstrovatelném vztahu mezi výmarskými filmy a fašismem v Kracauerovi, nebo tvrzení o demonstrovatelném vztahu mezi německým romantismem, výmarskými filmy a fašismem v knize L. Eisnerové. Je tomu tak proto, že ačkoli se většina filmových historiků úzkostlivě vyhýbala otázce „národního charakteru“ nebo psychosociálnímu přístupu k filmovým textům, stále se pevně drželi různých forem (umírněného) determinismu. Zatímco jsme ochotni znásobit faktory daného souboru fenoménů, v tomto případě filmu, zdráháme se opustit některé verze „poslední instance“ nebo proklamace o nějakém druhu „konjunkturálního“ modelu, který by ukazoval, jak rozdílné události vyjadřují samy sebe v odlišných formách a na jiných úrovních, ale přesto jsou podobně členěny a koexistují v prostoru a čase.

14) Lotte Eisner, *The Haunted Screen*. University of California Press, Los Angeles 1969; Siegfried Kracauer, *From Caligary to Hitler*. Princeton University Press, Princeton 1947; George Huaco, *Sociology of Film*. Basic Books, New York 1965; Andrew Tudor, *Image and Influence*. St. Martin's Press, New York 1974; Paul Monaco, *Cinema and Society: Germany and France during the Twenties*. Elsevier/Nelson, New York 1976.

Geoffrey Nowell-Smith toto dilema vykreslil velice plasticky:

„Skutečnost, že film je ponořen ve sledu dějin dřív, než sám získá identitu a tím i schopnost mít vlastní dějiny, můžeme považovat za výchozí bod. Tyto dějiny by byly dějinami hospodářství, politickými dějinami, dějinami technologie a ideologie/zobrazování – k nimž bychom mohli přidat nevědomí, které pomáhá ustálit podstatu předmětového filmu [object cinema]... Ale film také má (či historicky získal) svoji vlastní specifičnost, pokud jeho vztup až k formě masového umění zavádí nový aparát spojující již existující determinace s novými způsoby.“¹⁵⁾

Toto tvrzení velice opatrně vyvažuje možnosti: film je produkt oněch různých determinací, na druhé straně je však produkt sám schopen vyjádřit tyto determinace specifickým způsobem a chovat se tak sám jako determinace. V případě výmarského období dosahuje Kracauerova kniha takové rovnováhy, protože její autor dokáže podat různé „dějiny“ – politické, biografické, technologické, průmyslové, hospodářské a sociální –, které se na vzniku filmů podílely. Aby však mohl naznačit způsoby, jimiž filmy samy krystalizovaly, vyjádřil či vyvolal určitou náladu, která se pak stala určující tak, jak to naznačuje titul jeho knihy.¹⁶⁾ Výhradou vůči Kracauerovi je pak pouze pochybnost o přesnosti či obsaženosti faktorů a specifičnosti filmů, nikoli pochybnost o podstatě interakce či teoretického modelu.

Stalo se vlastně pravidlem, mluvit v případě takového nelineárního, avšak stále ještě interaktivního a kauzálního modelu, o „diskurzech“ spíše než o faktorech. Naznačuje to nehierarchický aspekt této disciplíny a zdůrazňuje členitost a vzájemné pronikání na rozdíl od řetězové příčiny a následku nebo starého systému základny a nadstavby. V takovém případě by film byl jedním z diskursů (nebo určitou kombinací několika) soustěžících či spolupracujících s jinými diskursy, anebo kombinací diskursů v rámci sociálního útvaru: jiných dějin, jiných diskursů – institucí, moci, rozkoše, vědomostí, sexuality, zobrazování apod. Stačilo by pak vybrat si výhodné postavení a objasnit členitost a intenzitu s plánem určité strategie v mysli, například strategie rozkoše a umístění subjektu [subject-positions].

Co kdyby se však ukázalo, že film nebyl výsledkem dějin optiky, chemie, technologie a všeho ostatního, co utváří jeho „aparát“ či jeho „instituce“? Namísto toho předpokládejme, že film byl počátkem konce dějin. Právě tak jako vývoj atomových zbraní a atomové energie představuje spíše pozastavení jistých konfliktů než novou fázi historických zápasů. Předpokládejme, že sám tento model je proto sporný a problém specifičnosti či vlivu, homologie mezi filmy a danou společností, reflexe či krystalizace nemůže správně pojmut tento fenomén, neboť na sebe stále přijímá kumulativní, aditivní, zásadně pozitivistickou teleologii (i v případě, že je tato teleologie vyjádřena jako druh oběžnosti nebo dialektiky tam, kde je produkt „X“ uchopen jako podmíněný i podmiňující). Kdyby tomu tak bylo, museli bychom si představit spíše disjunktivní

15) G. Nowell-Smith, c. d., s. 11.

16) V nedávném německé vydání se editor Karsten Witte snaží zdůraznit, jak matoucí může být překlad části titulu „to Hitler“: namísto překladu „bis Hitler“ (tzn. ukončení), překládá „zu Hitler“ (směrem k). Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*. Suhrkamp, Frankfurt 1981. Vydání také obsahuje všechny Kracauerovy původní filmové kritiky.

změnu nebo skok, kde výskyt a podoba identity a kontinuity zakrývají radikální non-identitu a zlom. To by nebylo jen převrácením determinací, ale jejich koncem. A tady vidím druhý důvod pro návrat k výmarskému filmu. Jestliže může být ukázáno, že nejpresvědčivější případ vzájemné determinace mezi filmem a dějinami – a za takový pokládám výmarský film – nemůže být zachován, pak všechny ostatní aplikace tohoto modelu a jiných jeho větví se stávají problematickými. Prvním krokem je pak prozkoumání nedostatků v převládajících popisech výmarského filmu; je proto nezbytné naznačit, v jakých případech jsou konstrukce filmů, jejich textové systémy neredukovatelné a odolávají faktorům, které jsem uvedl.

„Klasické vyprávění“ nebo avantgarda?

Čím lépe rozumíme hollywoodskému filmu, jeho institucionálním formám, jeho narativním silám a jeho textovým limitům, tím jsme citlivější, a také zvědavější na „alternativní postupy“ ve filmové historii. Jak pro ně samy, tak vzhledem k tradicím a programům avantgardního či nezávislého filmu. Dvě oblasti byly obzvláště pečlivě prozkoumány: japonský film, nabízející zásadně odlišnou koncepci narativního prostoru, a „předgriffithovský“ americký němý film. V prvním případě jde o otázku jiné kultury a možnosti odlišné estetiky obrazového a dramatického zobrazování; ve druhém o dřívější, historicky specifickou logiku filmového vyprávění v rámci stejného kulturního a ideologického prostoru jako klasické filmové vyprávění samo.

Noël Burch pracoval na obou těchto frontách. V článku o Edwinu S. Porterovi se snažil dokázat, že jeho filmy jsou spíše ambivalentními než přechodovými filmovými texty. Namísto exemplifikace stojí na křižovatce dvou odlišných způsobů reprezentace, a ve většině dějin filmu prochází lineární proces různými stadii, od „primitivního“ ke „zralému“. E. S. Porter se pro Burcha stává znakem dvou odlišných možností zobrazování a zvýrazňování ve filmu, přičemž jedna z nich byla potlačena, vytlačena na okraj a téměř vymazána tou druhou, dominantní, jež došla až k tomu, že sama za sebe napsala filmové dějiny. Při diskusi o *Životě amerického hasiče*, ve verzi uložené v Kongresové knihovně v roce 1903, Burch vyjadřuje, co podle něho odlišuje Porterovy filmy od „klasického filmového vyprávění“:

„Následující záběr ukazuje fasádu hořícího domu. Žena se objevuje v okně, rozrušeně vyjádří naléhavou žádost o pomoc a zmizí. Hasiči přistavují žebřík – a my vidíme, v naprosto stejném časovém rozpětí, stejnou akci, jejíž svědky jsme byli předtím uvnitř domu.“

Každý historik hodný toho jména, který vidí tento zvláštní dokument v té formě, v jaké jsem ho popsal, by měl shledat proces jeho ‚dialektického‘ těhotenství dostatečně zřejmým: Protože Porter tuší onu zatím ještě vzdálenou možnost absolutní všudypřítomnosti v kameře – možnost, že by divák mohl přijmout sérii záběrů, které jsou odlišnými úhly pohledu jedině, kontinuální akce, spíše než variantami toho, ‚co by mohl vidět ze svého sedadla‘ (zjednodušuji tu mnohem složitější problémy) –, filmuje jednu akci dvakrát, z rodilých ‚úhlů pohledu‘ [‚points of view‘] (ty dvě akce byly vlastně velmi vzdáleny, což také naznačuje obdivuhodnou intuici možností nabízených montáží v oblasti fiktivních vztahů, které

teoreticky zpracoval Kulešov asi o dvacet let později). Porter však současně cítil, pravděpodobně odůvodněně, že publikum nebylo ještě připraveno přijmout tento druh přepravy v časoprostoru [space-time] a rozhodl se ukázat (není důležité, zda to byl skutečně on či někdo jiný) dvě akce za sebou – což zřetelně podkopává onu obdivuhodně kontrolovanou linearizaci sekvencí předcházejících scén. Znovu tak jeden z Porterových „kroků kupředu“ vlastně končí ještě silnějším zvýrazněním některých rysů primitivního filmu, než tomu bylo dříve: jeho nestejnorodost v Životě amerického kovboje, jeho neuzavírání ve Velké železniční loupeži, a zde jeho nelineárnost.¹⁷⁾

Klasické filmové vyprávění je pro Burch definováno skloubením času a prostoru z hlediska uspořádaných hierarchií, které nutí divákovu oko k účasti ve filmovém prostoru vytvořeném čistě proto, aby si přizpůsobil perspektivní pohled, a které umísťují vnímající subjekt jako střed a současně původce zobrazení se systematickým vynecháváním všeho, co nepřispívá k posílení kupředu plynoucího proudu.

Burch má, myslím, pravdu, když spekuluje o historických faktorech, které v americkém filmu odsunuly takové koncepce, jakými byly Porterovy, ve prospěch griffithovských forem střihu zachovávajícího kontinuitu [continuity editing], který rozbíjí scény za účelem sekvenciální narativizace. Avšak jeho (hrubé) rozlišování mezi lidovými způsoby zobrazení s jejich proletářskými kořeny a buržoazními formami filmového vyprávění není úplně přesvědčivé, a to nejen kvůli nedostatku důkazů. Právě tento problém dalších důkazů činí výmarský film tolik zajímavým a důležitým.

Zdá se mi, že pokud jde o skloubení času a prostoru, lineárního a nelineárního filmového vyprávění, německý němý film představuje textový systém, který se odlišuje jak od Porterova typu ambivalence, tak od griffithovského a „postgriffithovského“ klasického filmového vyprávění, a který je nicméně zcela zřetelně a významně „buržoazním“ filmem. Jaké jsou pak jeho faktory, nebo opačně, byl to formalistický film náležející k prozatím nekonstituované avantgardě? Burch si podle mne vybral v Porterovi úspěšného komerčního režiséra populárních narativních filmů, aby mohl pro jeho díla postulovat nějaký druh historické determinace. Kdybychom měli zůstat uvnitř stejného teoretického modelu a systematicky zkoumat filmy výmarské školy, došli bychom ke stejným závěrům.

Pascal Bonitzer ve svém článku o Hitchcockovi a napětí hovoří také o rozdílu mezi „primitivním filmem“ a klasickým filmovým vyprávěním:

„Toto je rozhodující okamžik, reprezentovaný Griffithem, věk blízkého záběru [close-up] a montáže... Je to filmová revoluce. Příchodem montáže a blízkého záběru, nepohyblivých herců, pohledu očí [the look] (a jeho následku – opuštění teatrálnosti) celá tvář filmu zaniká a zdá se být navždy ztracena; krátce, výkal vaudevillu. Film byl ‚nevinný‘ a ‚špinavý‘. Měl se stát obsesí a fetišem. Obscenita nezanikla, byla zniterněna, zmorálněna a přešla do rejstříku touhy... Tím, že se tělo stalo více méně nepohyblivým a moc dostal pohled, morálka, perverze a touha poprvé výrazně zasáhly do filmu... To je šikmá plocha, po níž film vstoupil na scénu. Jak nedávno řekl Godard ve své knize, přičemž parafrázuje Hitchcocka, je to pohled, který tvoří fikci.“¹⁸⁾

17) Noël Burch, *Porter or Ambivalence*. „Screen“ 19, 1978 – 1979, č. 4, s. 103.

18) Pascal Bonitzer, *It's Only a Film*. „Framework“ 1981, č. 14, s. 23.

Právě Bonitzerova formulace je snad „klasickým“ vyjádřením původu klasického filmového vyprávění v psychoanalyticky založené filmové teorii. Pro takovou teorii je výmarský film obzvláště zajímavý, protože pohled je v něm v jistém smyslu soustavně privilegován. A v tomto smyslu se také vzpírá historickému rozlišení mezi primitivním a postgriffithovským filmem. Například *Pražský student* (1913) je vytvořen zcela v rámci pohledu a touhy, a přesto jeho technika střihu patří do předgriffithovského období.¹⁹⁾ Bylo by nicméně absurdní označit takový film za „primitivní“. Určující jsou v něm, stejně jako u Portera podle Burcha, jiné způsoby zobrazování než „klasické“ – a tato charakteristika může být nalezena ve většině německých filmů z počátku dvacátých let. Burch tyto potíže připouští (a vyhýbá se možnému nedorozumění), když v poznámce ke svému článku o Porterovi charakterizuje *Kabinet doktora Caligariho* jako film, který je „mnohem blíže primitivům (nebo nám) než Griffithovi či De Millovi“.²⁰⁾ Podle mne je nebezpečné přiřazovat film, jako je *Kabinet doktora Caligariho*, k „primitivnímu“ filmu, nebo zařazovat ho mezi avantgardu, jejíž formální zájmy nepodléhají historickým determinacím.

Může se však stát, že ve filmových dějinách, které se vyvinuly z psychoanalýzy a jsou založeny na kodifikaci a hierarchizaci divákovy pohledu (a na modelu psychického aparátu, jež je má pojmově vybavit), takový postup, jehož příkladem je německý němý film, nemůže být objasněn „historicky“. Anebo se jeho dějinnost, pro teoretika Burchova typu, stává spíše součástí všeobecných dějin filmu a symbolizuje možnost zásadně odlišného – formalistického, „modernistického“ – postupu filmové signifikace. Burch se takto pokusil argumentovat pro rané filmy Fritze Langa, ale jeho „tvrzení“ předpokládá nesouvislost tak vyostřenou, že nám neumožňuje objasnit onen zřetelný „vliv“ německého němého filmu na hollywoodské filmové vyprávění a celou tradici *mise en scène*.²¹⁾

Kracauerova analýza

Nejdůkladnějším pokusem o nastínění historických faktorů souboru filmů, jejichž společným jmenovatelem není ani autor, ani žánr, ale historické období – samo vymezeno tím, co je ukončilo –, je kniha *Od Caligariho k Hitlerovi*. V současném kontextu je vhodné si povšimnout, že Kracauer považuje výmarský film za narativní – takový, který skrze své filmové vyprávění pracuje s komplexním kulturním dědictvím, kombinujícím literární a lidové motivy a stereotypy vizuální ikonografie masové kultury s jasnějšími historickými a ideologickými odkazy. Kracauerovými argumenty jsou především zápletky filmů a překvapující důkaz opakovaných motivů napříč zdánlivě zřetelně vymezenými druhovými a autorskými kódy. To jej vede k postulování strukturální konvergence příběhu a dějin, dramatického konfliktu s konfliktem sociálním. Kracauer z toho odvozuje jistý stupeň determinace mimo individuální texty, jejichž koherentnost může být pochopena pouze ve světle těchto mimofilmových faktorů – ačkoli je natolik opatrný, že nepředpokládá žádný

19) Viz Mary Ann Doane, *The Student of Prague*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

20) N. Burch, c. d., s. 99.

21) Noël Burch – Jorge Dana, *Propositions*. „Afterimage“ 1974, č. 5.

druh monokauzální, jednolineární determinující síly. Dějiny musí být pro něho uchopeny na úrovni fenoménů, kde agens a subjekt zůstávají naprosto anonymní a záměr či účel se projevují téměř nedopatřením, zatímco zjevně sledují jiné cíle. Film se mu jeví právě takovou oblastí nestálých kontur a zdánlivě neurčitých epifenoménů.²²⁾

Proti tomuto filozofickému a sociologickému pozadí se rýsuje skutečnost, podle níž musíme sledovat dvojí proces abstrakce, který potvrzuje Kracauerovu metodu analogické dedukce: jak německá společnost, tak film jsou konstruovány jako vyprávění a pohyby hrdinů ve fiktivním příběhu symbolizují pohyby tříd, skupin a historických subjektů – konstrukce, které se pokouší pojmenovat (ne bez ironie) jako „národní povaha“, „německá duše“, „kolektivní mentalita“. Studie Od Caligariho k Hitlerovi je sama budována jako „klasické vyprávění“, jistý typ griffithovského prostřihu mezi nadpříběhem [super-fiction] zhuštěným ze stovky nejrozumnějších filmů a politických a sociologických osudů německého lidu ve stejné době. Tím, co zajišťuje souvislost a sílu přesvědčení v této stavbě, co zakotvuje rozmanité momenty sociální a fiktivní artikulace, je psychologická pravda a zásadovost, psychokritická analýza poznatelných „dispozic“ či charakterová typologie. Musíme nicméně dodat, že Kracauer – stejně jako jiní freudo-marxističtí emigranti ve Spojených státech, například Erich Fromm – považoval důraz na psychologický a emocionální konflikt v samotných produktech masové kultury za typický buržoazní a maloburžoazní dislokaci politických a sociálních problémů a úzkostných stavů.

Typy filmového vyprávění, které tak charakterizují výmarský film, bez výjimky podle Kracauera zahrnují ten druh trojúhelníkové touhy známé z příběhů, jež jsme si zvykli označovat jako „oidipovské“²³⁾: silná rivalita mezi starším a mladším mužem o stejnou ženu (*Varieté, Pandořina skříňka*), kde rival může pocházet z jiné třídy (*Pražský student, Fantom*); může to být otec (*Pandořina skříňka, Metropolis*), nebo otec ženy (*Střepy*) žárlící na jejího nápadníka. „Otec“ může být přetvořen do postavy Smrti (*Unavená smrt*), upíra (*Upír Nosferatu*), cara či Harun-al-Rašída (*Kabinet voskových figur*), nebo Jacka Rozparovače (*Kabinet voskových figur, Pandořina skříňka*). Může to být bratr v převlečení za mnicha (*Strašidelný zámek*), nepřátelský bratr (*Kronika z Grieshuusu, Bratři Schellenbergové*), bratranec (*Záhady lidské duše*), hrdinův dvojník (*Pražský student, Dvojí život*), jeho morální oponent (*Doktor Mabuse, dobrodruh*) nebo jeho nejlepší přítel (*Kabinet doktora Caligariho*). Společnými prvky se zdají být protagonistovy sebevražedné tendence, časté zobrazení toho druhého jako někoho nestvůrného, opakovaný motiv incestu jako explicitní motivace a děsivé, ale i fascinující podívané, v níž je manipulována a zneužívána moc a autorita. Pamela Falkenbergová shrnula dynamiku těchto vzorů:

„Jedním z rysů, kterých jsme si u oidipovských struktur v německých filmech dvacátých a třicátých let povšimli, je jejich podivná nestabilita, zejména nestabilita pozice otce (například při analyzování *Dr. Mabuse*). Otcové jsou odstraňováni a nahrazováni a ti, kteří jsou odstraněni, se objeví znovu, aby získali zpět své místo (pokračování *Dr. Mabuse*).

22) Viz S. Kracauer, c. d., pro cennou informaci o Kracauerově intelektuálním postoji tváří v tvář marxismu Frankfurtské školy a Neue Sachlichkeit.

23) Pro detailnější analýzu výmarského „oidipovského vyprávění“ viz můj článek o Pabstově *Pandořině skříňce* v časopise „Screen“ 24, 1983, č. 4 – 5.

*I když se objeví „pozitivnější“ postava otce a dostane se jí postavení jednoho z těch, které vyprávění označilo za nebezpečné či destruktivní, tyto „pozitivní“ postavy pak mají tendenci převzít, buď otevřeně či skrytě, vlastnosti oněch původně destruktivních postav (například zdánlivě přátelský psychiatr na konci Dr. Caligariho)... Postavení matky je v těchto oidi-povských konfiguracích také podivné. Postavy otce a syna o ni soutěží, ale přitom k ní chovají rozpolcené city a v některých případech ji touží rovněž zničit (Poslední štace, Modré světlo).*²⁴⁾

Tyto rysy podtrhl také Kracauer ve své studii, v níž freudovské osobnostní znaky a charakterologie slouží jako metafory sociopolitické analýze. Z tohoto hlediska, homosexuální, paranoidní, narcisistní představy, utvářející Kracauerův portrét „německé duše“ jako maskulinní, masochistické a „uvržené mezi revoltu a poslušnost“, mohou být vysledovány v těchto filmech s přesvědčivou pravidelností v případě, že přijmeme základní předpoklad (jakékoli sociologie filmu), jmenovitě, že:

*„...národní filmy odrážejí mentalitu národa,... sice ne přímo jeho národní krédo, mnohem spíše jeho psychologické dispozice – ony hluboké vrstvy kolektivní mentality, sahající více méně pod oblast vědomí.*²⁵⁾

Záslouhou Kracauerovy knihy je, že poukázala na systematicky nadměrné kódování oidi-povských situací ve velké šíři fiktivních a sociologických odkazů. To vede k pochybnostem o hranici mezi „fantastickými“ a „realistickými“ žánry a tendencemi stejně jako stylistickými a umělecko-historickými rozdíly mezi „expresionismem“ a „Neue Sachlichkeit“ v německém filmu. Na druhé straně konflikty otce a syna a jejich vyřešení ve prospěch otce jsou standardními *topoi* expresionistické literatury a dramatu do té míry, že v myslích kulturních a kulturně sociálních historiků dávají „výmarskému Německu“ celkovou identitu. Revolta, která selhala – v takové konfiguraci plní oidipovský nebo generační konflikt dvojí povinnost jako metafora pro třídní boj. U Kracauera, citlivého sice vůči metaforické roli psychoanalytické charakterové typologie, a přitom majícího sklon chápat fiktivní protagonisty jako – metaforicky a metonymicky symbolizované – zobrazení konfliktů, jejichž realita spočívá někde jinde, zůstává otázka vyprávěcího a vypravěčského stupně, na němž lze předpokládat manifestaci těchto ekonomických konfliktů samotných, stále nezodpovězena. Jak totiž zdůraznila Mary Ann Doane, „jestliže je třídní konflikt výmarským filmem potlačován (a všechno tomuto nasvědčuje), nemůžeme očekávat, že bude mít zjevné spojení s charakterovou typologií.“²⁶⁾

Kracauer je vzhledem k literárním, lukácsovským ohlasům své teorie odrazu paradoxně nejpřesvědčivější v interpretaci filmů, které jsou zřetelně nerealistické, tzn. „gotické“ a u nichž je nesnadné zdůraznit stabilní narativní strukturu podporující symbolický výklad. Touha vidět v těchto filmech propracované analogie se sociálními a národními dějinami vede Kracauera k vyplňování mezer, uhlazování narativní logiky, převrácení kauzálních řetězců, vyrovnávání intenzity, a tím k popření či odsunutí právě oněch

24) Pamela Falkenberg, *Oedipal Structures in French and German Films*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

25) S. Kracauer, c. d., s. 6.

26) Mary Ann Doane, *Narrative Strategies in Weimar Cinema*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

rezistencí a nejednoznačností, které tyto filmy odlišují od realisticko-iluzionistického vyprávění. Jinými slovy, silám stylizace, přebytku, dislokace a represe, jež jsou pro textové systémy příznačné, nevěnuje Kracauerova interpretace pozornost a neanalyzuje je. Na takovou kritiku je možné odpovědět dvěma alternativními způsoby: buď musí být Kracauerova analýza filmového vyprávění doplněna argumenty ve prospěch konkrétního vztahu mezi vyprávěním, umístěním subjektu a vizuální rozkoší/vizuální úzkostí, jaký je charakteristický pro různé filmové texty Murnaua, Langa, Pabsta a jiných; nebo musí být specifické textové efekty výmarského filmu viděny v jiném kontextu než v kontextu vizuální rozkoše a filmového vyprávění dohromady.

V prvním případě bychom hledali teorii věnující velkou pozornost mnoha stupňům narativní nejednoznačnosti, především těm, které jsou tvořeny stříhem a úhlem pohledu, ve filmech jako *Upír Nosferatu* a *Poslední smích*, ale také *Kabinet doktora Caligariho* a *Doktor Mabuse, dobrodruh*, rovněž i v méně známých filmech *Střepy* nebo *Stín* aj. V jednom semináři, zabývajícím se právě touto narativní nejednoznačností a reverzibilitou ve výmarském filmu, se nejpraktičtějším ve výkladu intenzivnosti a omezení textových systémů těchto filmů jevil koncept „Záhadného“ [„The Uncanny“] tak, jak ho zavedl Freud, ale také v podobě, do níž byl přeformulován pro účely literární teorie Samuelem Weberem:

„Záhadné je jistá nerozhodnutelnost, jež ovlivňuje zobrazování, motivy, témata a situace... Ale záhadné není jen identické s nerozhodnutelností: zahrnuje a implikuje druhý moment či pohyb, jmenovitě obranu proti této krizi vnímání a fenomenality, obranu, která je rozporuplná a projevuje se nutkavou zvědavostí... žádostivostí proniknout, objevit a nakonec zachovat integritu vnímání: vnímajícího a vnímaného, celistvost těla, sílu vize – to všechno znamená popření onoho téměř-ničeho, jež nelze vidět, popření následně zahrnující určité struktury vyprávění, v němž se toto popření samo opakuje a artikuluje.“²⁷⁾

Tato pasáž viditelně spojuje vnímání a přihlížení s příběhem a vyprávěním. Nerealistická témata, časté výpůjčky literárních motivů z romantismu, jež napomohly zvěčnit mylné označení „expresionistický film“, by mohly být uvedeny do souvztažnosti s filmovým postupem, který důsledně budoval předfilmový prostor ve shodě se subjektivitou postav. Tento prostor je téměř výlučně uspořádaný kolem přihlížení [the gaze], kolem vnímání a účinků stříhu, které zvnitřňují a subjektivizují chápání obrazu. Dovoluje to pak Doanové napsat:

„Strategie, pomocí níž výmarský film čelí přihlížení, – strategie současného přivlastnění jako formy zobrazení a realizace jako formálního prostředku strukturování – je také strategií, jejímž prostřednictvím čelí pojmu Dvojníka a konceptu zdvojování či opakování.“²⁸⁾

Výsledkem takové konceptualizace je, že mise en scène přestává být vyjádřením stylistické vůle, ať již jednotlivce – režiséra – nebo názorově jednotné skupiny či hnutí („expresionismus“), a nalézá svoji úlohu v rámci nyní již běžné představy filmu, který „umísťuje subjekt do zobrazování“, „přivádí diváka do filmového obrazu“. Psychoanalytická filmová teorie napomohla definovat filmovou představu klasického vyprávění; ta je podle ní soustředěna kolem (mužského) narcisismu a kastrální úzkosti. Tyto názory se

27) Samuel Weber, *The Sideshow: or Remarks on a Canny Moment*. „MLN“ 88, 1973, č. 6, s. 1133.

28) M. A. Doane, c. d. v pozn. 26.

zdají být zcela slučitelné s konceptem Záhadného, důrazem na spektakulárnost a s obecně zastávanými názory na sociální charakter výmarského Německa.²⁹⁾ V souvislosti se zmíněnými filmy můžeme být specifickější:

*„Narcisismus zůstává důležitým prvkem záhadného, neboť ‚narcisismus je jak předpokladem kastrálního komplexu, tak částečně reakcí na něj.‘ Narcisismus je **obránná** reakce na možnost kastrace, a přestože ‚záhadné je neoddelitelné od krize vnímání a fenomenality,‘ zahrnuje i ochranu proti takové krizi... Toto popření ‚krize vnímání a fenomenality‘ (kterou představa kastrace zahrnuje) je stále znovu artikulováno skrze narativní strukturu výmarského filmu. Je možné to vidět nejen v používání samostatného rámování, střihu formou letmý pohled/objekt a následné touhy po jednotě, simultánnosti a souvislosti obrazu, ale právě i v nedostatečném odstupu mezi příběhem a vyprávěním. Postupy rámování a použití textu jednoduše vytvářejí falešný původ nebo falešné autorství textu – vyprávění jako celek zůstává bez určení.“*³⁰⁾

Poslední poukaz Doanové však může vyvolat kontroverzi. Autorka by totiž v jeho světle neviděla výmarský film jako zásadně odlišný od klasického filmového vyprávění, ale pouze jako další stupeň zevšeobecněné (Metzovské) filmové představy – historicky specifické pouze v tom, že dokládá onen v podstatě buržoazní, patriarchální charakter filmového vyprávění. Odlišné narativní postupy v tomto pohledu podstatně nemění pozici subjektu, kterým se stává divák, a proto nedávají sociologicky nebo národně specifickou strukturu spojení vizuální rozkoše a sexuální rozdílnosti – právě těch znaků, které v psychoanalytické filmové teorii definují „klasické filmové vyprávění“. Jedná se o faktory vztahující se k instituci filmu jako aparátu, který do různé míry „řídí“ potlačení a odmítnutí kastrální úzkosti mužského diváka.

Kracauerova historická a sociologická analýza „německé povahy“ a „národního temperamentu“ z hlediska maloburžoazního masochismu by se tak jevila jako falocentristická verze politiky a historie. Když je dekonstruována, hovoří netoliko o Německu či fašismu, ale především – bezděčně – o obsesivní, fetišistické podstatě „klasického filmového vyprávění“. Ve prospěch tohoto stanoviska argumentuje s polemickým zápalem Patricia Mellencampová v článku o filmu Fritze Langa *Metropolis*:

„Studie Od Caligariho k Hitlerovi soustavně a opakovaně popisuje na více než 270 stránkách národní, středostavovskou, oidipovskou/rodinnou poruchu, která je typická pro Německo a která vedla k Hitlerovi a druhé světové válce. Pod její sociologickou přetvářkou se skrývá perverzní pojednání o sexualitě (předložená teze o represí), dokládající Foucaultovu tezi, že od poloviny 18. století jsou pojednání o sexualitě ‚historicky buržoazní... ve svých následných posunech a přeskupeních, což vyvolává specifické třídní účinky‘. Kracauer předkládá své teze, svůj výklad německé kultury a politiky prostřednictvím filmů jako ‚odrazy‘ sociálních problémů vyvolané jejich lidovým statusem. V této analýze bylo ‚něco neodůvodnitelného pro domácí situaci, co nepatřilo do běžného záběru obrazu‘. I když připustíme, že jeho výklad je abnormální, diskuse dává vinu rodině, nebo historicky patriarchálnímu uspořádání. Co není v ‚záběru obrazu‘ psychoanalýzy, ani Kracauera, pokud to

29) Viz např. Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism*. Farrar, Straus and Giroux, New York 1980.

30) M. A. Doane, c. d. v pozn. 26.

není obsaženo v absenci či v negativní poloze, je ženská sexualita, postava ženy, ženská sexuální zkušenost. V jistém smyslu Kracauer dokazuje veliký neúspěch rodiny v začleňování muže do symboliky patriarchálního zřízení... Kracauer dramatizuje Foucaultovu tezi: neustále mluví o sexu, a přitom trvá na zachování jeho tajemství, jímž musí projít každý jedinec, aby získal přístup k vlastní struktuře společenského útvaru. (Jelikož tento text hovoří sám za sebe, mám malé „nutkání“ analyzovat jeho tvrzení; zcela zřetelně v něm nejsou žádná tajemství výkladu, žádné skryté struktury, jež musí být vyneseny na povrch. Ani navršená empirická fakta, ani jeho mnohé tematické interpretace nemohou zakrýt symptomy mužské hysterie.)³¹⁾

Metafora „záběru obrazu“ [„field of vision“] je možná opravdu rozhodující: odkazuje nás zpět nejen ke specificky filmovému vyjadřování, ale také ke vztahu mezi vnímáním a psychoanalýzou, který se pokouší vyjasnit zkoumání Záhadného. Je-li však pravda, že za ústřední strukturu těchto textů je považována kastrální úzkost a že filmy výmarského období sdílejí se svým nejprísnejším kritikem, tedy Kracauerem, stejnou „mužskou hysterii“, pak je zřejmé, že rozdíl mezi výmarským filmem a „klasickým holywoodským filmovým vyprávěním“ jsou vskutku bezvýznamné v porovnání s masívní dislokací a hysterickou artikulací ženské sexuality, jež jsou jim společné. Otázkou se pak stává rozhodování o tom, jak je možné, že některé filmy přesto umožňují ženskému divákovi zaujmout příjemnou pozici subjektu.³²⁾ Pokud máme analýzu filmu *Metropolis* zevšeobecnit, můžeme říci, že Mellencampová není o nic víc než Kracauer připravena vidět v některých filmech jistý stupeň nejednoznačnosti a nerozhodnosti, který by ženskému divákovi umožnil vizuální rozkoš. Jak Kracauerův výklad filmového vyprávění, tak Mellencampové dekonstrukce jeho argumentace z feministického pohledu závisejí na uzavření textů do soustav (negativních) determinací, v jejichž světle obzvláště filmové jevy výmarského filmu nemohou být již více zhodnoceny. Autorství, původ a kontrola aktu vyprávění v německém němém filmu byly přesto neustále stavěny do popředí, a to takovým způsobem, který neměl obdobu v soudobém němém filmu jiných zemí. Hojnost do sebe zapadajících vyprávění, zarámovaných příběhů, zpětných záběrů, „en-abîme“ konstrukcí a proplétání vyprávěcích hlasů se jeví jako ukazatel odlišnosti, která vyčlenila německý němý film jako historicky specifický.

Historický divák

Německý historický/hysterický muž byl ve skutečnosti předmětem značného počtu studií. Od Masové psychologie fašismu Wilhelma Reicha a některých částí Adornovy Autoritářské osobnosti k nedávné západoněmecké studii o sexuálních představách mezi členy Freikorps (pravicové polovojenské organizace dvacátých let), jak je zachytily literární či neliterární publikace od jejich členů a pro jejich členy.³³⁾ Tyto studie věnují

31) Patricia Mellencamp, *Oedipus and the Robot in Metropolis*. „Enclitic“ 5, 1981, č. 1, s. 25.

32) „Pociťuji... svoje odloučení od touhy, zatímco si připomínám, že „logika“ je také historickým diskursem.“ Tamtéž, s. 40.

33) Viz Klaus Theweleit, *Männerphantasien*. Rowohlt, Reinbeck 1980.

mnoho pozornosti vztahu mezi třídním postavením a ekonomickým statusem na jedné straně a psychologickými a sexuálními dispozicemi na straně druhé. Kracauerova kniha by mohla být chápána v tomto kontextu. Zejména ty části, v nichž si její autor pokládá otázku, jak se mohly psychologické faktory stát natolik důležitými na cestě fašismu za mocí při značně homogenní třídní ideologii městské populace, založené na její „domýšlivosti“ a aspiracích spíše než na jejím skutečném třídním postavení.

Můžeme odpovědět, že kastrální úzkost a Záhadné mají pro německého diváka dvacátých let skutečně sociální a ekonomickou dimenzi. Neboť to, čeho se středostavovské a maloburžoazní rodiny velmi obávaly, byla ztráta společenského postavení:

*„Chování široké vrstvy střední třídy se zdálo být předurčeno také ohromujícím nutkáním. Ve studii publikované v roce 1930 jsem poukázal na zjevnou ‚úřednickou‘ domýšlivost většiny německých zaměstnanců, jejichž ekonomický a společenský status ve skutečnosti hraničil s postavením dělníka, nebo byl dokonce pod ním. Ačkoli tyto nižší střední vrstvy nemohly nadále doufat v buržoazní jistoty, opovrhovaly všemi doktrínami a ideály, jež odpovídaly jejich údělu, a zachovávaly postoje, které už dávno ztratily své reálné základy.“*³⁴⁾

Struktura, kterou zde Kracauer vykresluje, svědčí o chování zahrnujícím jak odmítnutí Jiného, tak identifikaci s ním, i když to, s čím se identifikuje a čeho se současně obává, jsou třídní rozdíly. Tím lze také vysvětlit, proč tolik výmarských filmů používá motiv „gotického“ či „záhadného“, aby zakryl potenciální třídní rozdíly. Jsou mezi nimi především *Upír Nosferatu* a *Fantom*, ale také *Kabinet doktora Caligariho*, kde je první obětí média městský úředník, který se k doktorovi choval, jako kdyby patřil k lumpenproletariátu.³⁵⁾ Ve filmu *Metropolis* se odmítnutí sexuálních rozdílů (ilustrované dvěma Mariemi) stává symbolickou strukturou, umožňující, aby se odmítnutí třídních rozdílů jevílo jako „rozuzlení“. Můžeme jít však dál a společně s Richardem de Cordovou chápat právě ony narativní struktury jako součást stejné textové strategie:

„Dosud jsme viděli zarámovaný příběh (prostřednictvím struktury kastrální úzkosti), který se prezentoval jako odmítnutí, díky němuž zůstává ego-libido neporušeno. Nyní je možné předpokládat existenci výsledné paranoické struktury, jejímž prostřednictvím je ‚očividná‘ agresivita projektována z ego-libida na object-libido. Tato paranoická struktura by nezbytně byla sekundární projekcí, vycházející z té původní, narcisistní. V Poslední štaci je agresivita obrácena ke středním vrstvám... avšak je podkopána svým určením, podle něhož je ‚nereálnou‘ součástí příběhu. Vyvolává to otázku: ‚Čí sekundární projekci sledujeme?‘... (Postupy rámování) jsou, jak jsme viděli, důvodem, že ji nemůžeme přisoudit (postavám příběhu). Může být přisouzena pouze divákovi vepsanému do textu nebo v širším smyslu soudobému publiku, které bylo předmětem tohoto vepsání. Existuje zde určitá nadměrná determinace libidózního umístění (úzkost/agresivita)... jestliže je agresivita odstraněna tam, kde je ohrožena stabilita celého systému (společenského, psychického, filmového), pak to znamená, že agresivita interpretuje subjekt v rámci nestabilního, ale specifikovatelného typu objektových vztahů... Textová interakce narcisismu a paranoi artikulovaná ve výmarských filmech znemožňuje vidět tyto filmy jako nějaký druh přímého odrazu společnosti,

34) S. Kracauer, c. d., s. 11.

35) Viz můj článek *Social Mobility and the Fantastic in Weimar Films*. „Wide Angle“ 5, 1982, č. 5.

*v níž byly natočeny. Historický divák byl vepsán do těchto textů a bylo mu přiděleno určité imaginární místo v rámci jejich symbolického působení.*³⁶⁾

Máme nějaký důkaz, který by mohl podpořit myšlenku, že „historický divák byl vepsán do těchto textů“? Když čteme knihu *Od Caligariho k Hitlerovi*, jsme často překvapeni, že jsou v ní filmy do stejné míry kritizovány za to, co neobsahují, jako za svůj skutečný obsah, a přitom není nikdy zřejmé, zda politická symbolika a temné předtuchy dostávají svou pozici záměrně, či zda „Zeitgeist“ obklopuje filmový průmysl, režiséra i diváka. Jak jsem se pokusil naznačit, je to dáno skutečností, že Kracauerova polemika je decentrována. Nejenže síly vytvářející struktury, jejichž symptomy jsou zmíněné filmy, zůstávají nepoznány, ale kritická pozice, z níž Kracauer vede své pátrání je rovněž zamlžena. Kracauerův esej z roku 1928 *Prodáváčky* v biografech definuje celý problém mnohem ostřeji:

*„Filmy jsou zrcadlem naší současné společnosti. Jejich výrobu financují korporace, které se za každou cenu musí střetnout s vkusem publika, mají-li na této činnosti vydělat. Producent nebude nikdy sveden k tomu, aby prezentoval námět útočící na základy společnosti, podkopával by tím svoji vlastní existenci kapitalistického podnikatele... Abychom mohli zkoumat současnou společnost, museli bychom produkty filmového průmyslu dostat do zpovědnice. Všechny vyzrazují netaktní tajemství, aniž by opravdu chtěly. V nekonečné řadě filmů se znovu a znovu opakuje omezený počet typických motivů; naznačují, jak chce společnost vidět samu sebe. Podstatou filmových motivů je současně souhrn vládnoucích ideologií, které může interpretace těchto motivů demystifikovat.*³⁷⁾

Tato pasáž objasňuje Kracauerovu intelektuální pozici předtím, než odešel do Spojených států. Byl antikapitalistickým kritikem masmédií, který podstatně ovlivnil Horkheimera a Adornovu kritickou teorii „kulturního průmyslu“. Zbavena své ekonomické analýzy, stává se Kracauerova teze v knize *Od Caligariho k Hitlerovi* něčím, co se přibližuje k tautologické, sebenaplňující konspirační teorii. Důvody pro tento nedostatek je nutné hledat v americkém antikomunismu po druhé světové válce, což objasňuje Kracauerova korespondence s jeho vydavatelem a tento překvapivě sebechvalný úvod:

*„Mám důvod věřit, že způsob, jakým jsem zde využil filmy... může být výhodně rozšířen na studie současného masového chování ve Spojených státech... studie tohoto typu mohou pomoci v přípravě filmů... které budou účinným nástrojem kulturních snah Spojených národů.*³⁸⁾

Druhým důležitým aspektem Kracauerova eseje z roku 1928 je jeho přesná formulace teorie identifikace a sebepoznání ve filmu. Jsou to nerealistické žánry, texty o represí, dislokaci a bezstřednosti, které diváka citově poutají k zobrazování:

„Ve skutečnosti je to řídký úkaz, když se uklízečka vdá za majitele Rolls Royce; není však snem majitele Rolls Royce zapůsobit na uklízečky, aby snily o vzestupu na jeho úroveň?“³⁹⁾

Pohádkové motivy a záhadné momenty mohou být ve skutečnosti dominantními způsoby, jimiž divák může porovnat svoji zkušenost s realitou a uspořádat ji do fiktivní formy, což

36) Richard de Cordova, *The Weimar Frame Tale*. Nepublikovaná přednáška, University of Iowa, 1978.

37) Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*. Suhrkamp, Frankfurt 1963, s. 279.

38) S. Kracauer, c. d. v pozn. 14.

39) S. Kracauer, c. d. v pozn. 37, s. 280.

není o nic méně, než hájit názor, že jediný způsob identifikace v masmédiích za kapitalismu musí být forma sebeodcizení i v případě, že divák si není vědom faktu, že může poznat subjektivitu a reagovat na ni pouze v „odcizených“ zobrazováních. Co Kracauer nezdůrazňuje, je stupeň, v jakém střih a úhel pohledu, jakož i „filmové motivy“, vytvářejí triangulaci identity, jež ovládá vzájemně se potvrzující sebedpředstavy „majitele Rolls Royce“ a „uklízečky“.

Prototyp Kracauerova diváka v práci *Od Caligariho k Hitlerovi*, jeho historický subjekt, je maloburžoazní úředník – sociologický fenomén, který se v Německu objevil až po velkém rozmachu byrokratického aparátu spojeném se sjednocením země v roce 1871, kdy se Berlín stal hlavním městem Říše. Tato armáda zaměstnanců nejrozumnějších nových úřadů byla ideologicky velice nestálá a rozdělená (ze zemědělského „Hinterlandu“ za Berlínem přišla do rozrůstající se metropole) a politicky důležitou se stala až po (krátké) hospodářské konjunktře a obnově v polovině dvacátých let 20. století. Ačkoli její členové neměli vlastní zřetelné třídní vědomí, byli pod vlivem svého hospodářského postavení zcela motivováni buržoazními ambicemi a současně žili ve stálém strachu z proletarizace. Byli traumatizováni inflací a příznakem nezaměstnanosti a jejich „psychologické založení“ (Kracauer) na konci dvacátých let možná opravdu neslo stopy jejich sociálního postavení a hospodářské nejistoty.

Kracauer popsal tuto novou „třídu“, její pracovní návyky, veřejné chování, nakládání s volným časem a rodinné struktury ve studii nazvané *Die Angestellten*, publikované v roce 1930. Fenomenologický přístup k této analýze je do velké míry ovlivněn Georgem Simmelem, ale předznamenává již také Kracauerův vlastní model, tak jak se později projevil v knize *Od Caligariho k Hitlerovi*, ve čtyřicátých letech. Znamená to, že Kracauer si vzal za příklad širokého filmového publika diváky z doby kolem roku 1928 a použil je i zpětně k samotným počátkům německého filmu. Problémem však je, že dvě důležitá období, která v práci *Od Caligariho k Hitlerovi* identifikuje (1913 – 1915, 1919 – 1923) ve skutečnosti svědčí o poněkud jiném publiku. Je možné demonstrovat, že „klasický“ německý film (nebo „expresionistický film“) je nesmělý pokus o buržoazní film a že problém, kterým se tu zabýváme, zejména vyjádření „stylistických“ a textových rozdílů mezi ním a klasickým hollywoodským filmovým vyprávěním, musí zahrnout právě tyto nesmělé „umělecké“ podněty v pozadí takových filmů. Když pozorujeme německý film konce dvacátých let, nemůžeme si ve srovnání s dřívějším obdobím nevšimnout určité asimilace hollywoodských norem, ať již jde jen o povrchní znaky – oslabení psychologicko-fantastických motivů ve prospěch hlubšího sociologického „realismu“.

Kracauerova „národní povaha“ a „německá duše“ tak mohou být do určité míry historizovány a specifikovány jako masové publikum konce dvacátých let – sociopolitická skupina, o níž se tradičně tvrdilo, že je nejvíce nakloněna fašistické ideologii a je jí nejsnadněji ovlivněna. Jestliže však toto publikum nebylo oním primárním, pak úžasná teleologie Kracauerovy polemiky trpí deformacemi stejně jako generalizacemi. Opomenuto je především diferencované vědomí způsobů ideologického a psychického sebezpoznaní a sebeodloučení – tento druh vědomí Kracauer skutečně demonstroval v *Prodavačkách* v biografu. Z jiných empirických studií, provedených v Hollywoodu ve třicátých letech, víme, že identifikace se mezi diváky liší podle sociálního postavení,

pohlaví a věku.⁴⁰⁾ Dějiny německého filmu mohou být charakterizovány rozmanitými pokusy producentů najít fiktivní a narativní formy, v nichž by se převážná část soudobého publika poznala ideologicky (tzn. ve své třídně či pohlavně specifické představitosti), současně však vyvážit tuto prioritu jinou, jmenovitě zachováním a zlepšením konkurenční pozice na evropském trhu tváří v tvář Hollywoodu, což vyžaduje výrobní diferenciaci a vytvoření žánru „uměleckého filmu“ vysoké výrobní ceny.

Opozice „realismu“ a „fantastičnosti“, která sloužila historikům jako klasifikace německého němého filmu, by mohla naznačovat rozdílné prostředky jednoho cíle: připoutat heterogenní publikum k instituci „biografu“. Připadá mi chybné předpokládat, že film byl od počátku „ideologický“ v obvyklém slova smyslu. Věřím naopak, že je úkolem filmové historiografie objasnit momenty a okolnosti, v nichž byl film použit jako ideologický nástroj. Ideologická symptomatologie, která podpírá Kracauerovu knihu je sama o sobě velice rozporuplná. Na jedné straně chce její autor zodpovědět historické a sociologické otázky o masové loajalitě „německého lidu“ fašismu, neboť, jak říká, „za zjevnou historií ekonomických změn... se odvíjí skrytá historie zahrnující vnitřní dispoziční“.⁴¹⁾ A v tomto interpretačním projektu (jehož předmětem jsou sociální dějiny, nikoli dějiny filmu) se „německé filmové plátno jako médium“ stává sociálním textem – jedním z mnoha – vzájemně se ovlivňujícím s jinými diskursy. Na druhé straně, právě proto, že Kracauer pochopil důležitost masmédií jako původců i nositelů ideologie, je sociální text filmu v jistém smyslu privilegován, ačkoli není konečným, ani určujícím bodem ve výrobě fašistické ideologie.

Mohli bychom toto dilema přeformulovat a říci, že Kracauer objevil jak historický, tak teoretický problém. Historická otázka se týká předmětů, diskursů a představ, jež „připoutávají“ masové publikum k institucím a jejich pravidlům zobrazování. V tomto ohledu se loajalita filmu a loajalita Hitlerovi stávají strukturálně příbuznými.⁴²⁾ Teoretická otázka se týká definice této struktury a Kracauer si zde bere podnět z Freudova díla o identitě jako struktuře identifikace, projekce, odmítnutí, kastrální úzkosti a narcisismu. Tato struktura může být studována zejména na filmech výmarského období, ale ideologická determinace, (tak řečený) historický obsah této specificky filmové struktury identifikace, mohla být v německém filmu mnohem neurčitější a složitější, než je Kracauer ochoten, či schopen připustit, neboť jeho kniha považuje, alespoň na začátku, film za svůj „prostředek“ spíše než za svůj předmět. Jinými slovy, Kracauerův historický divák a „textový“ divák filmové identifikace nemusí být totožní. Na výmarském filmu je paradigmatická jeho struktura identifikace, kterou zobrazoval a narativizoval; historické a historicky specifické mohou být důvody, pro něž vůbec filmovou identifikaci zobrazoval a narativizoval.⁴³⁾

Freudovo vysvětlení konstrukce osobní identity a identifikace se omezuje na oblast buržoazní rodiny. Výmarský film používá rodinu a oidipovské konflikty jako metaforu,

40) Viz např. Leo H a n d e l, *Hollywood Looks at Its Audiences*. University of Illinois Press, Urbana 1950.

41) S. Kracauer, c. d. v pozn. 14, s. 11.

42) Viz můj článek *Myth as the Phantasmagoria of History*. „New German Critique“ 1981 – 1982, č. 24 – 25.

43) Pro zajímavě odlišnou analýzu viz Michel H e n r y, *Le Cinéma expressioniste allemand*. Editions du Signe, Montpellier 1971.

jejímž účelem je dramatizovat fascinaci, průběh sledování, posedlost přihlížením – zrcadlení a zrcadlivost [specularity and specularization] viditelného světa, řečeno krátce. Odtud pak nejednoznačnost, charakteristická pro německý film: Co slouží jako metafora čemu? A má ještě smysl klást tuto otázku? Je rodina zrcadlena, anebo je to podívaná, která podkopává, zpochybňuje a rozvrací rodinu?⁴⁴⁾ Tlak filmové výroby a finančních investic zideologizovaly americký film mnohem dříve v tom smyslu, že byl vybudován kolem přeceňování publika a zakrýval své vlastní podmínky a rozpory existence. Takové přizpůsobení ideologie divákovi bylo v Německu složitějším procesem.

„Autorský“ film

Jeden z důvodů, proč proces ideologického přivlastnění filmu jako stabilizující, „poutající“ sociální síly nebyl jednoduchý, může být nalezen u německých intelektuálů a členů vzdělané buržoazie, kteří vytvářeli veřejné mínění a z jejichž řad pocházeli kritici, pracující pro deníky, časopisy a odborný tisk. Ukázali se hlučnými nepřáteli filmu, zejména v letech 1910 – 1914, právě v době, která spatřila nejen zrod německého filmového průmyslu, ale také vznik druhu filmu, jímž se tu zabýváme – „Autorenfilm“. Debata o kulturním postavení filmu se v Německu (stejně jako v jiných evropských zemích) obnovovala pravidelně až do poloviny dvacátých let. Tato „Kino-Debate“ poskytuje důležité vodítko ke zvláštnostem uvažování – filmového a nefilmového –, které se podílelo na kulturním a sociálním uznání filmu.⁴⁵⁾ Autorský film je přímou odpovědí, zásahem do debat, stejně jako *Kabinet doktora Caligariho*. Jedním z hlavních bodů polemiky byla opozice vůči realismu, prudce odsouzenému buržoazními kritiky jako nízký a neumělecký, protože předkládal „Stoff“ (materiál), aniž by byl „zpracován“ tvárným intelektem „umělce“. *Kabinet doktora Caligariho* měl dokázat, že film nemusel být jen nízkou mimetickou formou.⁴⁶⁾

Filmy, jež se dochovaly jako „klasická díla“ tohoto období, jsou příliš různorodé na to, aby odpovídaly označení pouhých vedlejších produktů intelektuální debaty a diskuse o estetické teorii. Takové tvrzení by bylo historickým determinismem s pomstou. Na druhé straně je nutné vědět o případech meditace, diskursů a forem ideologické koherence, které můžeme rekonstruovat pouze detailním historickým výzkumem. Překvapující je například zjištění, kolik filmů bylo zejména ve dvacátých letech vyrobeno, aby jejich uvedení doprovázelo otevření nových filmových paláců v Berlíně. Ukazuje to nejen na vztah mezi trhem s nemovitostmi a filmovou výrobou, ale také na to, jak opatrně bylo buržoazní publikum v metropolitním Berlíně sváděno. Uznávání kritici byli zváni, aby film uvedli, a celá atmosféra připomínala významnou divadelní premiéru. Tiskové a reklamní kampaně byly před koncem dvacátých let zdokonaleny především pro „velké filmy“. Takže např. tiskový materiál k filmu *Metropolis* poskytuje cenné svědectví

44) Viz můj článek *Primary Identification and the Historical Subject*. „Ciné-Tracts“ 3, 1980, č. 3.

45) Tony K a e s (Ed.), *Kinodebatte*. Max Niemeyer, Tübingen 1978.

46) Erich Pommer, citovaný Huakem (viz pozn. 14), podává stručné vysvětlení některých momentů z výroby *Kabinetu doktora Caligariho*.

o obchodních strategiích a tlacích na předpokládaného diváka. Z rozhovorů a článků Fritze Langa, uveřejněných v solidních časopisech po celou dobu jeho působení v Německu, je patrné vědomí kulturních předsudků, které si předcházely lichotkami. Dostupné důkazy o plánování a předvýrobním stadiu u filmů jako je *Metropolis* současně naznačují, že společnost Ufa věnovala prostředky na nákladnou výrobu jejich speciálních efektů, neboť jí to umožňovalo rozsáhle investovat do nových filmových technologií za účelem výroby filmů vhodných pro americký trh a postavení infrastruktury na úroveň skutečných či potenciálních konkurentů.

Skutečnost, že filmy zároveň tvořily součást teoreticko-kulturní debaty, nejen posiluje dojem „filmu jako umění“, ale naznačuje o německém filmu té doby také něco jiného. Právě proto, že velký díl „komerčního“ trhu byl nejdříve v rukou francouzského filmu a posléze (od roku 1919) Hollywoodu, byla strategie německého filmového průmyslu zaměřena na získání „menšinového publika“. Jeho důležitost spočívala v klíčové roli při rozšiřování kulturních hodnot a estetického mínění.⁴⁷⁾ Hospodářské podmínky, kdy mnozí producenti zásobovali stále rozptýlený trh, byly navíc důvodem, proč výmarský film vytvořil tak silný „autorský film“. Ufa sice měla kontrolu nad distribucí, její produkce však v žádném případě nebyla jednotná. Mezi více než stovkou producentůských společností, které v průběhu dvacátých let existovaly jak uvnitř, tak vně Ufy, můžeme nalézt promyšlenou strategii směrem k ambicióznímu uměleckému filmu a stylistickému experimentu. Zdání koherentnosti v německých filmech tohoto období, opakované vědci a kritiky, je tak v jistém smyslu pěstováno samotným filmovým průmyslem jako součást obchodní strategie, zahrnující propagaci nových mezinárodních hvězd (například Emila Janningse, Asty Nielsenové, Poly Negri, Wenera Krausse) a uměleckých filmů jednoho tvůrce (například Paula Wegenera, Fritze Langa, F. W. Murnaua).

Proč by se však rozdílnost měla projevovat textově na úrovni střihu, kompozice, výpravy, světla, hereckých výkonů a narativní stavby, je otázka, která může být stěží zodpovězena hospodářskými hledisky. Rovněž to, co se stalo známým pod označením *mise en scène* a je všeobecně považováno za odkaz německého němého filmu klasickému filmovému vyprávění, odolává způsobu interpretace Lotte Eisnerové.⁴⁸⁾ Právě tak i *Kabinet doktora Caligariho* spíše cituje expresionistickou výpravu a způsob hraní, než aby je vyjádřil jako autentický styl. V rozmanitosti stylistických idiomů patrných ve filmech (od gotiky až k biedermeieru, orientalismu, novoromantismu, secesi a dokonce konstruktivismu) se zdá být sporným bodem koncept autentického či nezbytného stylu – zásadního pro dějiny umění – přizpůsobeného filmu. Často zmiňovaný divadelní vliv Maxe Reinhardta je nepopiratelný v biografickém kontextu mnoha režisérů a herců. Zdá se však, že neobjasňuje drastické změny, které filmová *mise en scène* vyvolala v artikulaci času a prostoru, a tím v nejednoznačné souhře času akce a času vyprávění, charakteris-

47) Tato politika byla ospravedlněna „historií“ do té míry, že to jsou právě německé umělecké filmy, které se dochovaly.

48) „V posledních letech první světové války byl Max Reinhardt... kvůli nedostatku nezpracovaného materiálu nucen... ustát s velkolepými projekty. (...) Světlo a temnota pak přemístěním strukturální rozmanitosti a oživováním a transformováním jediné studiové stavby získaly nový význam; posun světelných efektů, které se setkávaly a křížily, byly jedinými prostředky pro zakrytí průměrnosti náhražkových materiálů... a pro rozrůznění intenzity atmosféry tak, aby odpovídala akci.“ L. Eisner, c. d., s. 48.

tické pro německý němý film, avšak zcela cizí Reinhardtovu divadlu. Také by se zdálo, že k faktorům mise en scène a k textovým systémům německého filmu nelze přistupovat pouze skrze dějiny filmu založených na divákovi. Ani v případě, že historizujeme Kracauerovy kategorie rozlišováním mezi maloburžoazním „úřednickým“ publikem v druhé polovině dvacátých let a maloburžoazním „náročným“ divákem do poloviny dvacátých let. Jestliže srovnáme filmy výmarského období s nacistickými filmy, překvapí nás právě ona nestálost, přemíra a vědomé upřednostňování zrcadlových vztahů (voyerismu, vizuální rozkoše, vizuální úzkosti) v textových systémech a vyprávěních. Naproti tomu po roce 1933 – částečně díky příchodu zvuku, nikoli však zcela rozhodně (jak můžeme pozorovat ve třech tak typických „výmarských“ zvukových filmech, jakými jsou *Žebrácká opera*, *Vrah mezi námi*, *Modrý anděl*) – všechny stopy této zrcadlivosti jsou z mise en scène eliminovány a filmy se z hlediska klasického filmového vyprávění zdají být čitelné téměř stejným způsobem jako hollywoodské filmy třicátých let. Jak to vyjádřil jeden historik:

„Politický kult (tzn. nacistické veřejné výpravné produkce a rituály)... nazýval sám sebe pravým sebezobrazováním lidu. Ale nacistická masová shromáždění, jak je dnes můžeme vidět na fotografiích či ve filmech, ztratila svoji moc: plameny po obvodu norimberského stadiónu, ohromující prapory, pochody a sbory přednášečů nabízejí modernímu publiku podívanou podobnou americkým muzikálům dvacátých a třicátých let, které Hitler sám tak rád každý večer sledoval. Nebylo tomu tak vždy. Pro účastníky to byl symbolický obsah... který měl zásadní význam pro jejich pocit sounáležitosti.“⁴⁹⁾

Paralely mezi americkým muzikálem a nacistickými přehlídkami jsou vsutku významné v jiném ohledu. Pokud jsou důkazem, že okouzlení, voyerismus, identifikace a podívaná byly během nacistického období přímo fetišizovány a libidózně fixovány v ulicích prostřednictvím přehlídek, shromáždění a veřejných projevů. Nacistický film na druhé straně ukazuje tendenci potlačit tento voyerismus jistou funkcionalizací a racionalizací mise en scène a střihu. Zde je nedávná filmově historická analýza:

„V geometricko-hierarchickém seřazení (nacistického revuálního filmu) je potlačován nejen nedostatek disciplíny, ale také strach z chaosu. Když ‚děvčata‘ ve filmu Tančíme kolem světa pochodují s vrchu schodiště v póze triumfálního vítězství, které je každou noc vede z Lisabonu do Janova, z Londýna do Kodaně, svými vysokými lakýrkami již zašlapávají předvídaná povstání. Je to součást jejich tance; někdo ‚závodí pro Německo‘, jiní tančí a v oblasti zábavy demonstrují formu, která najde svůj výraz ve válce.“⁵⁰⁾

V tomto ohledu se výmarský film jeví jako přechodný filmový postup, v jehož průzkumu musíme postupovat způsobem podobným archeologii.

Dva typy imaginárna

Kracauerova úvaha a jeho analýza německého publika naznačily, že sociální imaginárno výmarského filmu nemůže být definováno charakterologickým portrétem historické-

49) George Mosse, *The Nationalization of the Masses*. Howard Fertig, New York 1975, s. 207.

50) Karsten Witte, *Visual Pleasure Inhibited*. „New German Critique“ 1981 – 1982, č. 24 – 25, s. 239.

ho diváka. Je však zřejmé, že výmarský film postuluje otázku vztahu vizuální rozkoše a narativního filmu způsoby, které se od amerického filmu odlišují ve dvou ohledech. Především se vizuální rozkoš jeví neoddělitelnou od úzkosti a je vepsána do soustavy moci a ztráty moci, kontroly a ztráty kontroly. Text potlačuje protagonistovo vědomí třídní rozdílnosti a její zdánlivě nepřekonatelné podstaty. Tento scénář, tato mise en scène moci a ztráty kontroly, které je protagonista vystaven, vyvolává otázku, jak si může „mužský“ divák vytvořit příjemný vztah k těmto filmům.

Za druhé, Kracauer se nejspíše domnívá, že divák pociťuje stejný masochismus jako hrdina, což zase vede k předpokladu přímé identifikace. Takový předpoklad však nebere v úvahu, co je snad charakteristickým rysem výmarského filmu, konkrétně jeho zhodnocení vidění a pohledu důrazem na akt „vidět a být viděn“, jeho užitím záběru z úhlu pohledu postav. Je totiž zřejmé, že tato mise en scène pohledu podstatně mění vztah diváka k filmu, a tím i problém identifikace. Právě jako není možné vidět třídní konflikty přítomné v postavách a zobrazované jimi formou charakterové typologie, tak i zhodnocení vidění by podstatně přeměnilo vnímání úzkosti v příjemný zážitek. Může to pouze znamenat, že důraz na vidění poskytuje divákovi jistou míru kontroly. Divák je rozpolcen v procesu zobrazení a ve skutečnosti pozoruje sám sebe, je v postavení dvojníka. V příběhu je bez kontroly, a je tak předmětem jiného pozorování; nicméně není jen pouhým předmětem tohoto jiného pozorování, ale také je kontroluje. Otázka historického diváka tak musí být přeformulována v rámci bezcílnosti, která pochází ze zdůrazňování vidění (nebo vyprávění před akcí) na jedné straně a ze střihu, síly pohledu patřícího kameře na straně druhé.

Upřesnění výrazu „zdůrazňování vidění“ by vyžadovalo bližší analýzu jednotlivých filmů. Ve světle předložených obecných názorů snad můžeme jen upozornit na to, jak často pohled filmu motivuje vyprávění (akt vyprávění střihem na pohled) ve filmech tak různorodých, jako *Madame Dubarry* a *Nibelungové*, *Fantom* a *Pandořina skříňka*. Výsledné vztahy mezi postavami v příbězích i uspořádání mimoscénického prostoru, mobilizující divákovu schopnost (vnitřního) vidění, zásadně obměňují narativní kontinuitu, přísouzení příčinnosti a působnosti, vyjádření prostoru a času. Tento důraz mění především způsob, jakým čteme symbolickou strukturu vyprávění, a tím i způsob interpretace oidipovských pozic, jež příběh přiděluje postavám. Přihlížení je ve výmarském filmu kodifikováno explicitně a implicitně jako něco, co může nahradit samo sebe jinými formami mocenských vztahů, zejména těch, které jsou běžně spojovány s fyzickým násilím (téměř žádný z nich neexistuje) a sexuální stereotypizací (kterou nestabilita sexuální a sociální identity mužského protagonisty zachycuje nejednoznačně). Naznačuje to však také souvislost samotného filmového představení s mocí – způsoby kontroly, manipulace, ovlivnitelnosti, instrumentalizace a „zpředmětnění“ [„object-hood“].

Je zde nicméně důvod jít za specifické případy a individuální filmové texty. Tyto textové následky souvisejí s další mimofilmovou „krizí vnímání“, která v tomto případě není popsána v rámci psychoanalýzy a filmové teorie, ale ve výkladu Georga Lukáče o „zhmotnění“⁵¹⁾, jakož i v poznámkách Waltera Benjamina o následcích šoku, vizuálních stimulech, urbanizaci a formování nevědomí, vnímání, paměti a zkušenosti:

51) Georg Lukács, *History and Class Consciousness*. MIT Press, Cambridge 1971.

„Čím větší je podíl faktoru šoku na určitých dojmech, tím ostražitější musí být vědomí, fungující jako clona proti stimulům; čím efektivněji tak pracuje, tím řídčeji vstupují tyto dojmy do zkušenosti [Erfahrung] a zůstávají spíše ve sféře jisté příhody lidského života (Erlebnis).“⁵²⁾

Nemůžeme zde zkoumat všechny důsledky Benjaminových či Lukácsových poznatků o dějinné podstatě lidského vnímání, vizuálním dekódování, rozsahu pozornosti a paměti. Měli bychom však zaznamenat, že naznačují vztah nejen mezi specifickými formami uspořádání průmyslu, technologickými způsoby produkce, demografickými změnami a urbanizací, ale také důrazem, který naše společnost položila na vidění a zrak, aby ovládla naše každodenní prostředí a získala nad ním kontrolu. Podobná studie o vzájemných vztazích mezi zkušeností času a prostoru, zavedením železnice a jízdních řádů, synchronizací hodin a komunikačních systémů ve druhé polovině 19. století, ukazuje, že při převedení smyslové zkušenosti od bezprostředních smyslových ústrojí (hmatu, chuti, čichu) k těm, které ji kontrolují na dálku (zrak, sluch) dochází k posunu.⁵³⁾ Tento kulturní posun byl do značné míry využit filmem, prostřednictvím jeho systematicky urychlovaného vývoje voyerismu a scopofilie. Historický a ideologický úkol filmu by se pak zařadil do souboru diskursů a sociálních metod, které přeměnily určité formy uspořádání průmyslu a ovládnutí prostoru a času v smyslově percepční diskursy. Subjektivita i význam měly být následkem toho přetvořeny ve světle změn, které kapitalismus vnesl do všech typů společenských vztahů. Nejen výmarský film, ale i všechny známé filmové instituce je možné v tomto smyslu nazývat přechodovými fenomény, pokud mohou být jejich společenské funkce převzaty a modifikovány jinými formami vizuální a sluchové rozkoše. V případě Německa by dějiny jeho filmu musely být rozšířeny nejen o zrcadlové uspořádání každodenního veřejného života, když se politika stala záležitostí ulice a diktatura vizuálně oslavovala sama sebe nekonečnými průvody a parádami, ale také o zhodnocení role, kterou hrál například rozhlas v Hitlerově válečném úsilí a na domácí frontě.⁵⁴⁾

Výmarský film může být nazýván přechodovým fenoménem pro zřetelnější důvod související se samotnou existencí silného autorského filmu a ekonomických i ideologických podmínek. Ty umožnily Německu vyvinout filmový průmysl, který po jisté období zahrnoval prestižní a prosperující sektor bez primární či výlučné orientace na masové publikum. V tomto ohledu bychom se opět mohli obrátit k Burchovi, konkrétně k jeho domněnce, že dvě protichůdné tendence nacházejí ve filmu, už od jeho vynalezení, své imaginární vyjádření. Tyto tendence nespojuje ani s potřebami publika, ani s tradičním stylistickým rozporem mezi „realismem“ a „fantastickým“ žánrem, ale s posedlostí, nutkáním a impulsy vynálezců, mechaniků a inženýrů, kteří s filmem experimentovali a nakonec ho vytvořili, kteří spojili různé prvky tak, aby ustavily „filmový aparát“. Burch ve své knize o japonském filmu rozlišuje mezi „rozčleňováním... lidského

52) Walter Benjamin, *On Some Motifs in Baudelaire*. In: Týž, *Illuminations*. Schocken Books, New York 1969, s. 163.

53) Viz např. Norbert Elias, *The Civilizing Process*. Urizen Books, New York 1978.

54) Pro další pohled na tento problém viz můj článek *Lili Marleen: Fascism and the Film Industry*. „October“ 1982, č. 21.

pohybu“ („vědeckou“ motivací Mareye a Muybridgeho) a sklonem k „syntéze pohybu“ (například Edisonova snaha o „Gesamtkunstwerk“, o synchronizaci pohybu a zvuku).⁵⁵⁾ Kdyby toto rozlišení mohlo být více historicky zakotveno, mohlo by také poskytnout základ pro vytvoření jiného druhu imaginárna – nikoli divákového, ale „autorova“. „Autor“ by pak nebyl chápán v úzkém, tradičním významu takzvané „autorské teorie“, nýbrž jako termín zahrnující vynálezce, techniky, inženýry, producenty, režiséry – zkrátka každého, kdo je fascinován aparátem a jeho výsledky, jež vznikají nezávisle na nutnosti přivést dané masové publikum, ideologicky a fyzicky, k „filmové spotřebě“. Jedná se o imaginárno, které má blíže ke schopnosti Záhadna filmové technologie vytvořit svoji vlastní „imitaci života“ než k souvislosti realismu/rozkoše/vyprávění populární kultury a masové zábavy.

Burch, jako teoretik a filmový historik, byl zastáncem avantgardní filmové tvorby a zarytým nepřitelem komerčního filmu; není tedy překvapením, že byl citlivý na imaginárno filmového „bricoleur“. ⁵⁶⁾ Avantgardu je možné důvěryhodně definovat jako oblast filmové tvorby zaměřenou především na zkoumání materiálního a imaginárního pouta, které váže filmového tvůrce k filmovému aparátu, a kvůli němuž je sociologický dopad média sekundární. Poskytuje to podle mne zajímavou možnost nejen pro přezkoumání teorie „autora“, ale i pro přesnější porozumění specifičnosti výmarského filmu.

Jednou z nejtrvalejších, i když zdiskreditovaných, metod sociologie literatury či filmu je postulovat nějaký vztah mezi společenským původem umělců a ideologickou náplní jejich děl. Na německém expresionismu tuto metodu nejvíce uplatňuje George Huaco, který se pokouší objasnit „konzervativní“ podstatu německých filmů poukazem na skutečnost, že téměř všichni režiséři a producenti klasického německého filmu pocházeli ze středních vrstev, byli konzervativně vychováni a měli univerzitní vzdělání. ⁵⁷⁾ Domnívám se však, že společenský původ je méně důležitý než tendence, které jsem popsal výše. Když totiž uvážíme vysokou úroveň diskuse o „podstatě“ filmu v Německu a angažovanou pozici vůči jejich kulturním soupeřům na jedné straně a postavení hollywoodského masového trhu na straně druhé, vidíme, že němečtí filmoví tvůrci byli v jistém smyslu privilegováni. Pod vedením producentů, jakými byli například Davidson a Pommer, měli podporu pro „experimentování“ a prozkoumávání určitých efektů filmového aparátu. To by znamenalo, že úroveň, s níž „společnost“ vstoupila do filmů, nebyla stejná jako úroveň sociologického pozadí a ideologického přesvědčení jednotlivých filmových tvůrců, ani jako úroveň „odrazu“ národního charakteru, avšak bylo to v kontextu ideologické debaty, v níž různé skupiny kulturních tvůrců soupeřily o důležitý politický terén.

Tato debata se ve skutečnosti týkala podstaty techniky a umění. V Německu počátku 20. století byly umění a kultura v rukou spisovatelů a umělců, jejichž přesvědčení bylo rozhodně antitechnické. Téměř veškerý společenský a hospodářský dynamismus Německa současně přicházel od jeho vědců, inženýrů a technokratů. „Kino-Debata“

55) Noël Burch, *To the Distant Observer*. Scolar Press, London 1979, s. 61 – 66.

56) Pro velice zajímavou diskusi o filmové bricolage viz Michael Chanan, *The Dream That Kicked*. Routledge and Kegan Paul, London 1980.

57) G. Huaco, c. d., s. 87.

postavila mluvčí tradičního umění, divadla, knih a tisku proti novým formám zábavy, které se zdály hrozné právě proto, že technicky reprodukováné umění podkopávalo samy základy buržoazního stylu: jedinečnost, autentičnost, osobitost a to, co Benjamin nazýval „aurou“.⁵⁸⁾

Tradiční důraz na „fantastická“ témata, na dvojníky, démony, golem a faustovské odvážlivce, na šílené vynálezce a postavy krutých tyranů, na Mabusy a hypnotizované, okouzlené loutky, na Caligary a Cesary, na upíry a ruce Orlaka, ukazuje na trvalou fikcionalizaci tohoto imaginárna. Tyto motivy, vypůjčené z romantismu a fantaskní tradice, byly přetvořeny ve zvláštní mytologii filmu a staly se znakem sebereflexivní dialektiky. Tato dialektika byla založena na antitechnické konzervativní ideologii pozdního romantismu (kde nová psychologie nevědomí vytvořila svá literární a fiktivní ztělesnění, když se pokusila formulovat odpověď na brutalitu a teror industrializace), která byla v rozporu s účastí filmového tvůrce na této technologii a současně tuto účast vyjadřovala. Síla technologie, její moc společenské kontroly a schopnost způsobit změny v chování, byla stále zřetelnější. Burch je v tomto ohledu podnětný, především pak jeho poznámky o těch filmových vynálezcích, jejichž „fixní ideou“ bylo znovustvoření života v jeho celistvosti prostřednictvím mechanického přístroje. V Burchově popisu Edisona a jeho duchovních následovníků poznáváme nejenom Bazinův „Mýtus totálního filmu“⁵⁹⁾, nýbrž i, jak Burch sám zdůrazňuje, faustovské a prométheovské rozměry. Za edisonovským projektem kinefonografu správně vidí Frankensteinovy ambice: uměle a mechanicky reprodukovat život, tak řečeno „naruby“, navzdory přírodě.

Německý film dvacátých let se podle mne výrazně podílí na „edisonovském“ imagináru, na něčem, o čem není v dostupných pojednáních ani zmínka. Tento film má nakonec málo společného s „mýtem totálního filmu“ jako teleologickou představou realismu či s technologickým cílem synchronizace obrazu a zvuku („vulgárně materialistickou“ verzí tohoto imaginárna). „Defektní“ filmová vyprávění výmarského filmu, jejich nerozhodnost, jejich podivné vyjadřování času a prostoru a jejich výsledný problematický vztah k vizuální rozkoši a pohledu, namísto toho poukazují na formu vnímání, která není ani zcela voyeuristicko-fetišistická, a není ani imitací „normálního vidění“ (kamera v úrovni očí nebo onen druh rétoriky vidění kamery, kterou Bazin označil za realistickou v Renoirových či Rosselliniho dílech).

Do učebnic vstoupilo vědomí, že německý film prosazoval rozsáhlé užití studiové práce, předprodukčních výtvarných návrhů, účelových staveb – všechno, co zajistilo (režijní) kontrolu nad světlem, kamerou a vztahem toho, co je v popředí rámu, k jeho pozadí. Výsledkem byl slavný „Stimmung“, sjednocená atmosféra a vzhled filmu. Když se historikové pokusili objasnit myšlenku filmové tvorby spjaté se studiem, buď postulovali existenci „stylu“, jakým je expresionismus, nebo se vrátili k anekdotickým vysvětlením, například vysvětlení Lotte Eisnerové (výše citované) o tom, jak musel Max Reinhardt použít „náhradou“ materiálu, díky jimž vynalezl symbolické a dramatické světlo.

58) Pro diskusi o výmarské „mandarinské kultuře“ ve vztahu k filmu viz John T u l l o c h, *Genetic Structuralism*. „Australian Journal of Screen Theory“ 1977, č. 1.

59) André B a z i n, *The Myth of Total Cinema*. In: Týž, *What is Cinema?* University of California Press, Los Angeles 1967.

Jiní uváděli nevyzpytatelnost počasí jako důvod, proč němečtí filmaři zůstávali ve studiu. Oba typy vysvětlení jsou nepřesvědčivé, ne kvůli obtížím s prokázáním platných historických paralel či s nalezením empirických důkazů, ale proto, že problém bezpodmínečně staví do světla, v němž mu taková fakta a údaje mohou poskytnout smysluplné odpovědi.

Chceme-li užít materialistické historiografie, pak je třeba mnohem radikálněji decentrovat předmět studia. Pokusil jsem se navrhnout několik výhodných bodů, od nichž by se přeměňovalo celé pole. Ať již je to historický či vepsaný divák, sexuálně či třídně diferencovaný subjekt, nebo materializace a mise en scène určité formy vnímání a vidění, v každém případě čelíme vztahům moci, kontroly a rozkoše, které sahají dále než jen k dějinám filmu a dějinám technologických a hospodářských metod. V Německu přicházel film do agrární společnosti, která se transformovala ve společnost industriální daleko prudčeji než jiné země a procházela prudkými změnami v demografické struktuře a ve vývoji rodinných vztahů. Materiální základnou výmarského filmu by v takovéto analýze nebyl ani tak celkový politický vývoj Německa na počátku fašismu, jako jeho role v jiném historickém procesu – na nějž je fašismus zcela zřetelně odpovědí – a sice v tom, který mimo jiné přeměnil manufakturu v administrativně organizovanou průmyslovou výrobu a který vytvořil zcela jiné požadavky na lidské smysly, schopnosti a dovednosti a přispěl k velikému rozvoji lidského oka.

Z mého osobního pohledu se však historicky specifickou jeví spíše situace filmařů než publika. Zahrnuje jejich vztah nejen ke „kultuře“ a intelektuální reprezentaci, ale také k technologii a ekonomice filmu. V prostředí, kde pro většinu z nich film představoval rozchod s původní sebestavou či profesí, a v podmínkách, kdy (podobně jako avantgardní hnutí v jiných zemích) jejich práce do jisté míry nepodléhala plnému tlaku trhu, nemohli dosáhnout celkové socioekonomické nezávislosti, pokud pracovali pro komerční společnosti.

Onen typicky německý důraz na efekty tvořené „v kameře“ (tolik obdivovaný jinými režiséry, mezi nimiž byl i Hitchcock) staví do popředí filmový aparát natolik, že sjednocuje zobrazení v podřízení se požadavkům a potenciálu kamery a stříhačského stolu. Pojetí mise en scène, jak je připisována německým filmařům, můžeme chápat jako specificky filmové uspořádání výjevů, událostí a jejich sledu, jehož odůvodnění nepochází z konkrétní představy akce či kauzálního řetězce; ono uspořádání je namísto toho nově podníceno komplexními a zajímavými způsoby. Oceňovaná „subjektivita“ Carla Mayera, Murnaua a Karla Freunda v jejich užití „nespoutané kamery“ je jak výsledkem uspořádání prostoru na plátně a mimo něj ve vztahu k pohybu, tak pokusem „narativizovat“ a antropomorfizovat možnosti, jež jsou vlastní kameře s jejím nelidským viděním. Je to tedy sebereprezentace filmového aparátu, která hraje důležitou roli potud, pokud může přetvářet realitu či skutečnost explicitně napodobovat, spíše než ji, a to včetně „subjektivní“ reality, reprodukovat.

Ačkoli se německý film nepovažoval za oponenta narativního filmu, vyvinul „experimentální“ větev, která přímo vyrůstala z touhy konceptualizovat problémy filmu tváří v tvář viditelnému světu a subjektivním efektům [subject-effects], jež byly toho následkem. Skutečně se zdá, že Murnauovo setmění do běla či Langův stříh mají více společného s Michaellem Snowem či Peterem Kubelkou než s Griffithovým používáním stříhu a stmí-

váním například ve filmu *Zrození národa*. Zda to činí jejich práci avantgardní, je akademickou otázkou, neboť filmová avantgarda se ustavila jako avantgarda za jiných historických podmínek, než v jakých pracovali Murnau, Pabst nebo Lang. Na druhé straně to však není hodnocení D. W. Griffitha. Američtí filmaři, a především Griffith, byli plně vystaveni komerčnímu uvažování a zvyšování zisku již v roce 1914, což vysvětluje snahu hledat ekonomické faktory filmové formy.⁶⁰⁾ V Německu by však podobný předpoklad byl z uvedených důvodů problematický.

Bude nepochybně praktické, pokud se různé perspektivy a důrazy, které jsem nastínil, spojí dohromady v naději na syntézu, jejíž teoretický název je „převymezení“ [„overdetermination“]. Nelze se zbavit pokušení konceptualizovat určitou oblast, kde dochází k překrývání mezi těmito rozmanitými diskursy: příběhy výmarského filmu se tolik soustřeďují na moc a kontrolu, protože přinášejí do hry fascinaci naprostou kontrolou, která je nepřetržitě evokována stříhem a důrazem na kameru. Divák – umístěný mezi pohledem postav a pohledem kamery – se současně podílí na vztahu rozkoš/moc/úzkost, jehož definice a tendence naznačují psychoanalytický výklad.

Avšak může model založený na myšlence „převymezení“ odhalit stejné začarované kruhy, k nimž pátrání po determinantech vede, a nenahrazuje tím jeden určující případ jiným? Postulování „edisonovského“ imaginárna (zbaveného Burchova binarismu a ponořeného do jiného druhu dialektiky – dialektiky pohledu kamery a diváka) nemá naznačit novou konečnou příčinu soupeřící se všemi ostatními, nýbrž znovupostulování pravidel. Jakmile upřednostníme důraz na „Schaulust“, na fascinaci specifickými filmovými efekty či (v případě německého filmu) na mise en scène, můžeme vidět, že dějiny filmu – pojímané jako pátrání po determinantech – nemohou být prezentovány jako dodatek nějaké součásti či částečných dějin, tak jak je pojímá Nowell-Smith.

Důraz na mise en scène ve vztahu k vizuální rozkoši podtrhuje, že film je zařízením na artikulaci imaginárního (smyslu) času a prostoru. Jsou to formální zvláštnosti výmarského filmu, díky nimž je možné ho považovat za avantgardní: jeho rozdílný přístup k času a prostoru, jeho nelineární, nekauzální pojetí sekvence a příběhu v rámci fiktivního, imaginárního rozměru. Tyto vlastnosti sdílí s jinými společenskými prostředky pro mise en scène a imaginárno, jimiž jsou architektura, totalitní stát, dopravní systémy, komunikační sítě, právní systémy a administrativa. V tomto ohledu se německý film nikdy nevytvářel podle velkých sociálních prostředků výroby, jak to činil sovětský film dvacátých let. Co činí výmarský film historickým – ve smyslu vývoje i významu – je důležitost, kterou přiznává této mise en scène (filmového) imaginárna.

Bylo by absurdní tvrdit, že toto imaginárno je typicky německé. Stálo by rozhodně za to argumentovat, že je typicky mužské. Mohli bychom demonstrovat, že jeho myšlenka vizuální kontroly a průhlednosti míří k způsobu tvořivosti, který se snaží „přeformulovat“ ženské zcela v rámci svého systému duplikace, zdvojování, zrcadlení a transkripce.⁶¹⁾ Navíc však toto imaginárno patřící mise en scène zasahuje do samého středu kauzality, odlišnosti, přírody či dějin: všechno, co zná, jsou výsledky rozkoše či úzkosti světa

60) Viz Tom Gunning, *Weaving a Narrative*. „Quarterly Review of Film Studies“ 6, 1981, č. 1.

61) Pro klasickou formulaci edisonovského imaginárna jako mužské představitosti viz Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*. 1886, reprint J. J. Pauvert, Paris 1960.

zbaveného determinantů. Pozoruhodným rysem výmarského filmu je skutečnost, že byl buržoazním filmem, který mohl v daném čase konceptualizovat vztahy mezi různými prostředky mise en scène a činil tak tím, že odložil časoprostorové kontinuum, kauzalitu, jež pro 19. století byly „dějinami“. Klasické filmové vyprávění na druhé straně vytváří a obnovuje toto časoprostorové kontinuum a oživuje myšlenku dějin, takže i dějiny filmu jsou často tvořeny na základě modelů jednolineární determinace nebo klasického filmového vyprávění.

Výmarský film nebyl nikdy obzvláště populárním filmem. Vždy byl spíše filmem filmových tvůrců a teoretiků, a je proto také obtížné pochopit jeho historické postavení. Specifické rysy německého filmu nemohou být chápány z hlediska podstaty, typické národní povahy či určité posedlosti, ale jako okamžik, v němž se ve zpětném pohledu cosi objasnilo. Skutečná ideologická role filmu a jeho ohromná popularita snad započaly, až když bylo toto imaginárno opominuto ve prospěch rodinného melodramatu a milostných příběhů pro celou rodinu, když kolísání a váhání ustala a klasické filmové vyprávění se stalo důvěryhodným imaginárnem jak dějin, tak subjektu. Psychoanalýza jako nejkoherentnější teorie subjektu může představovat poslední dějiny filmu, neboť na rozdíl od konkurujících paradigmat nepotřebuje teleologii či mytologii počátků. Konfrontace psychoanalýzy a filmu zřetelně nemá žádné vysvětlení či kauzální model jako svůj cíl, namísto toho vytváří tautologii, sérii výsledných duplikací, o něž nejspíše jde. Jinými slovy, dějiny filmu jsou možná analýzou jeho duplikací a opakování. Dnes je například kladen důraz na speciální efekty a zcela evidentní fetišismus aparátu ve filmu, televizi a videohrách naznačuje, že vztah mezi technologií a filmovým vyprávěním pravděpodobně prodělává další posun. Zdá se, že se navrací edisonovské imaginárno, tentokrát ovšem ne jako imaginárno filmařovo, ale divákovovo. Je-li tomu tak, dějiny vizuální rozkoše jsou na začátku další kapitoly.

Přeložil Zbyněk Havránek

Přeloženo z anglického originálu: Thomas Elsaesser, *Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema*.

In: Patricia Mellencamp – Philip Rosen (Eds.), *Cinema Histories, Cinema Practices*.

Frederick, Md., Univ. Publication of America, 1984, s. 47 – 84.

The editorial board wishes to express thanks to Greenwood Publishing Group, Inc. for their kind permission to publish Czech translation of the essay.

Citované filmy:

Bratři Schellenbergové (Die Brüder Schellenberg; Karl Grune, 1926), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Doktor Mabuse, dobrodruh* (Dr. Mabuse, der Spieler; Fritz Lang, 1922), *Dvojí život* (Der Andere; Robert Wiene, 1930), *Kabinet doktora Caligariho* (Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), *Kabinet voskových figur* (Das Wachsfigurenkabinett; Paul Leni, 1924), *Kronika z Grieshuusu* (Die Chronik von Grieshuus; Arthur von Gerlach, 1924 – 1925), *Madame Dubarry* (Ernst Lubitsch, 1919), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926), *Modré světlo* (Das Blaue Licht; Leni Riefenstahl, 1932), *Modrý anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Nibelungové* (Die Nibelungen; Fritz Lang, 1924), *Pandořina skříňka* (Die Büchse der Pandora;

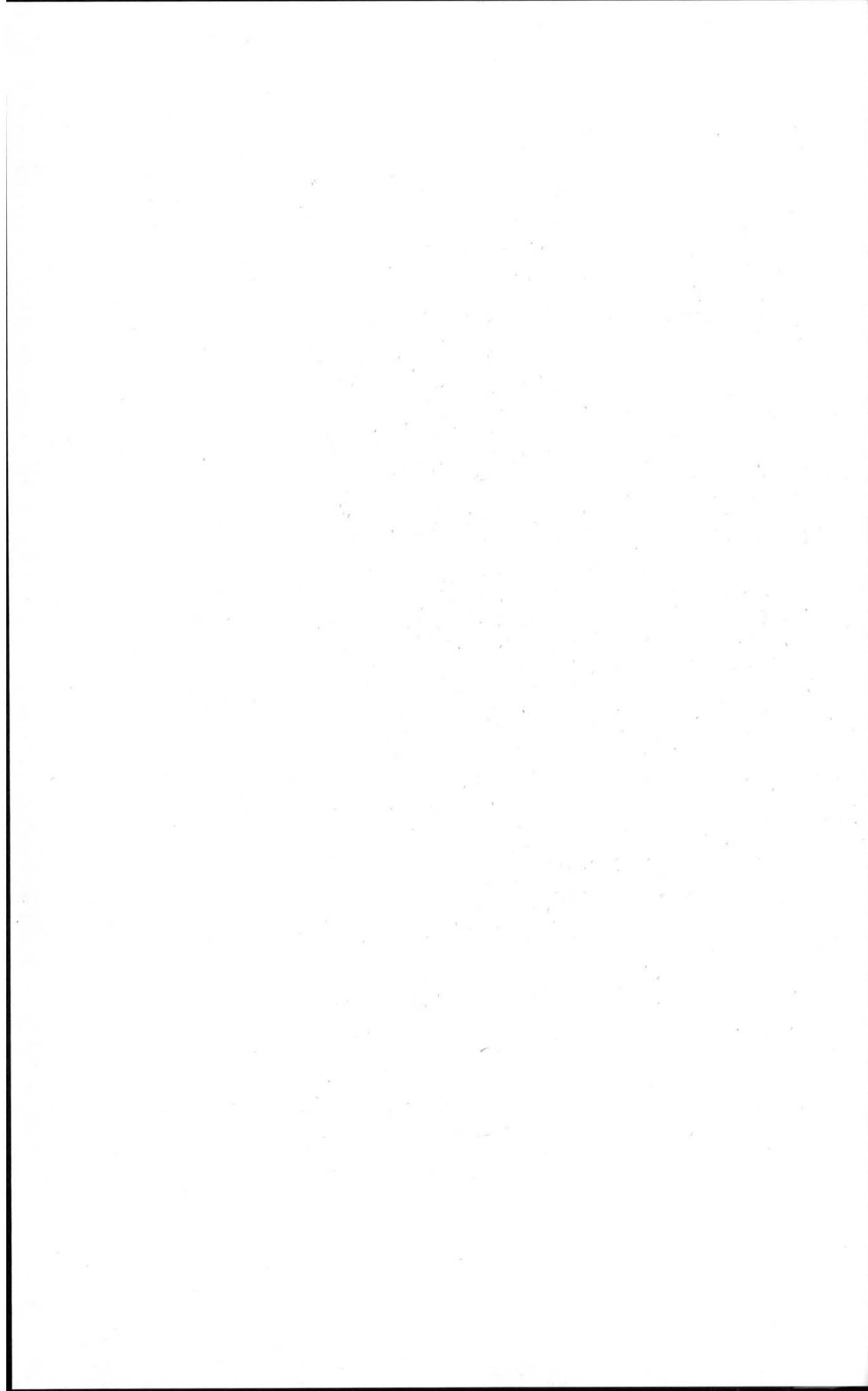
Georg Wilhelm Pabst, 1928), *Poslední štace* (Der letzte Mann; Friedrich Wilhelm Murnau, 1924), *Pražský student* (Der Student von Prag; Stellan Rye, 1913), *Stín* (Schatten; Artur Robison, 1923), *Strašidelný zámek* (Schloss Vogelod; Friedrich Wilhelm Murnau, 1921), *Střepy* (Scherben; Lupu Pick, 1922), *Tančíme kolem světa* (Wir tanzen um die Welt; Karl Anton, 1939), *Ulička, kde není radosti* (Die freudlose Gasse; Georg Wilhelm Pabst, 1925), *Unavená smrt* (Der müde Tod; Fritz Lang, 1921), *Upír Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich Wilhelm Murnau, 1922), *Varieté* (Ewald André Dupont, 1925), *Vrah mezi námi* (M; Fritz Lang, 1930), *Záhady lidské duše* (Geheimnisse einer Seele; Georg Wilhelm Pabst, 1926), *Zrození národa* (Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1914 – 1915), *Zvuk hudby* (The Sound of Music; Robert Wise, 1965), *Žebrácká opera* (Die Dreigroschenoper; Georg Wilhelm Pabst, 1931), *Život amerického hasiče* (Life of an American Fireman; Edwin S. Porter, 1903), *Život kovboje* (The Life of a Cowboy; Edwin S. Porter, 1906).

Poznámka o autorovi

Thomas Elsaesser (nar. 1943) patří k předním britským badatelům v oblasti filmu; působil jako docent (senior lecturer) anglické literatury a filmu na Východoanglické univerzitě (University of East Anglia) v městě Norwich, v současnosti vyučuje v Nizozemí na univerzitě v Amsterdamu.

Elsaesser je autorem mnoha odborných studií, otištěných ve sbornících a v předních světových časopisech (mj. Ciné-Tracts, Discourse, New German Critique, October, Screen), v nichž často spojuje analýzu konkrétních filmů a díla jednotlivých režisérů s aplikací nových teoretických koncepcí. Soustavně se zabývá německým filmem; jeho psychoanalyticky podložená studie o Raineru Werneru Fassbinderovi (*Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany*, 1980) byla zařazena do několika reprezentativních antologií textů o filmu. Nejrozsáhlejší Elsaesserovou prací je interpretace vývoje nového (západo)německého filmu *New German Cinema. A History* (1989); kniha byla vydána i v německém překladu. O šíři Elsaesserových zájmů svědčí např. ediční a autorská účast na průkopnickém sborníku o počátcích filmu *Early Cinema: Space – Frame – Narrative* (1990).

–pm–



Články

„GEHEN SIE IN MEIN ZIMMER...“

*K vícejazyčné komunikaci ve filmu**

Petr Mareš

0. *Gehen Sie in mein Zimmer und erwarten Sie in meinem Bett.* Poručík Viktor Chotovický, protagonista filmu Františka Vlácil *Adelheid*, s námahou, za pomoci slovníku k sobě skládá německé výrazy; dospívá k formulaci (gramaticky zatím ne zcela korektní), s níž se chce obrátit na svou partnerku, dceru nacistického zločince, který teď, po skončení války, čeká na popravu. Do světa představeného ve filmu vstupuje cizí jazyk, film exponuje a tematizuje jazykovou různost, stává se vícejazyčným filmem. Této problematice, v aspektu obecném i ve vztahu ke konkrétním filmovým dílům, se budou týkat následující poznámky.

1. Zahnutím verbálního jazyka se film přiřazuje k dalším komunikačním útvarům, jež s jazykem pracují (při aplikaci široké koncepce textu lze pak na film pohlížet jako na text spojující složky verbální a neverbální, na rozdíl od textů „plně“ verbálních; vedle toho je ovšem možno uvažovat i o textech neverbálních¹⁾). Texty obsahující verbální jazyk (zejména texty umělecké, na něž se tu náš zájem omezuje, ale nejen ty) determinuje na jedné straně tradiční představa jednojazyčnosti textu a jeho plného zapojení do rámce dané jazykové a národní tradice,²⁾ na druhé straně snaha respektovat reálnou mnohost jazyků v lidském společenství. Převaha druhého pólu vede k tomu, že vícejazyčnost a vztahy mezi jazyky v lidské komunikaci bývají uvnitř textů (v promluvách představených subjektů, postav, ale i v projevu subjektu podávajícího) reprodukovány, či spíše ztvárňovány, modelovány a stylizovány; přítomnost prvků jazykově odlišných, „cizích“ se stává součástí jejich významové výstavby a estetického působení.

*) Kratší a na některých místech odchylná verze této práce by měla být publikována rusky ve sborníku s pracovním (zatím českým) názvem *Jazyk jako prostředek translace kultury*, který bude vydán péčí Ústavu slavistiky a balkanistiky AV Ruské federace.

1) Srov. např. charakteristiky textu v neobyčejně vlivné práci Jurije Michajloviče Lotmana *Struktura uměleckého textu*. Bratislava 1990, s. 66 – 68 (originál *Struktura chudožestvennogo teksta*, 1970).

2) Např. Pavel Trost hovoří o „výrazné tendenci literárního díla k jednojazyčnosti“. Pavel Trost, *Studie o jazycích a literatuře*. Praha 1995, s. 56. Srov. také formulaci W. T. Elwerta: „ve veškeré literární produkci je přirozené, že dílo je napsané v jediném jazyce“. W. Theodor Elwert, *L'emploi de langues étrangères comme procédé stylistique*. „Revue de littérature comparée“ 34, 1960, s. 409.

2. Možnostmi uplatnění vícejazyčnosti se filmy zapojují do širší sféry textů, zároveň se ovšem musí vypořádat s otázkou po jejich specifičnosti. Porovnáváme-li filmy s texty verbálními,³⁾ vystupují do popředí především tyto rysy:

(a) Film je na rozdíl od verbálního textu schopen s velkou přesností a detailností modelovat vizuální a auditivní charakteristiky lidského chování a světa vůbec. Filmové znaky sugerují svou transparentnost, jakoby se ztrácejí, „rozpouštějí“, a vyvolávají tak efekt obdobný přímému dotyku s realitou.⁴⁾ To ovšem také znamená, že film vybízí k porovnávání s komunikačními poměry ve vnější realitě, s tím, „jak je to ve skutečnosti“, značně výrazněji než verbální texty, a může tak podněcovat volání po naprosté shodě s těmito poměry a hodnocení z tohoto hlediska.

(b) Film je ochuzen o možnost **signalizace** vícejazyčnosti (růnojjazyčnosti, cizojazyčnosti) promluv v doplňkových metařečových, resp. metajazykových výročí, které verbální texty běžně obsahují, zvláště v tzv. uvozovacích větách (*řekl německy*). (Zřejmě jen zcela výjimečně využívá pak film příležitosti podat informaci tohoto typu ve vypravěčském komentáři [*voice-over*].)

(c) Naproti tomu je film proti verbálnímu textu mnohem lépe vybaven možností **zdvojení** promluv, tedy jejich podání jak v jazyce cizím, vlastním postavě, tak i v jazyce „našem“, vlastním příslušníkům komunity, k níž se text obrací. (Pod)titulky na jedné straně umožňují okamžité, synchronní zpřístupnění obsahu promluvy, na druhé straně ovšem zřetelně manifestují svůj odlišný status, svou dodatkovost a oddělenost od představeného světa.

3. 1. Z názorů vědců a publicistů, kteří se problematikou vícejazyčnosti ve filmu zabývali, upozorníme alespoň na stanoviska dvou badatelů polských. Jerzy Płażewski, pokoušející se v tradicích „filmových gramatik“ o přehlednou klasifikaci vyjadřovacích prostředků filmu, popisuje různé způsoby stylizace a omezování mnohosti jazyků, jednoznačně však preferuje „realistickou přesnost“, která podle jeho výkladu může být zdrojem silných emocionálních efektů i efektů komických a satirických.⁵⁾ Zároveň Płażewski na „realistickou přesnost“ výrazně navrhuje zřetele vývojové a hodnotové: příklon k ní je pro něj jedním z projevů směřování filmu k autentičnosti a životní pravdivosti.⁶⁾ Proti tomu Marek Hendrykowski v pozdějším pojednání *Słowo w filmie*⁷⁾ vyzdvihuje především konvenční charakter uplatnění různojazyčných prvků a upozorňuje na to, jak se tyto prvky využívají pro sémantickou výstavbu filmu.

3) Základní přehled fungování vícejazyčnosti ve verbálních textech podává čl. Alena Macurová – Petr Mareš, *Soužití a střet. Ke stylu vícejazyčného textu*. „Stylistyka“ 5, 1996, v tisku.

4) „Více než román, více než divadelní hra, více než obraz figurativního malíře dává nám film pocit, že jsme bezprostředně přítomni podívané jakoby reálné.“ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*. Paris 1968, s. 14.

5) Jerzy Płażewski, *Filmová řeč*. Praha 1967, s. 296 – 298 (originál *Język filmu*, 1961).

6) „Nejdříve se uznalo, že hollywoodská malovaná pozadí a dekorace stavěné za okny jsou nesnesitelné, pak se začalo protestovat proti esesmanům hovořícím francouzsky nebo rusky a nakonec vznikla nedůvěra k filmům, v nichž se málokdy ukáže plenér, autentická ulice a jiné vrcholné doklady skutečné existence světa.“ Tamtéž, s. 388.

7) Marek Hendrykowski, *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*. Warszawa 1982, s. 124 – 141.

Každý z uvedených badatelů dal přednost jinému aspektu, za přiměřené ovšem pokládáme zdůraznění toho, že podstatné jsou oba tyto aspekty, že představují dva základní póly determinující sféru výskytu různých jazyků ve filmu. Nepochybně také nelze apriorně jednomu z nich připisovat vyšší hodnotu. Vícejazyčnost ve filmu vystupuje v poli napětí mezi úsilím o maximální shodu s poměry v reálné komunikaci, podmíněným oním už zmíněným efektem „dotyku s realitou“ na filmovém plátně, a existencí relativně ustálených pravidel a konvencí, které se diváci naučili přijímat a chápat. Konvence bývají natolik internalizovány, že si někdy jejich přítomnost plně uvědomujeme až tehdy, když jsou překvapivě reflektovány a tematizovány: Americkou komedii *Být či nebýt* (1983),⁸⁾ situovanou do prostředí kabaretních herců ve Varšavě roku 1939 a období válečného, uvádí jevištní píseň a dialog v polštině (přitom je zřejmé, že polština není mateřštinou vystupujících). Pak se náhle ozývá hlas z reproduktoru, který oznamuje, že *v zájmu zachování duševního zdraví nebude zbytek tohoto filmu vysílán v polštině*. Herečtí představitelé okamžitě s ulehčením přecházejí do angličtiny a ta se nadále stává univerzálním jazykem užívaným Poláky i příslušníky jiných národností.⁹⁾

3. 2. Smíříme-li se s jistým zjednodušením, můžeme odlišit tři základní způsoby zacházení s vícejazyčností (různójazyčností, cizojazyčností) ve filmu a jim odpovídající formy vyjádření (konkrétní filmy je přitom nemusí aplikovat v čisté podobě, ale mohou mezi nimi přecházet):¹⁰⁾

(a) Při **eliminaci** vícejazyčnosti se všechny jazyky redukují na jediný, „náš“ jazyk, vytváří se umělý svět, v němž se všichni bez ohledu na svou národní příslušnost vyjadřují stejně. V komunikaci tak do popředí vystupuje především přenos věcných významů.

(b) Při **evokaci** vícejazyčnosti jsou v promluvě ve větší či menší koncentraci obsaženy poukazy na to, že postavy vlastně mluví jiným jazykem, či přesněji řečeno: že v hypotetické reálné komunikaci, která je ve filmu transformovaně modelována, by postava užívala tohoto jiného jazyka.

K evokaci určitého jazyka slouží zejména vkládání jednotlivých výrazů (příp. krátkých promluv) v tomto jazyku do proudu modelované komunikace. Jde přitom hlavně o výrazy a promluvy, které nejsou sémanticky příliš zatíženy a mají primárně kontaktní funkci (např. pozdravy, oslovení), a o výrazy, které daný jazyk reprezentují v obecném povědomí (např. německé *halt*, *los*, *jawohl*). Existují ovšem rovněž další způsoby: Tak v amerických komediích o soubojích amerických a sovětských rozvědčků či vojáků se můžeme setkat s tím, že angličtina vyslovovaná s ruským přízvukem poukazuje na to, že se nacházíme v sovětském táboře a že postava mluví rusky. Konečně lze uvažovat

8) Jde o remake stejnojmenné komedie Ernsta Lubitsche z roku 1942. K jazykové problematice Lubitschova filmu srov. M. Hendrykowski, c. d., s. 128 – 129.

9) Je na místě podotknout, že zmíněný přechod předznamenávají už nápisy umístěné na samém začátku filmu: Po upozornění, že se nacházíme ve Varšavě roku 1939, následují záběry na plakáty s nápisy *Theatre Bronski* a *The New Bronski Follies*.

10) S následujícím rozlišením v zásadě pracujeme, ovšem bez použití zde zavedené terminologie, už v naší starší práci, v níž je problematika vícejazyčnosti ve filmu stručně probírána. Petr Mareš, *Film a verbální komunikace. K uplatnění verbálního jazyka ve filmu*. In: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 129 – 131.

i o evokaci velmi jemné, realizované zřejmě především díky odpovídajícímu naladění recipienta: Marek Hendrykowski¹¹⁾ upozornil na to, že zatímco většina hollywoodských velkofilmů s antickou tematikou toto prostředí plně amerikanizovala (až po obraty typu *okay, Caesar [sízr]*),¹²⁾ britská adaptace dramatu G. B. Shawa *Caesar a Kleopatra* se vyznačuje tím, že rétoricky vybroušenou angličtinou evokuje klasickou latinu.

(c) **Prezence** vícejazyčnosti pak znamená plné uplatnění různojazyčných promluv v rámci filmu, jejich výskyt *in extenso*; zpravidla se tak vyvolává efekt životní autenticity, zdaleka ovšem nemusí jít o plnou shodu s území reálné komunikace. Zároveň získává důležitost aspekt etnické příslušnosti postav, konkrétního prostorového, časového či sociálního zakotvení komunikace, ale zvýznamňují se také zvukové kvality řeči.

3. 3. V návaznosti na toto základní rozlišení je potřebné dodat ještě dvě poznámky:

(a) Na utváření významového rysu vícejazyčnosti se v nezanedbatelné míře mohou podílet také nejružnější nápisy, které jsou součástí představeného fiktivního světa (orientační tabule, plakáty, novinové titulky a články apod.). I při eliminaci vícejazyčnosti ve sféře mluvené komunikace často tyto písemné prvky budují alespoň jakýsi minimální kontext upozorňující na existenci různých kultur, na změny v lokalizaci děje apod. Někdy, zvláště ve starších filmech, však bývají i nápisy částečně nebo zcela podřízeny vládnoucí redukci na jediný jazyk; např. v Chaplinově filmu *Monsieur Verdoux* se pravidelně kombinuje francouzský název novin (lokalizace) s anglickými titulky článků (předznamenání posunů ve vývoji děje, odkazy na širší dobové souvislosti).

Fakt, že i oblast nápisů bývá řízena konvencemi, vyplývá výrazně zvláště tehdy, jestliže jsou různé způsoby jejich jazykového ztvárnění bezprostředně konfrontovány. Výše už zmíněný film *Být či nebýt* upozorňuje na konvence v užívání jazyků také tím, že v nápisích patřících do představeného světa různé jazyky zcela anarchicky mísí: varšavská centrála gestapa (inscenovaná ovšem polskými odbojáři jako past pro odhalení zrádce) je zvenku vybavena tabulkou *Gestapo Kommandostelle*, na stole pak ale stojí jmenovka *Col. Erhardt* a jedny z dveří jsou opatřeny nápisem *Private*.

(b) Uplatňují-li se ve filmu vyjádření v dalších jazycích (které ve vztahu k základnímu užitému jazyku vystupují jako cizí), objevuje se otázka jejich dodatečného zpřístupnění, především prostřednictvím titulků.

Užití titulků vyzdvihuje informační aspekt, důležitost obsahu řečeného pro utváření smyslu filmu. Zvlášť zajímavé jsou pak případy částečného užití titulků, tedy záměrného výběru těch významů, které mají být divákovi přímo poskytnuty: Naše starší práce¹³⁾ si všímá vztahu německých promluv a titulků ve filmu Jana Němce *Démanty noci* – titulky se objevují jen tam, kde jde o údaje důležité z hlediska vývoje děje.

Určité přechodné postavení zaujímají případy, kdy vysvětlení podává některá z postav, která tak pro jiné postavy a zprostředkovaně i pro diváky plní roli tlumočnicka. Např.

11) M. Hendrykowski, c. d., s. 127 – 128.

12) E. Shochatová a R. Stam pojímají takovýto způsob pronikání angličtiny do filmů o jiných kulturách jako jazykovou projekci americké mocenské a ekonomické hegemonie. Ella Shochat – Robert Stam, *The cinema after Babel: language, difference, power*. „Screen“ 26, 1985, č. 3 – 4 (May – August), s. 36.

13) P. Mareš, c. d. v pozn. 10, s. 131.

v *Pokladu na Sierra Madre* starý Howard svým partnerům kondenzovaně tlumočí španělské promluvy Indiánů.¹⁴⁾

Absence titulků (resp. dalších způsobů vysvětlení) v zásadě buď představuje formulaci speciálních nároků na soubor znalostí diváka, nebo do centrální pozice vyzdvihuje atmosférotvorné působení cizojazyčných promluv, resp. obecný poukaz na příslušnost k národu, kultuře apod.; do popředí se může dostat i právě zvýraznění cizosti, oddělenosti cizojazyčných promluv a cizojazyčných mluvčích od našeho světa (zvláště africké nebo indiánské jazyky).

Rezignace na titulky může být také prostředkem, který sbližuje perspektivu diváků s perspektivou protagonisty filmu. Ten se pohybuje prostředím, jež mu je jazykově (příp. i šíře kulturně) cizí, a divák, který není do příslušného jazyka zasvěcen, je vmanipulován do obdobné pozice. Výrazně to platí např. pro film Wenera Herzoga *Stroszek*, jehož duševně retardovaný hrdina je po svém odchodu do USA zcela „ztracen“ mezi lidmi, s nimiž není schopen se dorozumět. Také sanfranciský lékař z filmu *48 hodin v Paříži*, hledající ve francouzské metropoli svou unesenou manželku, neustále naráží na jazykovou bariéru; příznačné přitom je, že postavy, které uvádějí údaje důležité z dějového hlediska, jsou v tomto filmu vybaveny dostatečnou znalostí angličtiny.

Můžeme ovšem uvažovat rovněž o určité hierarchizaci sémantické výstavby filmu. Jestliže divák neproniká do významu cizojazyčných promluv, umisťuje se na určité základní rovině porozumění. Promluvy v cizích jazycích pak budují jakýsi dodatkový významový komplex, který „nadstavbově“ obohacuje smysl filmu, utváří jeho další, byť potenciální, často ne zcela specifikované, významové vrstvy.

3. 4. Konečně je zapotřebí dodat, že míra dosahu uplatnění/neuplatnění vícejazyčnosti (cizojazyčnosti) souvisí také s širším jazykovým a dějovým kontextem, jenž ve filmu vystupuje:

(a) Relativně malý dosah má vícejazyčnost tam, kde jde jen o poukaz na to, že filmový příběh se odehrává v jiné jazykové sféře, než je ta, do níž film v komunikaci vstupuje.

(b) Funkční zatíženost vícejazyčnosti se zřetelně stupňuje při střídání scén odehrávajících se v různých národních prostředích a nesených uživateli různých jazyků. Použití rozličných jazyků pak může být důležité pro orientaci recipientů jako základní a jednoznačný prostředek sloužící k správné lokalizaci dění.

(c) V největší míře se pak úloha vícejazyčnosti rozvinuje tehdy, jestliže dochází k bezprostřední konfrontaci mluvčích různých jazyků nebo postavy podle povahy komunikační situace přecházejí od jednoho jazyka k jinému, jestliže se tematizují potíže s dorozumíváním, učení se jazyku apod. Rezignace na prezenci vícejazyčnosti, podložená snahou o „hladkost“ přenosu sdělovaných významů, může v takovém případě vést až ke groteskním výsledkům. Ve filmu Jana Troella *Vystěhovalci* (alespoň ve verzi promítané v české distribuci) se emigranti ze Švédska mluvící anglicky od počátku tento jazyk učí; po přistání v USA se mladý emigrant ptá v lámané angličtině na cestu, načež se ho jeho druh, mluvící anglicky dokonale, ptá, co říkal.

14) Příznačné je, že ve scénách, kde pro roli tlumočníka nejsou vhodné podmínky, používají všichni angličtinu, do níž jen nevýrazně pronikají prvky španělštiny (*amigo*).

3. 5. Bylo by velmi obtížné podat celkový přehled funkcí vícejazyčnosti ve filmu; spektrum funkcí se konkrétně utváří v každém jednotlivém díle. Primárně rozličné jazyky nepochybně vystupují jako součást charakterizace národní a kulturní příslušnosti postav, resp. mají funkci atmosférotvornou, konkretizují ráz prostředí, do něhož je děj filmu zasazen. Dále je třeba připomenout, že na užití jazyky se často vrství protiklady hodnotové (srov. např. negativní konotace spojené s hlasitými, úsečnými a „štěkavými“ německými promluvami v řadě válečných filmů). Opakovaně se také vícejazyčnosti využívá k vyvolání komických efektů založených na komolení cizího jazyka či na vzájemných jazykových nedorozuměních; reprezentanty této linie uplatnění vícejazyčnosti mohou být jazyková extempore Vlasty Buriana (např. v komedii *Tři vejce do skla*) nebo – vezmeme-li příklad časově i prostorově vzdálený – filmy Jima Jarmusche (*Tajemný vlak*).¹⁵⁾

4. Povšimněme si nyní důkladněji toho, jak se problematika vícejazyčnosti reflektuje v několika poválečných českých filmech; východiskem bude převažující výskyt jednotlivých forem vícejazyčnosti, eliminace, evokace nebo prezence.

4. 1. Výrazný příklad eliminace vícejazyčnosti nacházíme ve filmu Otakara Vávry (podle románové předlohy Miloše V. Kratochvíla) *Evropa tančila valčík*. Film, který chce v širokém panorámatu ukázat situaci Evropy těsně před vypuknutím první světové války a odhalit procesy, jež v tuto válku vyústily, uvádí do děje příslušníky různých národů, přitom však v dialogích zcela dominuje čeština. Je to zřejmě podmíněno jednak výslovným důrazem na obsah projevů historických osobností, jednak celkovým zaměřením filmu: chce být jakýmsi zhuštěným a názorným dějepisným přehledem (střídajícím scény historicky doložené s ilustrativními scénami fiktivními), chce podat především věcné poučení – respektování jazykové různosti by se tu stalo retardujícím momentem.

Cizí jazyk se ve Vávrově filmu neobjeví ani tam, kde jde o konfrontaci založenou právě na jazykové různosti, a místo verbální charakteristiky tu nastupuje charakteristika indiální, budovaná na základě širšího filmového kontextu: když jsou v kavárně Němci pobouřeni tím, že u vedlejšího stolu se mluví česky, je jejich němectví podtrženo jen volbou hereckého typu: nejaktivnějšího z protestujících ztělesňuje Jindřich Narenta, zafixovaný v povědomí českých diváků jako představitel výrazně negativních postav Němců, především nacistů (*Transport z ráje* aj.).

Je pak těžko pochopitelné, že v závěrečných scénách, situovaných do Bělehradu, je různost jazyků v dialogu najednou respektována (jde přitom hlavně o zdvořilostní fráze pronášené srbsky). Snad by bylo leda možné uvažovat o tom, že právě tato odchylka upozorňuje na specifiku závěrečných scén, jež mají být – po spíše chladné referativnosti naprosté většiny filmu – jeho citově apelativním vyvrcholením.

Pro úplnost je třeba dodat, že ve druhém plánu občas „probleskují“ prvky jiných jazyků, jež připomínají změny lokalizace a odlišnost etnických prostředí a zároveň se stávají konkretizujícími odkazy na historický kolorit: pravoslavná liturgie a zpěv ruské písně, titul novin, poznámky psané kurentem, manifest *An meine Völker* nebo konečně krátké,

15) Podrobněji k vícejazyčnosti a jazykové komice v Jarmuschových filmech srov. P. Mareš, c. d. v pozn. 10, s. 130 – 131.

citátově užívané výroky, jako označení *Vidov dan*¹⁶⁾ v řeči Srbky či skandování buršáků *Serbien muß sterbien*.

Opakovaně se s eliminací vícejazyčnosti setkáváme ve filmových komediích pracujících s nadsázkou a založených na rychlém střídání neobvyklých situací. Tak ve filmu Juraje Herze *Buldocí a třešně* sicilští mafiáni, čeští podvodníci i další osoby (jejichž národnost není zcela zřetelná) hovoří a navzájem se dorozumívají česky. Jazykový aspekt mezilidské interakce tak podléhá neutralizaci a nezatěžuje rozvíjení děje.

Obdobně jako ve filmu *Evropa tančila valčík* objevují se i v *Buldocích a třešních* druhoplánově jednotlivé cizojazyčné prvky, jež tu působí jako slabá linie evokační. Občasné italské výrazy v řeči příslušníků sicilského zločineckého klanu jednak obecně připomínají jejich zakotvení v italské jazykové a kulturní sféře (jsou to právě ty výrazy, které v povědomí běžného recipienta tuto sféru reprezentují – *grazie, prego, subito, amore alla Praghese*), jednak konkrétněji poukazují na jejich zapojení do mafiánských praktik (zase na základě běžné, filmy a literaturou vypěstované představy o mafii – *capo di tutti capi, incementiamolo*). Za zmínku stojí, že k týmž italským výrazům sahají i Češi v konverzaci s Italy, jakoby pro snadnější dorozumění a stvrzení toho, že komunikující hovoří o stejné věci. Má to sloužit jako náznak existence jazykové bariéry, od níž se ve většině scén velkoryse odhlíží?

Přísně výběrově a funkčně pracuje s vícejazyčností komedie *Jára Cimrman ležící, spící*. Čeština tu vystupuje – odhlédneme-li od rámce – jako univerzální jazyk všech bez ohledu na národnost a jen jednou se film na různost jazyků odvolává, aby mohlo být zdůrazněno hrdinovo uvědomělé češství: Jára Cimrman vytrvale ignoruje německé výzvy ke vstupu do místnosti (*herein!*) a reaguje až poté, co se ozve výzva česká (*tak tedy vstupte!*).

4. 2. Příkladem filmu, v němž do popředí vystupuje evokace vícejazyčnosti (nikoli ovšem jako postup jediný), může být *Kukačka v temném lese* Antonína Moskalyka. Film, dějově zasazený do doby druhé světové války, vypráví o české dívce Emilce, jež je podrobena pokusu o germanizaci. Míra výskytu a funkční platnost jednotlivých jazyků se tu zřetelně mění a vyvíjí, a to ve vztahu k jednotlivým dějištím, podle nichž se film člení na několik sekvencí. Jde stále o vytváření přijatelného poměru mezi budováním cizojazyčného kontextu (a jazykovou autenticitou tam, kde slouží k stupňování dramatičnosti a emotivního působení) a přístupností sdělovaných významů pro jazykově nezasvěceného (či nedostatečně zasvěceného) diváka (k titulům jako sekundárním prostředkům pro zpřístupnění cizojazyčných pasáží film nesahá).

Zpočátku se prosazuje spíše prezence vícejazyčnosti. Ta výrazně vstupuje do filmu ve scéně selekce dívek vhodných k poněmčení. Nic nechápající Emilka je konfrontována s německými příkazy (*komm!*) a o jejím osudu rozhodují údaje, které diktuje nacistický lékař. I když třeba ne v jednotlivostech, jako celek je scéna divákovi s určitou znalostí historických faktů nepochybně srozumitelná; navíc tvůrci do scény umístili i postavu nacistického velitele, který ovládá češtinu a mluví s Emilkou česky.

V sekvenci „převýchovy“ v dětském domově se konstituuje ostrý protiklad mezi němčinou a jinými jazyky. Němčina funguje jako jazyk dominantní, jenž děti bezohledně ovládá a vtírá se do jejich vědomí. Použití jiných jazyků (Emilčina čeština, polština chlapce

16) „Den svatého Víta“, výroční den porážky Srbů Turky na Kosově poli (15. 6. 1389).

Staszka) se stává gestem odporu a projevem snahy o zachování vlastní identity (za vyslovení neněmeckého slova jsou děti trestány). Takto působí česko-polské rozhovory Emilky se Staszem nebo scéna, kdy si Emilka v reakci proti německému rozpočítadlu, jež je dětem vštěpováno, v duchu opakuje rozpočítadlo české.

Němčina se v dětském domově uplatňuje velmi hlasitě a agresivně, jde ovšem zpravidla o velmi krátké, jednoduché a možno říci standardizované promluvy (příkazy a povely, opakovaná hesla a říkanky). Jejich význam pro diváka je pak dán právě tím, že dokumentují otupující dril jako metodu působení na děti.

Ještě před koncem této sekvence se však dosud platný princip autentizující prezence vícejazyčnosti narušuje, a to v momentě, kdy je proces „přeměny“ dětí ukončen a kdy také místo dosud přítomných standardizovaných formulí nastupuje sdělování složitějších významů. Sama hlavní vykonavatelka germanizačního úsilí, představená dětského domova, promlouvá ke svým svěřencům takto: *Liebe Kinder, dnes bude korunováno vaše úsilí, mravenčí práce celého roku. Nebudete hrát pouze starou německou pohádku o Sněhurce, ale o svůj příští osud (...).*

Tento náhlý přechod od prezence vícejazyčnosti k evokaci předznamenává charakter dalších částí filmu. V představení pohádky o Sněhurce (Schneewittchen) se ještě klade důraz na prezenci němčiny (do popředí se dostává nedokonalá, neněmecká výslovnost malých herců: *Frau Kénigin* apod.), avšak následující rozhovor představené s velitelem koncentračního tábora Kuckuckem, který si přišel Emilku „koupit“, je už plně ve znamení evokace. Postavy neustále přecházejí mezi němčinou a češtinou, přičemž v německé podobě jsou zejména oslovení a tituly, ustálená pojmenování osoby nebo instituce a výrazy užití v afektu, se silným expresivním zabarvením. Srov. např.: *Ich nehme das Kind. Kolik stojí? – Tohleto je pro váš Kinderheim. – Schneewittchen, pojd' sem. – Promiňte, Herr Lagerkommandant. – Běž s panem komandantem, so ein Glück! – [Po Emilčině odporu:] Geh zur Hölle, du schmutziges Schwein, Dirne. – Co to znamená, Frau Kramer?*

Nejrozsáhlejší sekvence filmu, líčící Emilčin pobyt v kompaktně německém prostředí (vedle ní se tu objevuje jen jeden nositel jiného jazyka, polská služka Wanda), je pak plně založena na evokaci němčiny. Postavy se v zásadě vyjadřují v češtině a v určitých intervalech do svého projevu vkládají jednotlivé německé výrazy. Jejich repertoár je do značné míry obdobný tomu, co se vyskytovalo už v předchozí sekvenci: německy jsou pronášeny hlavně pozdravy a oslovení, zvláště také ty, které se jeví jako dobově charakterizační (*guten Abend, gnädige Frau; Herr Oberlehrer; Heil Hitler; Herr Lagerkommandant*), rozkazy a povely (*halt!; schnell!*), expresivní výrazy a hanlivé odsudky (*böhmisches Gesindel*) a dále označení reálií (*Böhmen und Mähren*) nebo ustálené obraty (*empor zum Licht*). Pracuje se také s druhoplánovými odkazy, které v sobě spojují aspekt jazykový a aspekt historický: rozhlas německy hlásí, že nad říšským územím se nenacházejí nepřátelská letadla. Je možno si povšimnout toho, že frekvence německých výrazů se postupně (s tím, jak se jazyková konvence ve vědomí diváků upevňuje) snižuje (před závěrem sekvence se i v hovoru plném afektu objevuje pouze čeština).

Zvláštní pozornosti si zasluhuje způsob, jakým film představuje Emilčinu jazykovou odlišnost, její potíže s němčinou, jež musí být zřetelné zvláště ve školním vyučování. Svou řečí se totiž Emilka skoro neliší od těch, kdo jsou charakterizováni jako rodilí mluvčí ze severního Německa – toto bližší určení není zcela bez důležitosti, ovšem jen na rovině

reflexe o řeči. Právě prostřednictvím reflexe o řeči se rozdíl mezi Emilkou a ostatními konstituuje, poukazuje se na její jinakost, na její problémy s němčinou a na zlepšování jejích jazykových znalostí – jen jednou Emilka odpovídá (neuspokojivě) německy na (česky položenou) otázku a jednou čte německý text z čítanky. Emilčino postavení a její jazykový vývoj primárně vyjadřují postupně uváděné komentáře a hodnocení jejího učitele: *Za pár let bude mluvit německy líp než vy. – Jez deinen Paradeisapfel,¹⁷⁾ jak ty říkáš. – Tak tohle je němčina, miláčkové. Tohle dokázala za jediný rok.*

Čeština v této sekvenci tedy skoro vždy „zastupuje“ němčinu. Několikrát však reprezentuje sebe samu (Emilčiny české promluvy, čeští vězni). K rozpoznání této platnosti češtiny napomáhají celkové charakteristiky a reakce účastníků dialogu: např. o tom, že Emilka v zoufalé reakci na zabavení náušnic „skutečně“ promluvila česky (*ty byly od maminky*), svědčí fakt, že služka Wanda ji vzápětí jako Češku identifikuje. – Mimochoodem, Wandin projev představuje další druh jazykové konvence: mluví-li Wanda polsky, pak mluví tímto jazykem „doopravdy“ (česko-polské rozhovory s Emilkou), mluví-li česky s polským přízvukem, poukazuje to na fakt, že vlastně používá němčinu.

S koncem války se Emilka dostává do sběrného tábora, jenž má být nepochybně charakterizován jako místo zmatku, kde se hovoří mnoha různými jazyky. Je zajímavé, že tvůrci se po dlouhé nadvládě evokace vícejazyčnosti „neodvážili“ restituovat její prezenci a spokojili se s třístí krátkých různojazyčných promluv (působících evokativně), zatímco hlavním jazykem komunikace zůstává čeština.

4. 3. S vysokým podílem prezence vícejazyčnosti (která navíc není zpřístupňována pomocí titulků) se setkáváme ve filmu Alfréda Radoka *Dědeček automobil* (podle prózy Adolfa Branalda). Radokův film, který chce divákům prostřednictvím jednoduchého děje přiblížit počátky výroby motocyklů a automobilů v Čechách, přechází mezi dvěma základními dějišti, českým (Mladou Boleslaví, kde sídlí závod pánů Laurina a Klementa) a francouzským (kde se konají motocyklové a automobilové závody). Exponování jazykové rozdílnosti (čeština versus francouzština, jiné jazyky mají platnost jen okrajovou) zvyrazňuje odlišnost dvou prostředí, dvou kultur; na jedné straně stojí technicky vyspělá Francie, místo vynálezů a místo závodů prokazujících úroveň výrobníků, na druhé straně Češi působící v podmínkách nesrovnatelně horších. Současně ovšem jazykový rozdíl tvoří pozadí pro zobrazení procesu překlenování odlišností, a to jak v oblasti techniky (úspěchy českých závodníků), tak paralelně k tomu v oblasti osobních vztahů (citové sblížení mladého Čecha a Francouzky, které s sebou nese i překonávání jazykové bariéry¹⁸⁾).

Ve filmu *Dědeček automobil* se postupně objevuje stále více promluv ve francouzštině, někdy i značně obsáhlých. Tak vysoké uplatnění (titulky nepřekládané) francouzštiny vede k otázce, nakolik film vychází vstříc divákovi bez znalosti tohoto jazyka, nakolik mu umožňuje porozumění. Zásadní přijatelnost filmu v tomto aspektu je dána několika jeho podstatnými rysy.

17) Výraz *der Paradeisapfel* „rajské jablko“ je austriacismus známý i v českém prostředí.

18) Motivická linie česko-francouzského milostného vztahu byla dodána až do filmu, v předloze Adolfa Branalda, poprvé uveřejněné v roce 1955, se nevyskytuje. Dodejme ještě, že Branaldova próza pracuje s vícejazyčností značně umírněně, nepřekračuje sféru evokace.



Dědeček automobil (Alfréd Radok, 1956)

Foto archiv

Především jde o celkový způsob výstavby díla. *Dědeček automobil* nepředstavuje narativní film v tradičním smyslu, v němž je děj a jeho peripetie zcela primární; vyprávěný příběh, rozdělený do několika epizod, nevystupuje nad další složky díla, jednak soustředěné na faktografickou dokumentaci (dobové filmové snímky, fotografie) a snažící se postihnout typické i bizarní rysy života na počátku dvacátého století, jednak spínající minulé dění se současností a dávající mu ráz nostalgického ohlédnutí. Do celku pak jednotlivé linie díla spíná komentář, který prochází celým filmem a má velmi závažnou informační i náladotvornou úlohu.

Zároveň komentář od počátku diváka připravuje na rozvinutí prvku vícejazyčnosti, vyzdvihuje spjatost motorismu s Francií, resp. jeho mezinárodnost: opakovaně uvádí cizojazyčná jména závodníků, konstruktérů, firem apod., citátově užívá francouzský název výrobku (*la motocyclette*, *zázrak století*), nažnačuje francouzskou výslovnost českého jména (*monsieur [klemán]*) a konečně sahá k jednotlivým obecněji známým či z kontextu pochopitelným francouzským výrazům: *attention, attention, právě přijel pařížský starosta, bon jour, monsieur Leduc, dobrý den, madame Leduc; mécanique générale Marcel Frontenac, kdysi prostý klempíř, dnes duše francouzské závodní stáje*.¹⁹⁾

19) Jiným prostředkem, který diváka od počátku „zvyká“ na francouzštinu, jsou (kamerou zjevně akcentované) nápisy spjaté se závody (*Départ, Arrivée*), reklamní tabule, vývěsní štíty apod.

Další rysy podporující přístupnost díla pak mají parciální platnost, vystupují jen v některých jeho momentech:

(a) Film navazuje na tradici němé filmové grotesky, významotvorně využívá pohybů a také pádů postav, gest, hry s různými předměty.

(b) Zvláště ve scénách závodů se cizojazyčné promluvy slévají do nezřetelné, málo členěné masy, jíž jako celku lze přisoudit význam povzbuzování, provolávání slávy apod.

(c) V komunikaci, jíž se účastní Francouzi i Češi, nejednou vystupuje figura tlumočníka, který pro své druhy neznalé francouzštiny převádí do češtiny významové jádro cizojazyčných promluv: [Po skončení závodů:] *Co říkal?* [Klement:] *Jestli můžeme přijet příští rok znovu.* – [V hotelu:] *Říká, že máš nahoře čtyřku.*

(d) Vytváří se paralelismus českých a francouzských promluv, buď v rámci téže scény, nebo prostřednictvím střihu, který k sobě přibližuje komunikaci realizovanou na různých místech: [Francouzi:] *Les Tchèques.* [Češi:] *Češi.* – *Je hezká?* [Jinde:] *Joli, très joli!*

(e) Rozhovory v plně francouzském prostředí před neznalým divákem „uzavírají“ konkrétní sdělované významy, přesto však mu většinou umožňují porozumění na určité základní rovině, a to alespoň v tom smyslu, že dané scény jsou inscenovány tak, aby byly celostně přijímány jako výjevy z „typicky francouzského“ života, jako projevy „typicky francouzského“ temperamentu. Objevují se ovšem i další náznaky: když je řeč o chystané svatbě, prozpěvuje si jedna z žen melodii svatebního pochodu.

Neobyčejně široká expozice vícejazyčnosti v Radokově filmu vplývá do jeho celkové netradiční konstrukce: divák je vyzýván ke konfrontaci s neobvyklými rysy na různých rovinách díla.

5. V další části práce se zaměříme na dva české filmy s řadou příbuzných rysů, jak pokud jde o aspekty tematické, tak pokud jde o vnější okolnosti s nimi spjaté. Snímky *Kočár do Vídně* Karla Kachyni a *Adelheid* Františka Vláchy vznikly přibližně ve stejné době (1966 a 1969) a oba mají literární protějšek (novely Jana Procházky a Vladimíra Körnera). Oba filmy jsou dějově zasazeny do roku 1945, do dnů, kdy válka končila (*Kočár do Vídně*), a do prvních měsíců míru (*Adelheid*). Konečně syžetové jádro filmů tvoří utváření komplikovaného vztahu mezi mužem a ženou, kteří patří k různým národnostem i protivným stranám válečného konfliktu a kteří se obtížně vyrovnávají se vzájemnými bariérami včetně bariéry jazykové. Ve způsobu práce s vícejazyčností se ovšem *Kočár do Vídně* a *Adelheid* neshodují, i když v obou se uplatňuje její prezence a směřování k autentičnosti.

5. 1. *Kočár do Vídně* je dílo zdůrazněně komorní, soustřeďuje se (s výjimkou tragického závěru) na interakci několika postav, dvou vojáků nacistické armády a vesnické ženy, která je přinucena vézt je k rakouské hranici. Vytvářejí se tu dva základní směry komunikace, jež film důkladně představuje: zatímco mladý voják Hans a jeho těžce raněný druh se „hladce“ dorozumívají německy, dorozumění mezi Hansem a ženou se realizuje jen velmi obtížně. Hans mluví pouze německy, žena pouze česky; verbální projevy tak neustále narážejí na neschopnost (a v případě ženy také na neochotu) porozumět. Pokusy o komunikaci se realizují i ve sféře neverbální, k vzájemné kooperaci však dochází vlastně jen na rovině zcela elementární (zastavení vozu, směr další cesty). Dodejme, že příznakem vývoje vztahu těchto antagonistických postav je fakt, že žena nakonec alespoň náznakově sahá k jazyku svého partnera: *Auf, jdi, jdi pryč (...). Tam je tvůj Esterajch.*



Kočár do Vídně (Karel Kachyňa, 1966)

Foto archiv

Cizojazyčné promluvy jsou v celém filmu (až na pár malých výjimek, jako je mumlání ve spánku) doprovázeny českými titulky.²⁰⁾ Divákovi se tak nabízí hledisko vědoucího a rozumějícího jak v případě komunikace stejnorodé a nedefektní, tak tam, kde komunikace naráží na těžko překonatelné bariéry. Volba plného a snadného porozumění pro diváka s sebou nese vytvoření distance od úsilí postav, postoje, který je „nad věcí“ a který umožňuje reflexi představených komunikačních problémů, nikoli však jejich spoluprodukování.²¹⁾

5. 2. Ve filmu *Adelheid* se cizojazyčné promluvy objevují v menší míře, nemají v díle tak nosnou úlohu, a snad v souvislosti s tím nejsou doprovázeny titulky. I když osou příběhu je opět komplikovaná interakce mezi jazykově i jinak vzdálenými bytostmi, je tato motivická linie zasazena do širšího kontextu dobově příznačných procesů a událostí.

V nejednom případě německé promluvy fungují jako poukaz na to, že se zde vstupuje na území, kde dosud žili Němci, že dochází k verbální i činnostní konfrontaci (poražených)

20) Titulky přitom nejsou vždy zcela přesným, „doslovným“ překladem promluvy. Setkáváme se např. se snahou navodit příznak mluvenosti pomocí specificky české hláskové nespisovnosti: *Aus mir wird noch mal ein guter Bauer. – Myslím, že bych byl dobrej sedlák.* Určité oslabení pejorativnosti přináší titulek *svině* jako protějšek výroku *verdammte Hure*.

21) Osobitým způsobem propojil oba zmíněné aspekty (přístupnost pro recipienta, nepřístupnost pro postavu) Jan Procházka v literárním zpracování příběhu (1967). Často tu uvádí německé promluvy paralelně s jejich českou verzí, německá slova jsou ovšem zaznamenána deformovaně a podle českých pravopisných zvyklostí, a tak se poukazuje na to, že z hlediska ženy jsou tyto promluvy „cizí“ a nesrozumitelné.

Němců a nových příchozích (srov. např. nezřetelnou němčinu skupiny žen hlídaných stráží). Noví příchozí jsou hned na počátku filmu charakterizováni jako společenství značně pestré (směs hlasů ve vlaku, z níž se ozývá slovenština a nářečně zabarvená čeština) a jako síla, jež je odhodlána němčinu v tomto prostoru vymýtit (strážmistr: *předně žádný Schwarzbach, ale Černý Potok*).

V komunikaci mezi poručíkem Viktorem Chotovickým a Němkou Adelheid získává němčina zjevně ambivalentní platnost. Na jedné straně neschopnost těchto dvou lidí domluvit se společným jazykem zvýrazňuje přehradu mezi nimi, na druhé straně tu však prosvitá i prvek naděje. Komunikace je sice velmi klopotná, alespoň na elementární rovině je však nakonec úspěšná, i když za pomoci kombinace namemorovaných německých výpovědí a výrazů, gest a ostenzivního sdělování, tedy ukazování konkrétních předmětů. Významotvorné pro diváka je právě představení tohoto komunikačního úsilí a jednotlivých dílčích úspěchů.

Jistý pozitivní aspekt v sobě obsahují i promluvy vyslovené vlastně „do prázdna“, bez předpokladu porozumění na straně partnera: jsou projevem vůle ke slovu, podložené vědomím přítomnosti společníka (Viktor: *jsem rád, že mi nerozumíš. Jako kdybych mluvil na psa*). Přitom ovšem stále působí činitel, který pozitivní možnosti komunikace mezi Viktorem a Adelheid zpochybňuje: Komunikační úsilí je zjevně asymetrické, jeho hnací silou je Viktor, který přechází na půdu partnerčina jazyka; u Adelheid obdobný vstřícný pohyb nenacházíme, i když v jednu chvíli vzniká domněnka, že rozumí česky. Stvrzením nezdaru Viktorových snah se pak stává jeho závěrečný rozhovor s Adelheid. Viktor tu má poprvé možnost plně formulovat svůj vztah k této ženě, zároveň je však odkázán na to, že jeho intimní zpověď dospívá k Adelheid prostřednictvím někoho třetího, cizí, vně stojící osoby tlumočnice.

Je potřebné podotknout, že vedle přímého zapojení do verbální interakce postav vystupuje v *Adelheid* němčina i v dalších podobách:

(a) Nejnapadnější jsou německé nápisy na různých předmětech (např. tituly na deskách knih), jež jsou opět především nositeli obecného poukazu „tady byli Němci“, ale také konkretizujícího poukazu na právě poražený nacismus.

(b) Německý zpěv (skladby J. S. Bacha a Johanna Strausse) má primárně jistě atmosférotvornou funkci, dotváří ladění příslušných scén. Přitom v těchto skladbách ovšem můžeme spatřovat i reprezentanty dvou protichůdných poloh kultury německého jazyka, proti nimž zase stojí nacismus jako zcela pervertovaný projev této kultury (zastupuje jej v této souvislosti také hudební skladba, pochod Hitlerjugend).

A ještě dva nezanedbatelné detaily:

(c) Při své první cestě k záměčku, ježž má spravovat, se Viktor Chotovický zastavuje u nápisu *es ist vollbracht*. Zatímco literární text Vladimíra Körnera platnost této formule pro hrdinu konkrétně stanovuje,²²⁾ ve filmu jen slyšíme příslušný český ekvivalent

22) Symbolizuje Viktorovi konec války a zabíjení, nástup pokoje. Po traumatizujícím ztroskotání pokusu o vybudování klidného života si pak Viktor při novém setkání s nápisem uvědomuje, že podlehl iluzi. (Ve filmu nacházíme jen nezřetelný náznak opětovného setkání s nápisem.) Podrobněji k tomuto motivu i celkově k novele *Adelheid* srov. Marie Mravcová, Vladimír Körner: *Adelheid* (1967). In: *Česká literatura 1945 – 1970. Interpretace vybraných děl*. Praha 1992, s. 362 – 373.



Adelheid (František Vlácil, 1969)

Foto archiv

(*dokonáno jest*): film tak na rozdíl od novely poskytuje rozličné možnosti pro diváckou interpretaci, jež se zřejmě bude ve větší nebo menší míře vázat na biblický původ obratu²³⁾ (slova mohou asociovat např. předurčenost dění, smrt, ale především spasení a vykoupení).

(d) Právě popsané epizodě předchází místo méně výrazné, ale významově asi ještě otevřenější. Zatímco se Viktor vydává na cestu, objevuje se obraz staré ženy v šátku stojící u okna a ozývá se ženský hlas: *Eines Tages erblickte Ulrich unter einer alten Kiefer am Waldesrand ein riesiges Ungeheuer mit zwanzig Köpfen*.²⁴⁾ Hlas nevystupuje do popředí, neupozorňuje na sebe a v prvním plánu nepochybně představuje jeden z opakujících se poukazů na přítomnost Němců. Tato základní rovina porozumění zcela postačí pro náležitou interpretaci scény. Pro diváka, který němčinu zná, se ovšem daná promluva stává oním doplňkovým sémantickým komplexem, který může porozumění obohatit. Promluva je zřejmě úryvkem z pohádkového textu – to může asociovat tradici, dlouhou dobu, po níž Němci v obci pobývali. Na druhé straně lze promluvu chápat také jako varování, jako upozornění na nebezpečnost (donedávna německého) území, na něž Viktor vstupuje, jako předznamenání toho, že Viktor kráčí vstříc mnohočetnému ohrožení. Krátce nato se vskutku Viktor setkává s první podobou tohoto ohrožení: ocitá se uprostřed minového pole.

23) „Potom věda Ježíš, že již všechno dokonáno jest, aby se naplnilo písmo, řekl: Žízním“ (Jan 19, 28). „A když okusil Ježíš octa, řekl: Dokonánoť jest. A nakloniv hlavy, ducha *Otcí* poručil“ (Jan 19, 30).

24) V překladu: „Jednoho dne uviděl Ulrich pod starou sosnou na okraji lesa obrovskou nestvůru s dvaceti hlavami.“

I tyto sekundární a někdy jakoby nahodilé výskyty německých výrazů a promluv tak nepochybně přispívají k významové výstavbě filmu.

6. Zřejmě nejkomplexnější případ uplatnění vícejazyčnosti představují díla, v nichž významotvornou platnost získává bilingvismus postav, jež plynule přecházejí mezi několika jazyky podle rázu komunikační situace a podle komunikačního partnera; volba jazyků a způsob jejich střídání se stává závažným rysem charakteristiky postav a nejednou i dějotvorným momentem. V české filmové produkci asi sotva nalezneme vhodný příklad,²⁵⁾ musíme proto k ilustraci této problematiky vzít zavděk dílem pocházejícím odjinud: filmem francouzského režiséra Bertranda Taverniera, který důležitost interakce mezi jazyky vyzdvihuje už svým dvojjazyčným názvem: *Daddy nostalgie*.²⁶⁾ (Český titul *Čas nostalgie* tento rys bohužel stírá; podobně užití překladových titulků bez jakékoliv diferenciací dosah střídání jazyků pro českého diváka závažně oslabuje.²⁷⁾)

Čas nostalgie je vyprávěním výrazně komorním: dospělá dcera přijíždí ke svým rodičům poté, co otec prodělal těžkou operaci. Vztahy a napětí, které vznikají v tomto malém společenství, jsou pak výrazně vyjadřovány také užíváním francouzštiny nebo angličtiny. Rozložení platnosti jednotlivých jazyků přitom není zcela jednoduché a jednoznačné. Tak po úvodním francouzském rozhovoru dcery Caroline s matkou následuje scéna v nemocnici, v níž otec i Caroline neustále přecházejí mezi angličtinou a francouzštinou: *Where is my room? – Je vais mourir? No.* Postupně ovšem místo a úloha jednotlivých jazyků nabývá na zřetelnosti. Pro Carolinina otce je primárním jazykem angličtina; její podstatnou hodnotu představuje to, že funguje jako jazyk vzpomínky, realizované z perspektivy konce života. Naproti tomu pro matku je primární francouzština, a když v rozhovoru s manželem – po dlouhé době, jak prozrazuje výčitka *you don't speak to me English any more* – použije anglickou větu, působí to zřetelně jako signál smíření a sblížení s ním (příznačně je podnětem právě vzpomínka na dávný společný zážitek). Dcera, která se pohybuje mezi těmito dvěma individualitami, je už plně bilingvní, zpravidla se jazykově přizpůsobuje svému protějšku, a přispívá tak k tlumení vzájemných averzí rodičů. Na druhé straně i pro ni má jeden z jazyků speciální platnost: v retrospektivních scénách z jejího dětství vystupuje pouze angličtina.

Filmy, které takto jemně a v pevné vazbě na postavy a děj pracují s vícejazyčnými vyjádřeními, nepochybně dokládají, že uplatnění různých jazyků ve filmu má široké možnosti a může ve stále nových variantách přispívat k utváření smyslu filmových děl.

25) Ve zcela nerozvinuté podobě pracuje s prvky bilingvismu třeba film *Nahota na prodej*, v němž ovšem přechody mezi češtinou a angličtinou slouží jen k budování konotace „toto je Čechoameričanka“.

26) K vícejazyčnosti ve filmových titulech srov. Andreas Schreitmüller, *Filmtitel*. Münster 1994, s. 212. Připomeňme, že můžeme narazit i na titul pětijazyčný: film Glaubera Rochy *Der leone have sept cabeças* (Lev má sedm hlav) zahrnuje do svého názvu jazyky pěti koloniálních mocností.

27) E. Shochatová a R. Stam (c. d., s. 48) hovoří v této souvislosti o tom, že vícejazyčné filmy bývají prostřednictvím titulků pro zahraniční diváky dodatečně homogenizovány.

doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor čeština – němčina). Od ukončení studií (1978) pracuje na katedře českého jazyka Filozofické fakulty UK. Zabývá se hlavně problematikou stylu, textu a komunikace (mj. vztahem komunikace verbální a neverbální na příkladu filmu). Je autorem knižních publikací *Styl, text, smysl. O slovesném díle Josefa Čapka* (1989), *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu* (1993, spolu s Alenou Macurovou), *Publicistika Josefa Čapka* (1995).

(Adresa: Filozofická Fakulta Univerzity Karlovy, katedra českého jazyka,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Citované filmy:

Adelheid (František Vlácil, 1969), *Buldocí a třeseň* (Juraj Herz, 1980), *Být či nebýt* (To Be or Not to Be; Ernst Lubitsch, 1942), *Být či nebýt* (To Be or Not to Be; Alan Johnson, 1983), *Caesar a Kleopatra* (Caesar and Cleopatra; Gabriel Pascal, 1945), *Čas nostalgie* (Daddy nostalgie; Bertrand Tavernier, 1990), *48 hodin v Paříži* (Frantic; Roman Polanski, 1988), *Dědeček automobil* (Alfréd Radok, 1956), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Evropa tančila valčík* (Otakar Vávra, 1989), *Jára Cimrman ležící spící* (Ladislav Smoljak, 1983), *Kočár do Vídně* (Karel Kachyňa, 1966), *Kukačka v temném lese* (Antonín Moskalyk, 1984), *Lev má sedm hlav* (Der leone have sept cabeças; Glauber Rocha, 1969), *Monsieur Verdoux* (Charles Spencer Chaplin, 1947), *Nahota na prodej* (Vít Olmer, 1993), *Poklad na Sierra Madre* (The Treasure of Sierra Madre; John Huston, 1947), *Stroszek* (Werner Herzog, 1977), *Tajemný vlak* (Mystery Train; Jim Jarmusch, 1989), *Transport z ráje* (Zbyněk Brynych, 1962), *Tři vejce do skla* (Martin Frič, 1937), *Vystěhovalci* (Utvandrarna; Jan Troell, 1970).

SUMMARY

„GEHEN SIE IN MEIN ZIMMER...“

On multilingual communication in film

Petr Mareš

The issue of the multilingual aspect, the application of several national languages in film is discussed.

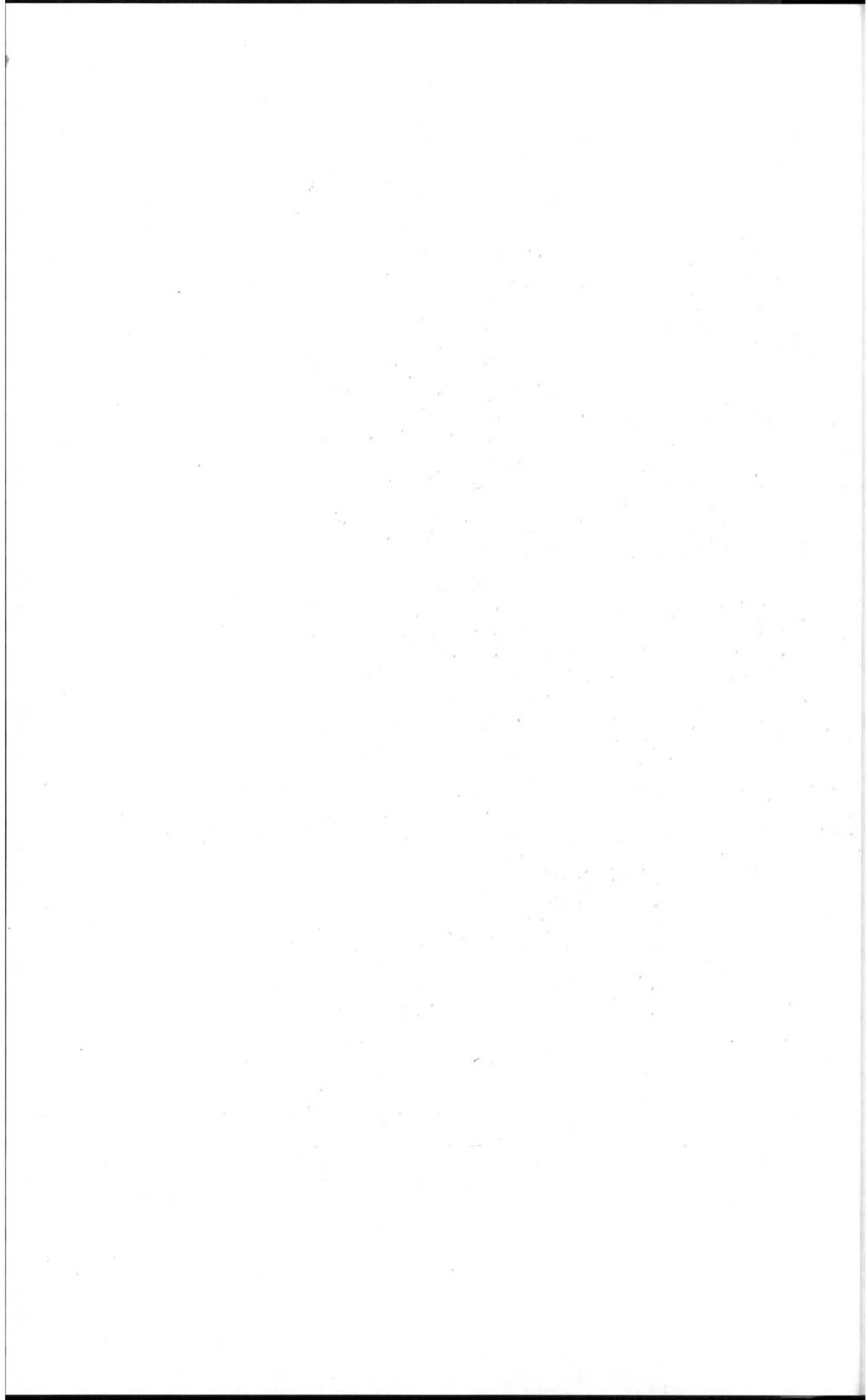
First, a comparison is made of film and verbal text from the multilingual point of view. Unlike verbal text, film is capable of modelling with great precision the visual and audial features of human behaviour and the world as such. Film signs are suggestive by their transparency, evoking an effect similar to direct contact with reality. In connection with the aforesaid, film is a much more marked inducement than verbal texts for the comparison between communication relations in the external reality, it can stimulate the call for absolute identification with these relations and evaluation from this point of view. Second, film, unlike verbal text, is deprived of the possibility of signalling the multilingual aspect of the discourse by complementary statements (introductory sentences) but it is much better equipped by the possibility of making the content of a discourse in another tongue immediately accessible (subtitles).

The sphere of occurrence of various languages in film is determined by two basic poles: The multilingual aspect works in the field of tension between the effort to achieve the greatest possible identification with the circumstances in real communication and the existence of relatively established rules and conventions which viewers have learnt to accept and understand.

The basic methods of dealing with multiple languages in film can be listed as follows: (a) The elimination of other languages; all are reduced to one language, "ours". (b) The evocation of the multilingual aspect by including into the discourse a greater or smaller amount of individual references to the fact that the characters are in fact speaking in a different language. (c) The presentation of the multilingual aspect means the full inclusion of discourse in different languages in the film, its occurrence *in extenso*; this usually has the effect of authenticity, albeit it need not by far be fully identical with real communication. In cases of more extensive occurrence of expression in a different language there is the important question of making this accessible consequentially (i.e. the question whether to subtitle or not).

The following parts of the study contain analyses of selected Czech films from the point of view of utilization of more languages (according to the prevalence of their elimination, evocation or presentation), a comparison of the position of the German language in two Czech films with similar themes and finally a note on the role of bilingualism of characters in film.

Translated by Naďa Abdallaová



Články

T R H A N I

Historicky cenný i kompromisní případ filmařské nonkonformity

Marie Mravcová

O převažující chabé umělecké hodnotě a úpadkovém vkusu českého filmu dvacátých a třicátých let, o ojedinělých prokazatelně tvůrčích činech (Gustav Machatý, Josef Rovenský, Vladislav Vančura, Jiří Voskovec a Jan Werich, Otakar Vávra aj.), právě tak jako o vzácných aktivitách v oblasti dokumentárního a experimentálního filmu (Karel Plicka, Alexander Hackenschmied, Jiří Lehovec, Otakar Vávra, Čeněk Zahradníček aj.) bylo již napsáno dosti. Naposledy ve studii Michala Breganta *Avantgardní tendence v českém filmu* (Filmový sborník historický 3), kde mimo jiné můžeme číst úvahu Alexandra Hackenschmieda, inspirativního předchůdce „letmého záznamu skutečnosti“ dynamicky fragmentarizované a nově komponované (*Bezúčelná procházka, Na pražském hradě*), o nezávislém filmu, tedy o nezávislosti na komerčních podmínkách běžné výroby, která takřka nepřipouštěla jakoukoliv novátorskou snahu: „Nezávislý film chce být jedním ze způsobů projevu svobodného ducha, a to ve všech oborech, jichž činnost podaří se filmově zaznamenat vedle těch, jimž může být přímo výtvarným materiálem. Tak pojem nezávislého filmu obsahuje mnohem více než pojem filmové avantgardy, jež byla dosud známa jako nejmladší a nejsvobodnější větev filmového tvoření. (...) Proč řadit pokus o ryzí filmové umění jinak než dokonalý film vědecký, dokonalý filmový cestopis nebo dokonalý film propagační. Byl-li kterýkoliv z nich zpracován s porozuměním pro potřeby a možnosti filmové techniky, aby tak s jejich úplným využitím nejlépe vyhověl svému účelu a bez omezení tvůrčí vůle autora, pak je to dobrý film. Hnutí nezávislého filmu žádá a chrání dobré filmy.“¹⁾

Jeden z mála filmových projektů, jež lze v rámci české meziválečné kinematografie považovat po mnoha stránkách za nezávislý, představuje bezesporu film rutinovaného a komerčně úspěšného scenáristy Václava Wassermana *Trhani*, o kterém kupříkladu Karel Konrád v roce premiéry 1936 prohlásil, že „stojí vysoko nad současnou naší produkcí“.²⁾ Nezávislost (ve smyslu antikomerčnosti) lze tu přičíst už volbě výrazně sociálního

1) Alexander Hackenschmied, *Nezávislý film – světové hnutí*. „Studio“ 2, 1930 – 1931, č. 3, s. 70 – 75.

2) Karel Konrád, *Páni a trhani*. „Literární noviny“ 9, 1936 – 37, č. 1 – 2, s. 3. Tamtéž zaujatý literát navrhuje založení ligy pod heslem „Nechodím na český film!“ a dodává, že by její členové mohli nosit své odznaky s pýchou. U příležitosti uvedení filmových *Trhanů* Filmová politika v roce 1936 psala: „Jeden z českých filmů, který nešel starou vyšlapanou cestou, nekoketuje s úspěchem a za nejtěžších podmínek hleděl dosíci svého cíle jen přirozenou působivostí svých postav, je připraven ke startu.“ „Filmová politika“ 1936, č. 22, s. 3.

námětu (obraz života proletářských a potulných stavitelů tratí), dále užití celé škály postupů rozvíjejících možnosti filmové řeči, důrazu, jenž byl kladen na plnou realističnost nelíbivých interiérů a tváří (na jejich poznamenání tvrdým životem) a v neposlední řadě i svízelným podmínkám realizace, která se uskutečnila na bázi družstevní svépomoci těch, kdo se na vzniku filmu podíleli. Abychom si lépe uvědomili míru nonkonformity Wassermanova v mnohém směru, ne však cele, nezávislého režijního projektu a aby-
chom ho nenahlíželi izolovaně, nýbrž v souvislosti s jinými ojediněle aktuálními a anga-
žovanými díly, připomeňme si ve stručnosti některé pokusy o tematizaci sociálního či
politického problému, jež znamenaly v celku české produkce cosi zcela výjimečného,
neboť komerčně tabuizovaného.³⁾ Ze sledované linie přitom vylučujeme širokou škálu
sentimentální, kýčovitě, figurkářské, nicméně díky kvalitním hereckým výkonům tu
a tam dojmavě podané lidovosti, tedy množství žánrových obrázků nouze, ba přímo bídy.
Jde nám o postavu dělníka v roli protagonisty, o dramatizované ztvárnění sociálního kon-
fliktu a politické aktuality.

Čím si zcela mimořádným se stal v české produkci natočený snímek německého režiséra
Carl Junghanse *Takový je život* (1929)⁴⁾ – naturalistická, místy však též civilně poetická
výpověď o tragickém osudu chudé pradleny, s nevšední autenticitou charakterizované
sovětskou herečkou Věrou Baranovskou, představitelkou slavné Pudovkinovy *Matky*
(1926)⁵⁾; výpověď zúročující v bohaté míře expresivní hodnoty záběrových a montážních
postupů němé éry, inspirovaných zejména sovětským a německým filmem.

Sociální psychologismus (až patologie) vyjádřila s realismem i expresivitou (výtečná
práce se světlem, detailem, hereckým výrazem a gestem, montážní kompozicí scény
apod.) také komorní *Tonka Šibenice* režiséra Karla Antona, natočená podle E. E. Kische
a Willyho Hasse. Mimořádnost příběhu vraha odsouzeného k smrti (Josef Rovenský)
a slitovné prostitutky (Ita Rina) lze sledovat rovněž v tom, že lidé společností vyvržení
či považovaní za součást sociálního dna byli zobrazeni nejen žánrovou drobnokresbou,
ale také v poloze vážného tragismu.

K nejodvážnějším filmovým realizacím, v jejichž kontextu chceme nahlížet na Wasser-
manovy *Trhany*, náleží bezesporu díla Vladislava Vančury – *Na sluneční straně* (1933)
a *Marijka nevěrnice* (1933 – 1934), a to námětem i stylem: v prvním případě složitě
a problematicky experimentujícím, ve druhém takřka paradokumentárním. Drama
tragicky temné kolize buržoazní rodiny ústící v utopismus „sluneční strany“ (v předsta-
vu kolektivní výchovy dětí trpících, jak v prostředí egoistických a psychicky i mravně
narušených bohatců, tak v domácnostech vyčerpávající dřinou cele pohlcených ma-
tek) vzniklo jako unikátní nadšenecký pokus několika intelektuálů. S Vančurou se na
něm podíleli básník Vítězslav Nezval, pedagog a pedolog Miroslav Dismán a konečně

3) Jan S. Kolár ve své vzpomínkové stati z roku 1958 píše o třicátých letech jako o období plně zkomercio-
nalizovaném s 30 až 40 filmy natočenými v průměru ročně. Viz Jan S. Kolár, *Václav Wasserman (60 let
života – 40 let umělecké práce)*. „Film a doba“ 3, 1958, č. 3, s. 198 – 202.

4) Nezávislou produkci v tomto případě finančně zajišťoval tehdy velice populární představitel otce Konde-
líka Theodor Pištěk. Film, jenž se stal cenným exemplářem světových filmoték, se promítal bez většího
zájmu veřejnosti, Pištěk na něm nic nezískal a dluhy se prý nikdy nepodařilo zaplatit.

5) Baranovská vystoupila v českém filmu ještě dvakrát: jako kněžna Ludmila ve *Svatém Václavovi* (1929)
a jako matka Tonky Šibenice.

strukturální lingvista Roman Jakobson. O *Marijce nevěrnici* se přímo píše jako o filmu tří spisovatelů: Vančury, Ivana Olbrachta a Karla Nového, jako o díle, jež vzniklo z individuální tvůrčí (cele nekomerční) iniciativy. Také ale z potřeby vytvořit romanticky stylizovaný, filmově-výpravný a současně filmově-dokumentární pendant k Olbrachtovu slovesnému – reportážnímu i epizovanému (fabulovanému) – ztvárnění životní reality na Podkarpatské Rusi. Reality etnický svěbytný, ale i sociálně konfliktní.⁶⁾ Kolektivní pásmo filmu (poměry rusínských dřevorubců, jejich vykořisťování při sezónních pracech, odírání „keronem“ i židovským krčmářem), tedy pásmo, jež tvoří přirozené zázemí dramatické milostné zápletky (nevěra Marijky, Petrova sebezníčující pomsta) tu bylo nasyčeno reáliemi a fakty, s nimiž se setkáváme v Olbrachtově reportáži Vesnice XI. století z knihy Země beze jména (1932, rozšířené vyd. Hory a století, 1935). Právě tento Vančurův etnický film, stavějící na reálných podobách přírody i života, se nám zdá filmem *Trhanům* nejbližším. Nejen svépomocnými, až amatérskými okolnostmi vzniku, ale i spojením obrazu kolektivního s údělem individuálním, snahou o autenticitu reálií a typů, poučeností montážními postupy ruské školy aj. Nutno však dodat, že *Marijka nevěrnice* přímo protiřečí civilizačnímu patosu *Trhanů* a že se i přes jisté technické vady (i v tomto punktu jsou si oba nadšenecké projekty podobné) jeví jako dílo nezávislejší a stylově čistší; nečinící jakékoliv úlitby komerčním nárokům, jež Wassermana přiměly zejména k spekulativní fabulaci, k začlenění syžetových klišé apod. O tom však dále.

Jako první film, který přímo a nezakrytě reagoval na sociální problém zasahující společnost v masovém měřítku – na hospodářskou krizi a nezaměstnanost – je hodnoceno filmovými dějepisci *Svítání*, natočené v roce 1933 Václavem Kubáskem na základě libreta z pera literárního kritika a spisovatele F. V. Krejčího (na scénáři se tu ovšem podílel také O. Vávra). Prvenství tu lze přičíst rovněž zpodobení ryze průmyslové krajiny („montáží s mrtvou hmotou“), kterou do té doby český film v takovém rozsahu vůbec neznal. Prostý příběh typické dělnické rodiny – rodiny tří generací –, příběh „obohacený“ o intimní milostný román a završený neurčitou předtuchou lepších časů, ovšem tehdy Lubomír Linhart charakterizoval také jako povídku z dělnického kalendáře doby „prvních počátků dělnického hnutí anebo dnešních příloh nějakého národně socialistického a sociálně demokratického tisku.“⁷⁾

Inteligentní, nápaditou, vtipnou, přitom současně aktuální a radikální angažovanost a kritičnost vynikly pochopitelně filmy, jimž dominovala komediální dvojice Voskovec – Werich, to jest filmy *Hej rup!* (1934) a *Svět patří nám* (1937).⁸⁾ Přehlédnout nelze

6) Mistr střihu, filmový kritik a teoretik Jan Kučera o *Marijce nevěrnici* mimo jiné napsal: „Vančura, Olbracht a Nový koncipovali své dílo jako epickou fresku. Skládá se ze střípků životních situací podkarpatského lidu. V úhrnu je to mozaikovitý obraz přítomnosti, otřásající se vnitřními rozpory.“ Jan Kučera, *Pokrokové tendence v českém filmu v období 1920 až 1938*. Praha, Čs. federace filmových klubů 1971, s. 48.

7) Lubomír Linhart, *Jeden film jako případ*. „Tvorba“ 8, 1933, č. 37, s. 579.

8) Jenom připomeňme, že na scénáři těchto filmů s autorskou dvojicí spolupracoval právě zkušený Václav Wasserman, jehož jméno lze v období 1930 – 1948 dle zmiňovaného svědectví Jana S. Kolára nalézt v titulcích 52 filmů. Nejzaměstnanější český scenárista se pokoušel rovněž scenáristicky usměrňovat eruptivní herecké kreace Vlasty Buriana (celkem 13 filmů v letech 1930 – 1941), kterého režírovali zejména Karel Lamač a Martin Frič.

rovněž Fričovo divadelně pojaté, také však filmově vynalézavé (srov. dokumentární a stylizovaná montážní intermezza) drama *Lidé na kře*, které tehdy filmaři doslova převzali ze scény Národního divadla, kde se těšilo velkému diváckému ohlasu, přestože v něm šlo o deziluzivní situaci rozpadu rodiny středoškolského profesora, o zpochybnění tradičních hodnot – zbytečných, jde-li o přežití, o nepřekonatelný generační rozpor, vyostřený frustracemi, jež v masovém měřítku vyvolala hospodářská krize. Úspěšnou hru Viléma Wernera, vyslovující velmi časové postoje a pocity, scenáristicky upravil ten, o koho nám jde v této stati především – nejpłodnější scenárista českého filmu Václav Wasserman (1898 – 1967).⁹⁾

Linie sociálně, politicky a zpravidla též umělecky angažovaných děl české filmové produkce konce dvacátých let a let třicátých, linie vzhledem k celkovému počtu titulů velmi skromňoučká, vrcholí bezesporu Haasovým aktualizovaným a historicky jednoznačnejším přetlumočením Čapkovy *Bílé nemoci* v roce 1937 a dokumentárním historickým eposem Alexandra Hackenschmieda *Krize* – strohým, formou jakoby nezaujatého řazení faktů podaným svědectvím jednak o agresivní podobě a vzestupu fašismu na území České republiky, jednak o reakcích a projevech české občanské veřejnosti, vládních a vojenských kruhů.¹⁰⁾

Jak už jsme psali, je nutno v případě *Trhanů* považovat za projev plně nonkonformního tvůrčího postoje (snad až podivínsky bláhového) už samu námětovou orientaci. Vždyť velké a klotné realizační úsilí (získávání herců bez záruky honoráře, nedostatečné technické vybavení, cesta za exteriéry na Slovensko aj.) tu český filmař – velmi dobře znalý vkusových nároků publika, jejichž pokleslosti sám nejednou vyhověl – vynaložil proto, aby na plátně kin ožily značně nepřitažlivé (dřinou a nouzí poznamenané) podoby traťových kopáčů a svážečů šterku, hlíny a kamení: jejich nuzné bytování, jejich pracovní den, životní radosti i tragedie... Předobraz svých „barabů“, jak se nádeníčtí stavitelé trati nazývali, našel ovšem Wasserman v díle klasikově, u svého milovaného autora Jana Nerudy¹¹⁾, a to v jeho reportážně-fejetonové črtě *Trhani*, vydané knižně

9) Portrét scenáristy a režiséra Václava Wassermana (vl. jménem Václav Vodička) lze rekonstruovat ze jmen z těchto textů: Šárka Bartošková – Luboš Bartošek, *Filmové profily*. Praha 1986, s. 502 – 505; Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985; Milica Zadrážilová, *Václav Wasserman*. Praha 1973; J. S. Kolár, c. d.; Jiří Hrbas, *Václav Wasserman. Příkopník české kinematografie. I. – II.* „Film a doba“ 18, 1973, č. 3, s. 290 – 300. Naposledy jmenovaná monografická stať se ovšem vyznačuje takovou mírou bezobsažné mnohomluvnosti a ploše sympatizujícího hodnocení, že ji lze považovat ve svém žánru za trapný unikát.

10) Tvůrce – dokumentarista skloubil ve svém díle filmový materiál natočený čs. filmovým týdeníkem *Aktualita* z henleinovských a protihenleinovských akcí a doplnil ho vlastními dokumentárními záběry z Henleinova stanu, právě tak jako ze štábu čsl. armády, z vládních akcí i kulturních projevů. Jak známo, odletěl A. Hackenschmied s materiálem doslova v poslední chvíli do Paříže a odtud do USA, kde ho zpracoval a kde byla *Krize* uvedena.

11) Alespoň rozsáhlejší poznámkou si připomeňme, že ve znamení Nerudy se odehrál Wassermanův první, velmi raný pokus o režii v roce 1922 (za svou profesionální dráhu uskutečnil celkem jedenáct režii), kdy v podmínkách nezávislého autorského filmu natočil s kameramanem Josefem Brabcem fejetonistické vyprávění o nepohodlném slamníku *Kam s ním?*. V prologu hravě poetického snímku uvádějí filmaři diváka nenásilně do světa Malé Strany (zvláště prostřednictvím biografických motivů – Újezdských kasáren a domu U dvou slunců), posléze až do příbytku básníka, jenž vítá neviditelné příchozí (tedy všechny přítomné diváky) a svou příhodu sám vypráví. Naducaný slamník, vystupující v reálných i snových scénách,

poprvé jako součást souboru Studie, krátké a kratší 1876 (podruhé tamtéž 1881; potřetí 1887)¹²⁾.

K literární předloze se film hlásí už svým titulem a také závěrečným titulkem: „Jan Neruda: Trhani. Finis.“ Novinové zprávy oznamující jeho realizaci a dokončení zněly takřka unisono: „Nerudovi Trhani ve filmu“, popřípadě „Nerudovi Trhani v Lido-bio“, „Před uvedením Nerudových Trhanů“ a tak podobně. Přitom náležité by bývalo bylo psát pouze o potomcích Nerudových trhanů. Děj filmu totiž v ničem nenaznačuje historickou rekonstrukci a vůči předloze neprojevuje jakoukoliv motivickou závaznost. Fabulován byl zcela „po svém“, postava se s literárním obrazem (spíše skicou) může shodovat jménem, ale cele se různit typem a charakterem. Přepadá nás tudíž podezření, zda tu Neruda neposloužil pouze jako příklad nonkonformního, dobové normy rozrušujícího uměleckého gesta – sáhnout pro látku na samo sociální dno a zda si z něho filmař nevytvořil kulturně autoritativní záštitu pro nízký sociální námět.

Pojďme tedy a pohleďme, jací ti Nerudovi Trhani skutečně byli a jsou. V podtitulu Nerudova cyklického fejetonu čteme upřesnění „Studie dle znalců“. Výraz „studie“ není náhodný. Shoduje se s označením dvou svazků fejetonových souborů autorem koncipovaných (Studie, krátké a kratší), s tituly celých jejich oddílů (srov. Studie masopustní, Studie výstavní) a objevuje se rovněž v některých podtitulech. Žánrové určení studie tu může mít několikery význam. Předně zařazuje text mimo ryze beletristickou sféru a vyvolává očekávání odbornějšího přístupu, jež může být seriózně naplněno, právě tak jako nenaplněno a ironicky zlehčeno stylizovaně žvanivým prezentováním banality.

Svémi studiemi (a nejen jimi) se Neruda vědomě vřazoval do mocného proudu novinového a beletristického dokumentarismu (a spolu sociologismu) minulého století, inspirovaného zejména přírodovědným zkoumáním (na základě observace a typologizujícího zobecnění) živočišných druhů. V případě Trhanů máme na mysli zejména žánr tzv. fyziologií, oblíbený ve Francii, zejména ve čtyřicátých letech 19. století. Jejich autoři vycházeli z detailního pozorování určitého společenského typu (srov. Fyziologie úředníka,

právě tak jako jednotlivé marné pokusy o jeho odstranění, poskytly příležitost k rozehrání neodolatelně komických výjevů, rozvinutých s nevázaností, jíž by s oblibou ironizující klasik jistě zatleskal: střety a honičky slamníku, hospodyně Anči a strážníka; hořící chomáče slámy pýchované do kamen a vylétavající v nočních hodinách z komína; zalévání kamen, komína a loudila na dostaveníčku vodou; starší důstojný pán (tedy sám autor) procházející se spleťtými uličkami a zanechávající za sebou kornouty naplněné starou slámou – k údivu dětí a psů. Konstatujeme, že zvláště s přibývajícím časem získává Wassermanův nerudovský filmeček stále větší kouzlo, neboť jeho malostranské motivy, zákoutí, scénérie a autentičtí obyvatelé – neherci (mezi tím vším i poezie noci se slavičkem, roztouženou kočkou, s měsícem a zhmotnělou noční můrou, která doslova obtěžuje spícího literáta) přenášejí diváka časem do dob, kdy mlékařky časné z rána rozvázely bandasky na voze taženém koníkem, pro něhož se stará sláma nakonec ukáže užitečnou a vypravěč si může s hospodyní Ančou zatánčit kolem nově nacpaného slamníku sousedskou.

Pro zajímavost dodejme, že do role zmíněné Anči obsadil Václav Wasserman chudou dělnici z čokoládovny Orion Hanu Škrdlantovou (jak praví pamětník „věčného přisedavače v kavárně Rokoko“), která se později proslavila jako artistka, členka dua Joe a Hana Jenčíkovi a konečně i jako primabalerina slavné milánské opery La Scala a Královského divadla v Káhiře (tam ovšem vystupovala pod uměleckým jménem La Gytanera).

- 12) První a kratší verze Trhanů (arabeskově načrtnutý příběh trhana Komárka) vyšla časopisecky 1872 v Národních listech. Knižně jednak jako součást souboru Studie, krátké a kratší (poprvé 1876), jednak samostatně u Františka Topiče 1888.

Fyziologie ženatého muže, Fyziologie lékaře, Fyziologie povaleče) – jeho fyziognomie, způsobu oblékání, chování, mluvy apod., a to v různých situacích všedního či svátečního dne. Vnějškovost zpodobení pak podtrhoval i kresebný doprovod a karikaturní nad-sazení.

Nerudova beletrizovaná typologie, uplatněná v některých fejetonových textech, bude mít možná ještě blíže k ruské variantě dokumentárně zaměřené prózy, tak jak se s ní setkáváme u příslušníků tzv. naturální školy (srov. Fyziologie Petrohradu – 1844 a Petrohradský sborník – 1846), u nichž průzkum společenské periferie prózou provázal rovněž humanistický zájem o konkrétní lidský úděl, o duchovní rozměr lidí prostých i nejprostších, mravních i nemravných, ubohých i zcela zubožených.

Nerudův odborně fundovaný vypravěč má předně zapotřebí odlišit „národ“ trhanů (též „ajznboňáků“), dělníků na kopání, převážení a rovnání hlíny, na trhání skal, od pražských „flamendrů“ (z roku 1848), německých Läuferů a norských „stavkarlů“ – a to zejména jako „lid pracovní“. Jako správný fyziolog trhanství, uplatňuje při svém studiu toho „zcela nového zjevu“ zejména metodu observace a vyzývá tudíž čtenáře: „...podívej se na něho a na pestrost jeho“, jinde zvolá: „A teď – pane bože, že nejsem kreslířem!“¹³⁾ Pro prvotní, ryze pozorovatelské stanovisko (v Trhanech se akcentuje postupné pronikání do sledované society) je příznačné i to, že si autor z pestrého zástupu (vesměs jde o zjevy velmi bedné) vybere dva nejvýstřednější kostýmované jedince („levého přítele“ a „pravého přítele“), kteří později dostanou jméno Komárek a Schneider a stanou se víceméně protagonisty epizodové prózy s kolektivním „hrdinou“.

Z Nerudovy studie se lze dovědět vše potřebné k tomu, aby si čtenář o trhanech vytvořil představu co nejnázornější. Nejprve jsme uvedeni do narychlo zbudované dřevěné osady Australie a pozornost se věnuje zejména zařízení kantýny U slunce, kde stěny lemují soudky moku, „bez něhož by nebylo posud ani jediné železnice na světě a jemuž se říká, ode zdi ke zdi“¹⁴⁾. Tam vládne pantafír (též partafír, partafíra: původně Partieführer) – předák skupiny dělníků najímající pracovní síly na určitý úsek stavby tratě.

Opominout nelze také trhanské soudnictví, nemající nejspíš v širém světě obdoby. Rychtářem je volen ten, jehož barák je nejprostornější. Aby mohl vůbec začít soudit, musí požit tzv. půlčíka (žena pro něj vybíhá už ve chvíli, kdy se znepřátelené strany blíží) a v půlčících (půl žejdlících kořalky) se rovněž stanoví výše trestu.

Mnoho seriózní pozornosti i osobního zaujetí věnuje vypravěč fejetonové studie také mravní stránce sledovaného společenství. Zjišťuje se kupříkladu, že trhan rozlišuje tři stupně manželství: obvyklý typ svazku stvrzený svatbou (tzv. svaté manželství), který ovšem „skoro nezná“; rozšířen je naopak typ „divoký“ (kvůli dětem ovšem „stálý a pevný“) a typ ještě divočejší. O námluvách pak observátor a průzkumník životního stylu trhanů uvádí, že jsou rychlé, že muž „krásy nehledí“ a mnoho se neptá po duševních vlastnostech. Dobrou ženu pozná dle dobrého jídla a na její předpokládanou hubatost vlastní jednoduchý recept: „Bude-li nejhůř, vezme se hůl a on uvidí účinek, ona ucítí příčinu.“¹⁵⁾

13) Jan Neruda, *Studie, krátké a kratší I. Spisy Jana Nerudy*. Praha 1955, sv. 5, s. 11.

14) Tamtéž, s. 13.

15) Tamtéž, s. 18.



Trhani (Václav Wasserman, 1936)

Foto archiv

Od dětství formuje trhanovu mentalitu zvláště ta okolnost, že žije bez zakotvení, bez trvalého domova a náklonnosti k určitému místu – že „jeho vlast je širý svět“. Nejtěžší zaznamenaná nemoc se označuje jako „kvartál“. Ze zasvěceného výkladu lze vyrozumět, že se jedná o nezřízené chlastání ve výplatní den. Přitom mnohým postiženým nejde o pouhé opíjení, ale doslova o upití se, jež trhan ospravedlňuje svéráznou filozofií marnosti, dočasnosti, pomíjivosti života. Jak praví píseň: „pominem, nebudem, / světa nepřebudem –“ nebo „propij všecko, co můžeš, / nebude soudu, až umřeš –“.¹⁶⁾

Vedle neúcty k penězům patří k přednostem sledovaného sociálního typu vědomí vlastních mezí: nové boty je trhan ochoten přijmout, až když napadne sníh, protože až tehdy má jistotu, že je neprodá.

Ve své sociologii či etnografii trhanství zaznamenává Neruda také „fyziologie“ speciálnějších profesí. Skupinově portrétuje například rybníkáře, kteří svým uměním zkrášlují „boky železnice“: „...daleko je poznáš dle důstojně líného chodu, dle širokého klobouku, jehož velké stínidlo pohybuje se jako křídla tučné vrány, i dle modré zástěny, jejíž pravý dolejší cíp je vždy půl hodiny volný a půl hodiny zas nahoru vlevo za pas zastrčen.“¹⁷⁾ Velká pozornost se rovněž věnuje mluvě stavitelů tratí. Studie o trhanství se

16) Jan Neruda, *Studie, krátké a kratší I. Spisy Jana Nerudy*. Praha 1955, sv. 5, s. 24.

17) Tamtéž, s. 30.

přímo hemží slangovými slovy, barbarismy (hlavně německými), professionalismy, novotvary vzniklými deformací a osvojením slova německého.¹⁸⁾ Setkáme se rovněž s celou promluvou, jakoby přímo odposlouchanou a věrně reprodukovanou. Jazyk trhanů vede pak vypravěče k pseudovědecké úvaze, zda by jim mohl být přisouzen statut kmene. Musí však s povzdechem konstatovat, že „posud nedospěli na celou hantýrku svou, již by pak snad také dali nějaké skvoucí, lichotivé jméno, jako mají švédští cikáni svou ‚praeve liquant‘ (krásnou řeč) nebo němečtí Židé svou ‚chochmer lošen‘ (řeč mudrců)“.¹⁹⁾

Dle Nerudova fejetonového cyklu můžeme jak patrně načrtnout stručnější, či obsažnější, vždy ale více či méně zobecněný profil daného profesního a sociálního typu – tehdy „zcela nového zjevu“. Jeho názorný a autentický skupinový portrét, byť složený ze svérázných jedinců, by ovšem filmového scenáristu ve třicátých letech tohoto století sotva upoutal a vnuknul mu myšlenku na hraný film. Inspirovat se však mohl všude tam, kde „studie dle znalců“ sama sebe coby studie žánrově zrazuje nejen četnými konkretizacemi toho kterého rysu trhanství scénkou, ale též lapidárními historkami – anekdotickými právě tak jako osudově zadrhnutými (zkomplikovanými). V Trhanech se čte historie pijácká, o falešném obvinění (z žertu), o nešťastné lásce a následném shledání, o napravení apod. Až cynickou stručností uplatnil autor a s ním ztotožnitelný vypravěč v podání „anekdoty“ o trhanu Vašíčkovi, který se oběsí (přesněji řečeno uškrtí, protože v okolí tratě rostou jen keře), a to krátce poté, co ho kumpáni nařkli z krádeže krumpáče před lety v Chebu. Dramatu je věnována zhruba jedna strana, dva dialogy (Vašíček si stěžuje inženýrovi a je odbyt zlehčující poznámkou; rychtář Zoubek oznamuje nález mrtvoly), mezi nimiž inženýr poobědvá, zakouří si a zdřímne (asi dvě hodiny), aby byl posléze odveden na místo sebevražedného činu: „Zde visel nebohý Vašíček –, deset sáhů od trati, zcela dle předpisu. Vlastně nevisel, nebožák byl větší než ten zkřivělý strůmek; byl si uvázel nahoru svou zástěru a vrhl se do kličky z jejích kožených tkanic – uškrtil se. Polo klečel, polo visel; tvář zsinálá, oko vyboulené.“²⁰⁾

Tento Nerudův sebevrah osudově zasáhne do života trhana Komárka, kterému fejetonový cyklus věnuje nejvíce prostoru. Nezatačitelné oči oběšencovy, jež se ve svitu měsíce leskly „mdle jako voda potažená mastným škraloupem“²¹⁾, se stanou znamením neviny Komárkem opuštěné a ve světě ztracené dívky Anny, výzvou k omezení alkoholu a podnětem k úlevné lítosti. Nicméně i k tomuto trhanskému příběhu o napravení, šťastném shledání (Anna je nalezena v blízkém městečku) a vysloužení hlídačského místa dodává autorova skepse až mysteriózní epilog: Když po dvou letech mjí vypravěč Komárkův hlídačský domek, stojí tam někdejší trhan v ranním šeru a vypadá jako mrtvý: „Okno

18) V jazyce trhanů znamená například „flaška“ facku (formulací „vyměnit flašku“ se pak míní vrátit políček), „obšíd“ – průkaz o propuštění z vojska, „šichta“ – den, „motání“ – pití, „to nešňupu“ – to neberu, „falble“ – náběh šatů, „káňata“ – děti apod.

19) J. Neruda, c. d., s. 17. Z vysvětlivky Jaroslava Zimy – editora 5. svazku Spisů Jana Nerudy – se dovídáme, že „praeve liquant“ se správně píše „praeveli quant“ a znamená výrazový prostředek mluvy švédských podomních obchodníků-handlírů, skládajících se převážně z mezinárodních slov slangových a z cikánštiny. „Chochmer lošen“ opravuje vysvětlivka na chochmes lošen z hebrejského chochma – moudrost a lašon – řeč. Viz J. Neruda, c. d., s. 376.

20) Tamtéž, s. 36.

21) Tamtéž, s. 39.

domku bylo dokořán, v světnici hořela lampička u malé rakve, na rakvičce ležela žena, políbila právě mrtvolu.²²⁾

Jak už bylo řečeno, film pojmenovaný po Nerudově próze psané v roce 1872 s provokující zálibou v nízkém lidu a s pobuřujícím pochopením pro jeho primitivní, živelnou i nemravnou přirozenost, nechtěl být historickou reminiscencí na pionýrské časy železničního stavitelství, ani etnografickou rekonstrukcí života někdejší trhanské osady. Přesto se filmaři mohli v řadě reálií a faktů Nerudy přidržet, neboť únavná dřina, právě tak jako životní podmínky stavitelů trati se za šest desetiletí obrovského technického i územního rozvoje železniční dopravy změnily jen velmi málo. Z minimálních finančních prostředků se v roce 1936 postavilo alespoň zákoutí narychlo sbité dřevěné kolonie „Australie“, přičemž největší péče byla zjevně věnována kantýně, která trhanům sloužila nejen jako výčep, ale též jako místo shromažďovací a školní učebna (Ne tak u Nerudy. Zde je vše jaksi primitivnější a děti vydány napospas analfabetismu.). Tento nevábny omšelý interiér (autenticky v něm působí zvláště oblepení stěn zašlými starými novinami) vyznívá pak spolu s některými deformovanými a stejně omšelymi fyziognomiemi zcela realisticky (až bizarně realisticky) a přispívá k naturalistickému vyznění snímku, inspirovaného v tomto směru zjevně německým expresionismem – včetně šerosvitné ponurosti. Možná ale měli filmaři na mysli spíše kulisu amerických westernů (jak praví dokument z Wassermanovy pozůstalosti „cowbojských filmů“), konkrétně palírny navštěvované drsnými chlapíky.

Až na pár jednotlivostí se ovšem film o trhaních klasikem zaznamenaným životním zvyklostem a formám – tedy jakémusi trhanského „bytu“ – spíše vzdálil, nebo je ponechal zcela bez povšimnutí. Podobně jako řadu epizod, činících všednodennost dočasné osady barvitější. Se zkratkovitě načrtnutou dějovou linií se pak naložilo způsobem, jenž bychom mohli charakterizovat jako namátkovou výpůjčku, motivickou obměnu, či přímo převrácení „naruby“. Především se však volně fabulovalo, převážně v duchu dobové komerční normy, tedy dobové divácké poptávky.

Tak kupříkladu jméno Schneider, pod nímž (za nímž) u Nerudy vystupuje beznadějný notorik, bylo scénářem přiděleno postavě zcela nově koncipované; přesněji řečeno roli „šité na míru“ Emanu Fialovi: Ten ve filmu ztělesňuje nejprve jenom komického, posléze dojemného a konečně i tragického podivína (prošťáčka, blouda), jenž se alkoholu ani netkne, vylepšuje svůj a parťákův sudovitý příbytek („Diogenes a col.“), rád hospodaří, cvičí a píše veselý deníček; hlavně však veršovaná vyznání Barušce z kantýny. Nově smyšlená figurka Schneidera měla plnit a plní zejména dvě funkce: kořenit filmové vyprávění komikou a současně mu dodat rozměr tragický. Podivínský hrdina vaří kaši na způsob „hrnečku vař“, promlouvá k chodícímu klobouku, pod nímž se schoval havran kantýnského, pořádá loutkové představení, pokouší se o klauniádu prostřednictvím prstů vyčuhujících z děravého klobouku apod., ale také se klame v lásce (stane se svědkem milostné souhry mezi Baruškou a inženýrem) a spáchá sebevraždu kvůli nespravedlivému (mylnému) obvinění z krádeže peněz určených na výplaty (tento úděl „zdědil“ po Nerudově trhanovi Vašíčkovi, který se, jak už víme, pověsil na „zkřivělém strůmku“, a to zcela dle předpisu deset sáhů od trati).

22) J. Neruda, c. d., s. 46.



Trhani (Václav Wasserman, 1936)

Foto archiv

Jakkoliv se postavou Schneidra odchýlil film od předlohy, zůstal jí současně věrný v tom podstatnějším, v zachování tragikomické polarity, jež byla pro Nerudu příznačná, protože ji sám zakoušel a pochopil jako podstatnou pravdu o lidském bytí. Hůře – konvenčněji a klišovatěji – dopadly jiné dějové inovace *Trhanů*; řada vyspekulovaných zápletek, u nichž lze ve fázi geneze doložit více verzí, které svědčí o libovolnosti, příznačné právě pro komerční trivialitu.

Lze říci, že konvence a klišé poznamenaly Wassermanův film jednak jako projev jeho vlastního konfekčního rutinérství, jednak jako důsledek té ambice, kterou sami filmaři vystihli v průvodním komentáři, jenž měl nejspíš jejich projekt co nejúčinněji doporučit případným producentům: „Je to zajímavá, pestrá směsice událostí a dramatických momentů, jak se sběhnou při stavbě dráhy. Nechybí tu nic z toho, co dělá film zajímavým: Milostná zápletky, zajímavé hlavní osoby, erotika, originální prostředí s lokomotivami a prací na kolejích. Propleteno je to rázovitým humorem a srdečným vtípem.“

Film na trhanské téma, na téma budování železnice, paradoxně „obohacuje“ především zmnožená milostná zápletky; v jednom případě zkomplikovaná a zdramatizovaná motivem osudného omylu, motivem kriminálním, motivem zločinu a trestu.

Jak už jsme zmínili, dobrácký podivín Schneider skrytě miluje roztomile laskavou dceru kantýnského Barušku (také místní paní učitelku), jež má ovšem oči jen pro atletického inženýra Bartáka, k dokonalosti dotvořeného pumpkami, slušivou vestou, kšiltovkou

a dýmku. Jeho tělesnost může divák obdivovat nejen u rýsovacího prkna, ale spolu s cudnou dívčinou i při koupeli v sudu. Prototyp mužského hrdiny 20. století, který vládne jakoby dětsky nesvéprávným dělníkům coby patriarcha a několikrát zasáhne „v poslední chvíli“ (více ve scénáři nežli ve filmu), nenalezl ovšem Wasserman u Nerudy, ale v „červené knihovně“ a ve světové kinematografii oněch dob. Samotný milostný román (Barták – Barůška) pak náleží k velice frekventovaným typům pokleslého syžetu, který Jan Kučera trefně označil jako „chronický motiv ideálních milenců“ a jeho znaky vymezil následovně: „většinou je do dramatického děje vsazen uměle. Vlastní dramatická zápletky na něm přímo nezávisí; vztah milenců je prodchnut toliko ušlechtilými pohnutkami. Je vykreslen podle o 150 let staršího modelu (...); šťastný vývoj ideální lásky bývá narušován, někdy i tragicky ohrožován vnějšími společenskými vlivy – např. nezaměstnaností, chudobou ap. Tyto vnější zásady se do mileneckého vztahu promítají jako banální nedorozumění, z něhož vzniká neopodstatněná žárlivost, někdy i rozchod; divák však předem ví, že se milenci nakonec dorozumí; z dramaturgického hlediska jsou milenecké akce valnou většinou fingované a stereotypní. To, o čem rozprávějí na schůzkách, nemá zdaleka takové ostří a takovou naléhavost jako problémy, které jeden z nich či oba řeší jinde – na pracovišti, v rodině atd. (...) Slovník dialogů je chudý. Umělost mileneckých výjevů se promítá až do vzezření herců. Herec, který v akčních výjevech vystupoval velmi energicky a osobitě, působí v milenecké scéně ochable, jako loutka. K celkovému dojmu umělosti přispívá i fotografické podání. Postavy milenců jsou většinou osvětlovány zepředu, plochově, nedramaticky, aby působily mladě (bez vrásek), herečky bývají pravidelně snímány tzv. „přes šifón“ (síťový textil, představený před objektiv způsobuje, že kresba tvarů je měkká, bez osobní charakteristiky).“²³⁾

Ve prospěch Václava Wassermana je ovšem potřebné dodat, že se „chronický motiv ideálních milenců“ pokusil pojednat s jistou dávkou osobitosti a překročit poněkud inscenační i fotografická kliše s ním spojená. Kupříkladu tím, že ho humorně odlehčil, či zastínil smutkem. V tradiční scéně, kdy se milenci ubezpečují o obapolné náklonnosti a sní (s přihloupou naivitou) o štěstí, použil například otáčivé rýsovací prkno, které umožňuje spatřit jen doteky rukou a odkryje pár pouze na chvíli při polibku – nejen divákovi, ale i zrakům plaše zamilovaného trhána Schneidra, jenž takto přichází o svou bláhovou, ale poslední iluzi.

Pokud jde o Kučerou zmiňovanou vnější dramatizaci, zjišťujeme, že ji proponovala naštěstí pouze synopse, a to v souvislosti s jinou, též efektně zdramatičující kolizí: inženýr Barták vyrve opuštěnou a ztracenou milou trhána Komárka z náruče jejího zaměstnavatele vinárníka poté, co po dvojici chybně vystřelila vinárníkova žárlivá žena (? milenka) Elsa. Zachránce dívku zaměstná jako svou hospodyně, což učiní nepřítelkou Barůšku a přiměje ji, aby se při zkušební jízdě vrhla pod kola vlaku, odkud ji vyrve smrti zdatný inženýr. Už jenom přičinně, že synoptickou verzi (podstatně „červenější“ a triviálnější než výsledné dílo) uzavíraly dvě svatby, tedy finále zcela konvenující normě, která stavěla (a dodnes staví) na nevymýtitelné potřebě šťastného vyústění lidských osudů.

23) J. Kučera, c. d., s. 32 – 33.

„Úmyslně vybrali jsme práci, kde děj je odsunut do pozadí. Nebudeme následovat filmové exploitátory, kteří filmují děj, zabíjejí autorův styl. Toužíme filmovými prostředky vyjádřit ten jen smyslově postižitelný opar Nerudova stylu, jeho bystré vidění a srdce plné lásky, onu úžasnou vyváženost tragedie i komiky, idylické pohody i bezútěšného zoufalství. Snad nebude neskromné, řekneme-li, že jen málo filmových režisérů pokusilo se o filmový ekvivalent literárního stylu předlohy. A že se podjímáme této úlohy.“

Prohlášení, jehož plurál naznačuje, že tu „hovoří“ kolektiv filmařů – těch, kdo se podíleli na nekomerčně chápaném projektu – se nalézá mezi blíže neidentifikovatelnými (Kdy? kde? kdo?) texty Wassermanovy pozůstalosti. Pisatelé si tu sice kladou cíle ocenění hodné, ale nepřiměřeně vysoké. „Filmový ekvivalent literárního stylu předlohy“ mohli vytvořit stěží už jenom proto, že Neruda staví na velmi kontaktilním (fejetonově) a mnohotvárném vypravěčském podání. Jen v malé míře docíluje film bystré pronikavosti nerudovského sociologismu. Naopak. Již z toho, co bylo napsáno o „chronickém motivu ideálních milenců“, je jisté patrné, že výběr předlohy (textu), „kde děj je odsunut do pozadí“ a odmítnutí „exploitátorů, kteří filmují děj, zabíjejí autorův styl“ nezabránilo filmařům, aby naopak děj filmovali ve velké míře, neohlížejíce se na bezdějovou či pouze epizodicky dějovou stavbu předlohy. Do hlavní dramatické linie zkoncentrovali vedle motivů nešťastné lásky, mylného podezření z nevěry a šťastného shledání také pokus o vraždu a kriminální zápletku. Příběh trhani Komárka, kterého Neruda vyličil jako pijáka, napraveného (díky inženýrově napomínání a mysterióznímu zážitku s oběšencem) a odměněného strážním domkem, vyhlíží tedy ve filmu, kde mu podobu vtiskl L. H. Struna, následovně:

Komárkovi se vrací do Austrálie dopis s přeškrtnutou adresou, jímž odpouštěl Anně, kterou opustil, protože ji spatřil v objetí jiného muže. Anna se rozhodla k vystěhovalectví, ale na nádraží ji okradl jakýsi pobuda (dle scénáře by mělo jít o trhani vyobcovaného s hanlivým přízviskem Prašivka kvůli obtěžování mladého děvčete), který se objevil na nádražní staničce, když tam děvče čekalo na svůj vlak. – Zatímco se Komárek opíjí zahalen dýmem cigaretového kouře nebo polehává, noře se v trýznivou apatii na lůžku, Anna získává doporučení zprostředkovatelný práce, díky němuž může být přijata jako pomocná síla ve vinárně, nacházející se shodou okolností ve městě poblíž stavby tratě, a tím i osady Austrálie. – V zimním čase, kdy práce stojí, konkrétně v čase vánoc, se v osadě objeví neznámý muž. Inženýr ho přijme do práce, ale když vstoupí do kantýny, rozpozná v něm klimbající Komárek svůdce Anny a strhne se rvačka, kterou uklidňuje inženýr. Jindy, v průběhu Schneidrový divadelní produkce, si inženýr všimne, že vzápětí poté, co nový pracovník Štěpánek oznámil odchod do města, zmizela puška i s Komárkem – jeho zásah „v pravou chvíli“ zabránil, aby puška namířená na soka v lásce vystřelila. – Ve vinárně, kde Anna pracuje v kuchyni se sejde Ševčík s Prašivkou (jen velmi bystrý divák pochopí, že jde o vyobcovaného trhani kvůli mravnímu deliktu), aby domluvili vyloupení pokladny s výplatami. To se stane, když inženýr větrá po komické návštěvě Tří králů, mezi nimiž svou nešikovností dominoval nešťastně zamilovaný Schneider, který kadidlem ožehl výplatní listinu, a strčil si ji proto do kapsy. Tím se ale stane hlavním podezřelým a je mu vymezena hodinová lhůta k vrácení peněz. Po vypršení lhůty ho nalezne Komárek oběšeného na stromě. – Skutečné viníky zatkne policie ve vinárně, přičemž se ukáže, že zloděj Ševčík, který kdysi osudově objal Annu, je její bratr. Na jeho pokyn se dívka odebere do Austrálie, kde dojde k šťastnému shledání s Komárkem. Na další štaci, kam se trhani – podobní tažným ptákům – vydávají, už půjdou spolu jako nová nerozlučná dvojice.

*Trhani (Václav Wasserman, 1936)*

Foto archiv

To, že vyhlášené popírání děje nebylo zdaleka součástí tvůrčího záměru se ukáže ještě markantněji, když vezmeme v potaz synoptickou a scenáristickou verzi *Trhanů*. Jak už bylo řečeno měla Baruška skákat ze žárlivosti pod vlak. Zmínili jsme rovněž motiv svůdcovský, rozvinutý scénářem – vinárníkovo vplížení do Anniny komůrky, násilnické obětí, vpád ozbrojené manželky (milénky) a zásah inženýra Bartáka v „poslední chvíli“. Jedna z původních podob trhanského dramatu pojala Komárka jako zběhlého selského synka, jenž opustil domov kvůli nevěstině zradě. Nepřátelství mezi Komárkem a Ševčíkem se pak řešilo závalem: v jedné verzi vyproštuje Komárek s nasazením života Ševčíka, který mu, umíraje, prozradí, že je Annin bratr a že se skrýval pod falešným jménem před policií; v jiné zase naopak zachrání při závalu život Ševčík Komárkovi a sám je při tom smrtelně raněn. Před smrtí přizná identitu uprchlého trestance a příbuzenství s Annou.

Jen zamýšlené dějové zápletky tu uvádíme pouze z toho důvodu, abychom doložili, do jaké míry formování nonkonformního trhanského námětu (jeho scenáristické zpracování) stavělo na osvědčených dramaturgických postupech, na dramaticko-sentimentálních klišé. A to podstatněji více než na charakteru předlohy: to jest Nerudově beletrizovaném reportážním fejetonu.

Zopakujme ještě průběh nerealizované sekvence Komárkova umrznutí: opilý muž vyráží za měsíčné noci do zasněžené krajiny; po jeho stopách se vydává pes a nalézá ho

pokrytého sněhem v bezvědomí; zatím přijíždějí na lyžích četníci za inženýrem, aby se s nimi vydal do města; pes se snaží strhnout na sebe pozornost v jedné z trhanských domácností, ale je vyhozen, protože shodil talíř; z Komárka zasypávaného sněhem je možno spatřit už jen část obličeje; pes nepřestává uprostřed mrazivé noci výt; na četnické stanici činí Ševčík doznání a projevuje přání, aby se inženýr ujal sestry Anny; pes odhazuje z polozmrzlého Komárka snůh a olizováním mu zahřívá tvář; psovi se podaří zburcovat mladého trhana Jana, který muže dopraví do chaloupky a tam ho rozmrazí...

Nerealizovaná sekvence, inspirovaná, tak jako některé jiné scény a scénérie filmových *Trhanů* americkými filmy o „zlaté horečce“, naznačuje něco, co z Wassermanova snímku činí cenný historický exponát, jenž i přes technické nedostatky (současně však také díky nim) prokazuje na svou dobu dosti ojedinělou tvůrčí ambici: tvůrci se kupříkladu snaží dosáhnout dramatické sevřenosti a vzrušivosti paralelním vedením více dějů (zmnožením akce s minimem dialogu), to jest dějů odehrávajících se ve stejném čase na různých místech.

V realizované podobě *Trhanů* se montážní řešení dějového úseku vynalézavě uplatnilo zejména v epizodě nedokonaného zločinu vraždy: v dosti originálním kontrapunktickém prolnutí se tu totiž odvíjí loutkové divadelní představení s dramatickým zauzlením touhy po pomstě. Zatímco Schneider předvádí dětem dosti nedětský drsný kousek o sočení v lásce, souboji, zradě a useknuté hlavě, registruje kamera Štěpánkův odchod, inženýrovo zaznamenání chybějící pušky a Komárkovo zmizení (postřeh správného chlapíka neslábne ani dotykem s ručkou mladé učitelky Barušky, jenž se odehraje na hlavičce dítky, které se zaujetím sleduje zcela nedětské představení).

Za vrcholné projevení tvůrčí ambice lze v *Trhanech* považovat sekvenci mylného obvinění, vnitřního zápasu a rozhodnutí k sebevražednému činu. Jak už bylo řečeno, týká se tato sekvence jednak zcela nově pojatého trhana Schneidra, komického, dobráckého a plaše zamilovaného podivína, na něhož bylo z Nerudovy předlohy přeneseno jméno postavy zcela jiného charakteru, jednak motivu sebedestruktivního činu. Snad lze říci, že právě tímto motivem se tvůrci pokusili být klasikovi věrni; totiž následovat jeho styl v tom jeho aspektu, jenž se týká slučování různých, často kontradiktických poloh života a lidského konání (srov. citát na straně 66 zmiňující „vyváženost tragédie i komiky, idyllické pohody i bezútěšného zoufalství“). Samo zobrazení tragické kolize se však podstatně liší. V té části naší stati, kde jsme se věnovali Nerudovu fejetonovému cyklu, byla podtržena až cynická lapidárnost epizodky o nařčení a sebezavraždění: čtenář „zastihne“ trhana Vašíčka, jak si stěžuje inženýrovi pro nespravedlivé obvinění z krádeže (po letech), jak je odbyt, a pak už se jen oznámí nález mrtvoly. Film mění podstatně obsah případu a tragédii ztvárňuje naopak s maximální subjektivitou a expresivitou – nikoliv slov, ale obrazů a jejich skladby. Pohledy do strnule trpící tváře nařčeného se střídají se záběry otáčející se veverčí klíčky, kde marné úsilí zvířete jakoby stvrzovalo bezvýchodnost mužova osudu. Ještě sugestivněji působí pak zobrazení tváře přes mřížoví zmíněné klece. Bolest se takto dramatizuje a lidská situace metaforicky interpretuje; zdůrazňuje se zajatectví spočívající v časové lhůtě, vymezené jednou hodinou. S významem mementa a časové zkratky byly do montážního celku vpojeny záběry hodin s posunem ručiček a pohledy do prázdnou zející pokladny. Pouhým zaostřením z tváře postavy na popředí („střih“ proměnou ostrosti) se odhalí provazová smyčka a spolu s ní

i nešťastníkovou zoufalou myšlenkou na jediné možné řešení bezvýchodné situace, na jediný možný únik z tenat zadrhnutého osudu. Jeho naplňování dává pak pocítit panorama vzhůru po provaze a stranou ke kalendáři s číslem třináct a zpět k prázdné sesli a kapajícímu kohoutku (ten byl se svým konstruktérem Schneidrem spjat již dříve). Vzápětí se kontrastní „příčková“ kresba světla a stínu, způsobená pohledem kamery přes klíčku, objeví na tváři zoufalcova spolubydlícího Komárka, jenž čte list s jediným slovem „S bohem!“ a vydává se po stopách ve sněhu, které ho nejprve přivedou k pohozenému klobouku, posléze k viselcovým nohám, kde námi popsaná – nemá, ale velmi výmluvná – sekvence končí.

Maximální a v českém filmu tehdy stále ještě vzácné výpovědní zatížení obrazové narače nebylo ovšem v případě *Trhanů* motivováno čistě uměleckou ambicí a snahou vyzkoušet některé známé stylistické postupy evropského filmu, zejména ruského a německého, ale také důvody praktickými – a to velmi problematickými technickými podmínkami, za kterých film musel být realizován.

Projekt s tak výraznou sociální a civilizační tendencí (o ní dále), usilující při mnohém podlehnutí melodramatické konvenci o syrově realistický obraz prostředí a typů, přitom ale projekt natolik upřednostňující specifické výrazové možnosti filmu, nemohl v době, kdy měl být a byl realizován, vzniknout na Barrandově. To jeho scenárista a režisér Václav Wasserman dobře věděl, a proto pro svůj záměr inicioval vznik svépomocného kolektivu filmařů a herců, kteří prakticky nemohli počítat s žádným honorářem. Exteriéry *Trhanů* se natáčely na Slovensku v Ztratené dolině v Nízkých Tatrách. Jejich velkorysý pojetí, patrné z řady panoramatických velkých celků, se ovšem muselo poněkud střetnout s realitou a interiéry, natáčenými ve velice stísněných podmínkách holešovického výstaviště a ateliérů Favorit-filmu, které svépomocné produkci poskytl nemajetný nadšenec Antonín Vlas. Zato movitá firma AB odmítla zapůjčit základní zvukovou techniku a za dodatečné synchrony si prý účtovala sumu, jež tvořila třetinu celkových nákladů.²⁴⁾ Technický nedostatek nemohl pochopitelně neovlivnit i sám umělecký záměr – to se však neodehrálo zdaleka pouze v negativní smyslu, to jest jako rušivé odtržení zvukové stopy od obrazu. Nutnost nakládat úsporně s dialogem v době, kdy převažovaly filmy upovídané a zpívající, vedla filmaře k tomu, že se upovídánosti zcela vymkli, že si museli maximálně vystačit s výmluvností herecké akce, obrazové náplně, záběrové skladby. V *Trhanech* se tedy staví na už zmiňované paralelnosti a zmnoženosti dějů, dále na výrazu autenticky působících tváří, na nesčetných detailech expresivních (vytětované srdíčko na Komárkově paži) i obrazných (končící lidské stopy na sněhové ploše); na montážním (konfrontačním) členění prostoru i dějového úseku apod. Nedobrovolné okolnosti natáčení, vynucené „němou“ kamerou, pak významně ovlivnily také režijní vedení herců a vůbec obraz postavy v díle.

Předně šlo o to, řešit jednotlivé výstupy tak, aby při promluvě kamera pokud možno nezabírala toho, kdo promlouvá, nebo, aby se nějak znejasnil pohled do jeho tváře. Tak režisér Wasserman a kameraman Blažek dospěli z nouze k tomu postupu, jemuž se mnohem a mnohem později začalo říkat kontrapunktní vedení obrazu a zvuku a který přispěl k oslabení polopatické sdělnosti, kdy filmový obraz hovořící postavy neříká nic

24) V tomto punktu vycházíme z informace nalézající se v článku Karla Konráda, c. d., s. 3.

více než to, že tato postava právě hovoří. V *Trhanech* promlouvají (velmi sporadicky) postavy odvrácené, postavy, z nichž kamera zabírá jen torza. Hlavně se však v záběru ocitají především ti, jímž jsou slova určena a na něž dopadají. Význam „dopadající slovo“ se plně realizuje například v štědrovečerní epizodě, kde zoufalý Komárek poté, co vyprovokoval ostudnou rvačku, pokládá hlavu na výčepní stůl a nad ním zní kázání o Kristově údělu, které do kantýny doléhá od vánočního stromu.

Na trhanské shromáždění, kde rychtář Zoubek žaluje muže (Prašivku) za zneužití mladé dívky, vstupuje kamera (přesněji řečeno vkrádá se) nenápadně, jakoby zadním vchodem a teprve postupným přibližováním identifikujeme řečníka a získáváme představu o charakteru (obsahu) akce. Pohled do promlouvající tváře dále znesnadňuje interiérové šerosvity (ponurost práce a bídy), do nich se mohou postavy nořit, nebo je může překrýt nějaký předmětný objekt (dřevěné schody v kantýně, korálový závěs před vinárenským boxem, rýsovací prkno, skleněná přepážka). Scénář proponoval rovněž výjev, v němž by spolu hovořily stíny (vinárníkova žena v něm oznamovala Anně propuštění). Plný kontrast obrazu a zvuku se realizuje i použitím detailního záběru, například záběru rukou, z nichž jedna druhé věští.

Zatímco na různé formy rozpojení obrazu a zvuku, vnímané v době vzniku a uvedení *Trhanů* pouze jako technický nedostatek, lze ze zpětné perspektivy dalšího vývoje filmové řeči nahlížet jako na cosi novotářského, jiný postup užitý „z nouze“ naopak jako by film posouval zpět, do období němosti, kdy se vypravěčská funkce i promluva řešily použitím titulků. Máme tu na mysli celou řadu rozmanitých textů (a reálií s textem), montážně vložených do obrazového sledu: vyhláška o přidělování materiálu na stavbu příbytků; nabádavá výzva k hledání stálé družky; dopisy; vystěhovalecký lístek, obálka s adresou; doporučení zprostředkovatelný práce; žertovná veršovanka, napsaná na list kalendáře; pozvánka na večírek; lístek na rozloučenou: „S bohem!“; nápisy (Australia, Diogenes a col.) apod.

Filmové postupy vynucené dodatečnou synchronizací obrazu a zvuku, postupy anachronické (vložené texty) i progresivní (řešení kontrastem) přispívají namnoze k autentičtější tendenci Wassermanova filmu, kterou prokazuje také již zmiňovaná poznamenanost osob i prostorů. Oslabené stylizovanosti (ztvárněnosti) a syrovější reálnosti se tedy docílí jednak tím, že se součástí obrazu trhanského světa stávají fingované písemné dokumenty, jednak jakoby chybným snímáním dialogových vstupů (záběry diváka dostatečně neinformují o mluvčím), čímž se současně oslabuje povědomí o režírovanosti předsnímací reality. Kamera jako by se tu stávala jakýmsi subjektem – čímsi na způsob svědka, včetně jeho omezeného úhlu pohledu. Tvůrci však aplikovali rovněž stříhově dokumentární postupy, jež tvoří zejména prologovou část filmu, překypující civilizačním patosem. Jím se sice film zapojuje do kontextu levě avantgardní či avantgardně levé kultury své doby, avšak duchu předlohy, v níž defilují jen lidé se svými náruživostmi a radostmi, neřestmi i bolestmi, zatímco stavba zůstává kdesi v „nespatřeném pozadí“, přímo protiřečí. Abychom toto tvrzení mohli náležitě doložit, musíme se ovšem vrátit k tragickému vyznění beletrizovaného reportážního fejtonu.

Připomeňme si, že v krátkém dovětku k Nerudovu fejtonovému cyklu, dovětku, jenž se odehraje po dvou letech, mívá vypravěč strážní domek a ve svitu lampičky zahlédne matku rozžehnavající se s mrtvým dítětem. Namísto optimistické vize, jež obvykle

provázela ve století páry téma technického rozvoje, železniční dopravou přímo symbolizovaného, zaznamenal klasik české literatury tragédii zahlédnutou z okna jedoucího vlaku. Za chladného a mlžného rána se cestující vypravěč zimničně choulí při spatření lidské bídy, která se před jeho zraky pouze mihla, neboť je nezadržitelně unášen pryč. Možná, že si ale v oné chvíli také uvědomil novou zkušenost: jak se lze pouze mihnout kolem míst, kde žijí a trpí lidé a jak to mihnoutí a míjení může přinášet současně úlevu i pocit úzkosti, neboť také kolem našich životů a strázní se ti druzí pouze míhají. Jízda vlakem nepředstavuje u Nerudy téma civilizační, ale existenciální. Ne tak ve filmu.

Úvodní – prologová – pasáž Wassermanových *Trhanů* byla komponována a probíhá v duchu obdivného vzdání holdu železniční dopravě. Režisér, zjevně inspirován symfonickou rapid-montáží ji řešil jako rychlý sled a prolínání různých prvků i celků tvořících a značících danou průmyslovou velmoc (rozjíždějící se kola v oblaku páry, mohutný čelný korpus jedoucí lokomotivy; siréna, kolejnice, semaforey), také ale rapid-montáž pohledů na tyto prvky a celky. Světový (internacionální) význam železniční dopravy pak symbolizují mapy a jízdní řády spolu s emblematickými obrazy metropolí. Dynamičnost a symfonismus podtrhují návraty některých záběrů, víceexpozice (kopírka), proměny pohledů, mezi nimiž se objevují nejen pohledy a podhledy na jízdu vlaku (jedoucí vlaky), včetně jízdy tam a opačným směrem, ale i pohledy z jedoucího vlaku, včetně průhledů tunelem. Celek pak má zjevně navodit dojem mocně působící energie (hmoty v pohybu), znásobující lidské možnosti. Patos zesilují úderné rytmy Halasových veršů, recitovaných souborem Recidak pod vedením novináře, spisovatele a herce Josefa Trojana.²⁵⁾

Po apoteóze strojů a rychlosti se objevují dosti zchátralé siluetové postavy anonymních stavitelů trati pro tyto stroje – postavy zakladatelů a pionýrů stále nových a nových železnic, jež mají obemknout celou planetu svým síťovým a propojit kontinenty, státy, města i idylická přírodní zákoutí. Nic platno, že zástup přicházejících dělníků (v době vzniku filmu označovaných „barabové“) snímal kameraman Blažek monumentalizujícím odhledem. Nelze totiž nepocítit, velmi výrazný zlom od civilizačního dynamismu hmot a světů k sociálnímu žánrovému obrázku mísícímu komično s tragičnem, právě tak jako obrat k sociálnímu dramatu s milostnou a kriminální zápletkou. Působí až komicky, když se dvě vyčleněné figurky, z nichž jedna neopovrhne ani kabátcem polního strašáka (Schneider), zahledí směrem krajinného panoramatu, kde ve své představě uží budoucí vláček, oživující dosud nedotčenou přírodu.

Nerudovu pojetí trhanského tématu a trhanské existence se Wassermanovo filmové zpracování z třicátých let vzdaluje také montážemi, které paradokurně (a snad i plně dokumentárně) zachycují průběh pracovní směny a zkratkovitě, z nejrůznějších záběrových úhlů vyjadřují rytmus pracovních úkonů, energický růst velkého díla –

25) Text recitované básně otiskl Ludvík Kundera ve třetím svazku Díla Františka Halase *A co básník* (1983).

Značkou (x) označil editor místa, která se mu nepodařilo z magnetofonového záznamu rozluštit: Jsou oblaka zapřažena / tesnota dále mraků chvat / oblaka zajatá / a jejich pán hle (x) // Jsou oblaka zapřažena / siréna ječí supí vlak / a prostor volá / (xx) dal dálkám mat // Jsou oblaka zapřažena / jde národ barabů / a chytá svět do sítě kolejí / Slyšíte vlak slyšíte zpěv / vlaků zpěv?

*Trhani (Václav Wasserman, 1936)*

Foto archiv

již zcela v duchu budovatelského patosu sovětské školy. Přestože filmaři zanedbali podobně jako próza napsána o více než šedesát let dříve třídní konflikt, byli nepochybně ve své době proniknutí levicovostí domácí kultury, socialistickým viděním dělného lidu – mužů práce. Prolog filmu je označuje za průkopníky civilizace, scénář jako „zapomenuté hrdiny práce“. Tendenční – idealizující pohled – mohl být také příčinou toho, že se film k stavitelům tratí zachoval celkově uctivěji než klasik z minuvšího století.

Prologová – civilizační a budovatelská – montáž snad nejmarkantněji prokazují režijní ambici zařadit se mezi nonkonformní a výrazně sociální trendy evropské kinematografie. Snahu o filmičnost podtrhují také četné exteriérové obrazy, právě tak jako snaha o zpřítomnění plynoucího času, čímž se v *Trhanech* překonává převažující pojetí filmu jako sledu střídajících se výstupů (tedy pojetí ve své podstatě velmi primitivní, netvořivé, statické apod.) Pokus zobrazit existenci trhanů („barabů“) pokud možno v její reálné (či reálnosti co nejvíce sugerující) podobě, si kupříkladu vyžádala, aby se natáčelo za různých ročních období, a tedy i klimatických podmínek. Ve Wassermanově filmu plyne čas nejen s narůstajícím stavitelským dílem, ale také s plynoucími mračky, s ranním rozbřeskem, se stékáním deště po okenních sklech a dopadáním kapek na vodní hladinu. Odměruje ho kapající kohoutek, přibývající čárky na kantýnské tabuli, dohořívající svíce; nejen posun hodinových ručiček, ale i vrátka vyprázdněného baráčku, s nimiž zmítá vítr. Dokonce i příchod a odchod zástupu trhanů.

Závěrem: Analytickou pozornost, kterou jsme věnovali Wassermanovu druhému – a dle nás značně unikátnímu – pokusu o filmovou režii (přesněji řečeno o autorské nekonvenční a antikomerční dílo), bude nejspíš mnohý i odborněji zaměřený čtenář považovat za přehnanou. Domníváme se, že součástí historie, kteréhokoli oboru by mělo být korigování omylů a nepřesností právě tak jako zaplňování bílých míst. My jsme chtěli jednak uvést na pravou míru tradovanou legendu o hlubší spřízněnosti filmových trhanů s literární tradicí, jednak v plné míře – konkrétní argumentací – prokázat, že toto dílo náleží k ojedinělým vstřetům tvůrčím výbojům české kinematografie třicátých let, vkusově namnoze značně pokleslé. Konečně bylo naší snahou poukázat na obecnější problém spjatý s daným historickým obdobím – na součinnost nonkonformní a ryze filmařské ambice s dobovou estetickou (komerční) normou, na problém, s nímž se lze setkat kupříkladu i ve filmech s dominancí geniálně kreativní dvojice V+W či v úctyhodných přepisech literárních děl, jimiž výrazně umělecky pozvedal český film scenárista a režisér Otakar Vávra.

Trhani nás ovšem zaujali i jako svědectví o dosti unikátní filmařské příhodě, v níž se „vypráví“ o tom, jak pro dnešek nepředstavitelně skromné technické podmínky přispěly ke vzniku jednoho z nejrealističtějších a nejfilmovějších děl v historii domácí kinematografie. Vzdor tomu, že šlo spíše o pokus než naplnění.

PhDr. Marie Mravcová (1947)

Studovala na FF UK obor český jazyk a literatura a dále dějiny a teorii filmu. Od roku 1976 pracovala v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV (v oddělení teorie literatury), v současné době je odbornou asistentkou na katedře české literatury a literární vědy Filozofické fakulty UK; od roku 1990 přednáší rovněž dějiny světové literatury na FAMU. Vydala několik studií v kolektivních publikacích věnovaných teoretickým aspektům literatury 20. století. Řadu let se věnuje vztahům literatury a filmu (zejména v časopisech *Film a doba*, *Iluminace*, ve *Filmovém sborníku historickém*); tomuto tématu je věnována i její samostatná publikace nazvaná *Literatura ve filmu* (Praha 1990).

(Adresa: Filozofická fakulta UK, katedra české literatury a literární vědy,
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Trhani

Favorit, 1936. Premiéra 18. 9. 1936.

Režie: Václav Wasserman. **Námět:** Jan Neruda (stejnojmenná črta). **Scénář:** Václav Wasserman. **Kamera:** Jaroslav Blažek. **Architekt:** Ferdinand Fiala. **Hudba:** Jiří Fiala. **Zvuk:** Vilém Taraba. **Střih:** Václav Wasserman.

Hrají: L. H. Struna (Komárek), Eman Fiala (Jan Schneider), Jan Richter (Adam), Oskar Marion (ing. Burn), Jaroslav Marvan (pokladník na stavbě), Josef Rovenský (kavárník Bartoš), Hana Škrlantová-Jenčíková (La Gytanera, kavárníkova žena Elsa), Hana Vítová (Anna Kopecká), Jan W. Speerger (Ševčík), Jiří Hodr (Zoubek), Karel Beníško (Marek), Jarmila Bechyňová (Markova žena), Antonín Jirsa (kantýnský) Slávka Doležalová (Baruška), Lída Vosyková (cikánka), Jan Svoboda (Prašivka), Dora Schulzová (Marie), Miroslav Kryštof-Kutina (Jan).

Další citované filmy:

Bílá nemoc (Hugo Haas, 1937), *Hej rup!* (Martin Frič, 1934), *Kam s ním?* (Václav Wasserman, 1922), *Krise* (Crisis; Herbert Kline, 1938), *Lidé na kře* (Martin Frič, 1937), *Marijka nevěrnice* (Vladislav Vančura, 1934), *Matka* (Mať; Vsevolod Illarionovič Pudovkin, 1926), *Na sluneční straně* (Vladislav Vančura, 1933), *Svatý Václav* (Jan S. Kolár, 1929), *Svět patří nám* (Martin Frič, 1937), *Svítání* (Václav Kubásek, 1933), *Takový je život* (Carl Junghans, 1929), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930).

SUMMARY

THE TATTERDEMALIONS

A historically valuable and also conceding case of a film-maker's nonconformity

Marie Mravcová

The film *The Tatterdemalions* (*Trhani*) made by Václav Wasserman, the most demanded script-writer of the First Republic period, is the second attempt by a film director to adapt one of the stories by the Czech writer Jan Neruda (in 1922 Wasserman made a film based on the light feuilleton *What to Do With It* [*Kam s ním?*]). In the context of the Czech cinematography of the twenties and thirties it is in fact one of the very few attempts to produce an independent film with a social theme (the story depicts the life and destinies of proletarian and itinerant railroad labourers) and marked realistic inclination. There are one in a series of films including: *Such is Life* (*Takový je život*), *Tonka Šibenice*, *Unfaithful Marijka* (*Marijka nevěrnice*), *Dawn* (*Svítání*), *Heave-ho!* (*Hej rup!*), and *The World Is Ours* (*Svět patří nám*). Although the press connected Wasserman's film unequivocally with Neruda's feuilleton-story and episode-fable cycle *The Tatterdemalions*, written in 1876 (see the collection *Studies Short and Shorter* [Studie, krátké a kratší]), it is actually only inspiration which the film draws from the model, partly because of the latter's evocation of a distinctive social environment (life in a temporary log settlement), partly for its story motifs and settings. What is suppressed is Neruda's sociologism, typical for the kind of literature which drew on the journalistic culture (the Russian sketch, the French physiognomy), to give way to contemporary convention and aesthetic norm demanded especially by viewer's taste. The film *The Tatterdemalions* applies the motif of the ideal lovers, the motif of the seducer, the motif of the love triangle (conflict with a suspected rival) and the criminal motif. On the whole however Wasserman's approach corresponds with the spirit of the model in that part which can be perceived as the polarity of the ridiculous and the serious, comical and tragic, base and generous, etc. The independent author's, and therefore at the time unique, project bears evidence of a marked symbiosis of non-conformity (for instance in the unattractive realistic features) with the drama-programmatic sentimental cliché. What also makes Wasserman's work a valuable historical exhibit is the fact that in spite of its technical shortcomings it applies a number of inventive and progressive film procedures inspired mainly by the Russian montage school and German expressionism. This is true of the applied composition of some of the editing sequences as well as of partial camera solutions. The film utilizes the parallel direction of multiple action, the significance of details, rapid montage for the expression of civilizational pathos and the rhythm of construction effort. The frequent utilization of counterpoint between the picture and sound record is a remarkable qualitative feature of *The Tatterdemalions*, the film. This however was not primarily due to artistic invention but necessity, because of a technical shortcoming – synchronous cameras were not available to film-makers at that time. They tried to take shots of speaking characters from angles that would not, as far as possible, make their faces visible and to the greatest possible extent utilize written texts in the form of written documents (letters, an emigration certificate, job reference, ordinance, etc.). In conclusion, let it be pointed out that the presented analysis of Wasserman's film *The Tatterdemalions* is an attempt on the one hand to submit evidence of the film's independence of the literary tradition as represented by the prose of a last-century classic and on the other hand also of the undeniable fact that the work in question is a rare artistic feat of Czech cinematography of the twenties and thirties. At the same time a more generally valid problem is presented – that of the coexistence of a non-conforming, socially committed and realistic intention with contemporary norms of taste as reflected in the conventions and required clichés.

Translated by Nad'a Abdallaová



Články

PYTLÁKOVA SCHOVANKA
ANEB FRIČOVO VELKÉ LOUČENÍ

Dagmar Mocná

Přestože *Pytláková schovanka* patří k nejoblíbenějším snímkům Martina Friče, nebyla její originalita dosud plně doceněna. V době svého vzniku se jen těžko mohla dočkat pochopení, neboť se zásadně míjela s tehdejšími konceptem znárodnělé kinematografie.¹⁾ Později se sice dočkala divácké obliby, ale vnímána byla vesměs jako brilantní oddechová komedie.²⁾

V poslední době však vystupují do popředí jiné rysy tohoto Fričova snímku: začíná být zřetelné, že je to film nejen „velmi chytrý a legrační, ale také zamilovaný do světa snově dokonalých příběhů, bez nichž by obyčejný život v kterékoli době ztratil jeden hrozně důležitý rozměr“.³⁾ Svět nazíraný prizmatem *Pytlákovy schovanky* je světem věčně se opakujících příběhů, ustálených rituálů a konvenčních gest. Frič na jeho půdorysu rozehrál rafinovanou, několikaúrovňovou hru nejen se stereotypy komerčního filmu (a jejich „brakových“ literárních předloh), nýbrž i s předobrazy nejrozličnější provenience. V následujících kapitolách se pokusíme tuto hru rozkrýt.

I. Typologie postav

V pozadí *Pytlákovy schovanky* stojí tři ustálené žánry populární četby: červená knihovna⁴⁾, kalendářová povídka a thriller (zatímco první dva měly u nás i své filmové ekvivalenty, napínavé kriminální příběhy znali návštěvníci kin pouze z importu). Postavy filmem procházející jsou z těchto výchozích žánrů odvozeny, a to tak, aby představovaly jejich nejcharakterističtější typy. Jelikož červená knihovna zaujímá v *Pytlákově schovance* centrální postavení, je tu přítomna kompletní čtveřicí svých základních postav: hrdinka, milovník a doplňkový milenecký pár. Ostatní připomínané žánry už tu nejsou zastoupeny v úplnosti. Zejména ze světa thrilleru tu citelně chybí jeden ze členů klíčové

1) Blíže o dobovém přijetí *Pytlákovy schovanky* v článku Aleny Prokopové, *Pytláková schovanka. S kýčem na věčné časy a nikdy jinak*. „Cinema“ 1994, č. 3, s. 68 – 69.

2) Např. Jan Jaroš, *Nové filmy*. „Tvorba“ 1983, č. 9, s. 20.

3) A. Prokopová, c. d., s. 69.

4) Blíže ke vztahu červené knihovny a českého filmu viz Dagmar Mocná, *Červená knihovna v českém filmu 30. let*. „Illuminace“ 7, 1995, s. 87 – 88.

ILUMINACE

Dagmar Mocná: Pytláková schovanka



Každá ze tří retrospektiv v Pytlákově schovance je natočena v duchu doby, kdy se děj odehrává. Setkání Eléniny matky s potulným hercem je datováno rokem 1927.

Frič tu zdařile evokoval jak dobové herecké manýry, tak záběrování scény.

Foto archiv

dvojice – postava detektiva. Ten se tu sice v závěru objevuje, aby mohl být padouch zatčen a byla tak obnovena etická rovnováha, nicméně předtím do vývoje příběhu vůbec nezasahuje (úlohu potíratele zla zčásti přebírají jiné postavy – Elénin otec, Pavel Sedloň). Naproti tomu jedna z výrazných postav filmu – komorník Bolton – tu zase jakoby přebývá, neboť nepatří do světa žádného ze zmíněných tří žánrů (nejspíše se sem zatoulal z mravoučných příběhů typu Malého lorda).

Hra s postavami začíná v *Pytlákově schovance* už volbou jejich hereckých představitelů. Diváci měli na plátně spatřit hvězdy meziválečného filmu v rolích pro ně nejtypičtějších, měli si při pohledu na ně vybavovat útržky kdysi zhlédnutých filmů, a vytvořit si tak pozadí pro sledování předváděné parodické hry. Platí to zejména pro obsazení titulní postavy. Hana Vítová byla ve třicátých letech jednou z nejoblíbenějších protagonistek zamilovaných filmů. Hrála v takových „erbovních“ titulech červené knihovny, jako byla *Sextánka* či *Krb bez ohně*, ale také v dalších snímcích tohoto žánru (*Bláhové děvče*, *Jarčin profesor*, *Zlatý člověk*, *Srdce v soumraku*). Podobně Oldřich Nový byl ztělesněním dokonalého lva salónů, byť nikdy nebyl pravověrným milovníkem, neboť v jeho pojetí byla vždy přítomna nonšalantní ironie. Ne náhodou vystupoval Nový takřka výhradně v konverzačních komediích a nikoli ve „vážných“ zamilovaných filmech.⁵⁾ Přestože s Hanou Vítovou působí v *Pytlákově schovance* dojmem ideálně srostlého páru, předtím se na plátně sešli jen málokdy.⁶⁾ Nicméně chtěli-li autoři *Pytlákovy schovanky*, aby postava „šlechtetného milionáře“ oscilovala mezi dodržováním jisté normy a jejím parodickým zlehčováním, byl pro ně Oldřich Nový tou nejlepší volbou.

Třetím modelově zvoleným hercem byl Otomar Korbelář, figurující v dosavadních filmech jako představitel robustního mužství, a to jak ve snímcích z rodu červené knihovny (*Zlatý člověk*), tak v adaptacích klasických literárních předloh (*Lucerna*), či ve filmech líčících život v tvrdých podmínkách (*Děvčica z Beskyd*, *Skalní plemeno*). A nezapomeňme, že nedlouho před uvedením *Pytlákovy schovanky* jej diváci mohli vidět ve Fričově filmu *Prstýnek* (1945), v němž hrál zemitého venkovana, přísného otce rodiny a – vášnivého pytláka.⁷⁾ Rovněž Ella Nollová měla za sebou bezpočet maminkovských rolí ve snímcích nejrozumnějších žánrů.⁸⁾ Stejně tak Theodor Pištěk, jenž si vedle bodrých tatíků z lidu zahrál několik továrníků (např. ve filmu *Srdce v soumraku* podle románu Maryny Radoměrské). Postavy v českém filmu nezabydlené nemohly být modelově obsazeny, což platí pro Malhorna (Vítězslav Vejražka), Boltóna (Bohumil Machník) a zčásti také pro netradičně pojatý doplňkový milenecký pár Pavla (Zdeněk Dítě) a Kláry (Jarmila

5) Tam jeho místo zaujal nejčastěji Rolf Wanka, typický milovník meziválečné éry (*Sextánka*, *Irčin román*, *Líza Irovská*, *Srdce v soumraku*), eventuálně Gustav Nezval (*Ideál septimy*), Jiří Dohnal (*Světlo jeho očí*) a další herci.

6) Nového nejčastějšími partnerkami byly Nataša Gollová (*Eva tropí hlouposti*, *Kristián*, *Hotel Modrá hvězda*, *Roztomilý člověk*) a Adina Mandlová (*Důvod k rozvodu*, *Přítelkyně pana ministra*, *Kristián*, *Sobota*), tedy herečky, jež v zamilovaných filmech vesměs nehrály. S Vítovou hrál Nový pouze ve dvou filmech (*Valentin Dobrotivý*, *Sobota*).

7) Hrdina *Prstýnku* je podobně jako Dubský v *Pytlákově schovance* neustále pronásledován hajnými. Dokonce se tu vyskytuje téměř totožná scéna jeho dopadení v nočním lese. Zde jej ovšem před vězením zachrání jeho zapřený syn – mladý kníže.

8) Viz např. filmy *Krb bez ohně*, *Kříž u potoka*, *Roztomilý člověk*, *Žena pod křížem*, *To byl český muzikant*.

Smejkalová). U nich moment vizuálního připamatování jistého typu, důležitý pro rozehrání parodické hry, chybí.

Další rovina hry s postavami byla rozehrána kolem jejich pojmenování. Oba protagonisté byli obdařeni exotickými křestními jmény, sugerujícími atmosféru zjemnělé kultivovanosti vyšších kruhů.⁹⁾ U Elén je cizokrajnost zvlášť zdůrazněna dlouhou koncovou samohláskou, jež v nedostižně preciózní výslovnosti Oldřicha Nového přerůstá v symbol hrdinčiny výjimečnosti. Malhorn je bezpochyby *nomen omen*, signalizující, že jeho nositel je ztělesněným zlem. Obě příjmení Elénina otčima jsou zabydlena v krásné literatuře: to „vypůjčené“ – Dubský – upomíná na Naše furianty, to „skutečné“ – Hvozdínský – je odvozeno z tradiční podoby příjmení pro šlechtěné, národně a sociálně citící aristokraty (jako je např. hrabě Hanuš Březenský z Pohorské vesnice B. Němcové).

Třetí rovina hry se pak týká modelovosti všech zúčastněných postav, které představují určité typy. Elén je exemplární hrdinka červené knihovny, trpící a osudem těžce zkoušená (proto se např. v průběhu celého filmu ani na okamžik neusměje, a prolévá slzy i tehdy, když divák s jistotou očekává, že se její obličej konečně rozjasní v radostném úsměvu¹⁰⁾). Je také krásná¹¹⁾ a nadaná, přičemž její vloha je snad nejtradičnější ze všech možných.¹²⁾ René jako typický milovník je postavou bez osobitých rysů (jeho jediným úkolem je milovat hrdinku a k tomu mu osobních zvláštností netřeba) a bez vlastního osudu, neboť jeho příběh se začíná odvíjet až v okamžiku setkání s hrdinkou. Proto také René sděluje Boltnovi: „Poprvé v životě poznal jsem lásku.“ Z úst suverénního Oldřicha Nového to zní sice prapodivně, ale v červené knihovně nic nesmí narušit hrdinčinu prioritu. Z hlediska tradice červené knihovny jakožto žánru vyrůstajícího z evropského

-
- 9) Jména postav najdeme již ve filmové povídce, na jejíž námět byla *Pytláková schovanka* natočena. Viz Milan Noháč – Rudolf Jaroš, *Srdce na rozpacích*. Praha 1948. Filmová povídka je uložena v knihovně NFA. Scénář Josefa Neuberga a Františka Vlčka se pravděpodobně nedochoval. Autoři filmové povídky touto hrou se jmény zjevně parodovali úsilí zamilovaných příběhů o vznešenost za každou cenu. Nicméně meziválečná červená knihovna ve svém úsilí o programovou „obyčejnost“ svých příběhů, dávala hrdinkám i jejich partnerům ta nejběžnější česká jména (Marie, Hana, Stáňa – Pavel, Jan, Ivan) a příjmení (Hájková, Marešová – Pluhař, Staněk, Mach). Poetická příjmení typu Skalský, byla příznačná spíše pro kulturní atmosféru druhé poloviny minulého století (vzpomeňme např. na Ladislava Podhájského, švarného milovníka ze Smetanových Dvou vdov) a v červené knihovně meziválečného období se vyskytovala už jen zřídka. Jak vidno, autoři filmové povídky parodovali spíše svou představu o jistých pojmenovávacích klišé zamilovaných příběhů, než reálně panující praxi.
- 10) Když se dozvídá, že její sňatek s Pavlem je anulován a že tedy nic nebrání jejímu svazku s Reném, k údivu všech se hořce rozpláče, neboť je jí „líto těch ubohých žen, které v domněn, že jsou řádně provdány, žily řadu let v hříchu“. Nejen že se tím paroduje mravní rigidnost populární četby, nýbrž i stvrzuje Elénina pozice jako hrdinky, která trpí za všech okolností a za každou cenu.
- 11) Hrdinčin vzhled hrál daleko podstatnější úlohu ve filmu než v literární červené knihovně, jež zejména v průběhu třicátých let začala přecházet k hrdinkám vzhledově průměrným. Vždyť červená knihovna je žánrem pro ženy – hrdinčina krása tu nemá žádný stimulující efekt, naopak by mohla čtenářky odrazovat.
- 12) Hudební, zejména pěvecké nadání osvědčovaly hrdinky dívčí a ženské četby už v hloubi devatenáctého století. Viz např. novela Karoliny Světlé *Rozcestí* (1868), dívčí román Elišky Krásnohorské *Celinka* (1902), kde se hrdinčin učitel zpěvu jmenuje – pouhou shodou okolností? – také Bianchini, jako v *Pytlákově schovance*, či románky L. A. Čarské *Lidunčino štěstí* a *Cíl dosažen*. Nadané zpěvačky si oblíbil též zamilovaný film třicátých let. Připomeňme filmy s populární Zdenou Sulanovou – *Lízino štěstí* a *Madla zpívá Evropě* či *Bláhové děvče*, kde si hlavní roli úspěšné subrety zahrála pozdější Elén – Hana Vítová.

sentimentalismu není pro jeho milovnickou kvalifikaci důležitý atraktivní zevnějšek či solidní ekonomické zázemí¹³⁾, ale jeho umělecké sklony, svědčící o něžné a citlivé duši.¹⁴⁾

Doplňková milenecká dvojice je naproti tomu pojata poněkud protitradičně. Pavel Sedloň – milovník v záloze, bez něhož se červená knihovna pro zpestření děje vesměs neobešla – má sice některé modelové rysy (je hodný, citlivý, vždy ochotný zaskočit za hlavního milovníka a je příslušníkem té nejromantičtější umělecké profese: hudebníkem), avšak v rozporu s tradicí žánru je poměrně nefotogenický.¹⁵⁾ Podobně Klára zaujímá v příběhu ryze modelové postavení – je dívkou do počtu, která má iritující trojúhelník doplnit na uklidňující čtyřúhelník a zaručit tak dokonalost happyendu, – avšak její groteskně stylizovaný zjev je v naprostém rozporu s „líbivostí“ populární kultury.¹⁶⁾

Další žánrové postavy jsou opět ryze modelové. Malhorn jako dokonalý padouch, prostý všech psychologických fines, má neomezené finanční možnosti a zločiny páchá pouze pro své potěšení.¹⁷⁾ Dubský je evidentně postavou převzatou z kalendářové povídky. V ní byl pytlák oblíbenou figurou, neboť vnášel do poklidného běhu venkovského života potřebný dějový ruch. Typ autoritativního hospodáře a domácího tyрана, jež Dubský představuje, měl ovšem ještě další zdroj: realistickou prózu a drama z konce minulého

13) To platilo spíše pro milovníka filmového, kde se to továrníky hemžilo daleko více než v soudobé červené knihovně, jež zejména v meziválečném období dávala před vzhledem a ekonomickým zajištěním milovníka přednost jeho charakterovým vlastnostem, zejména jeho neochvějně věrnosti hrdince a nevyčerpatelným zásobám citu k ní chovaného.

14) Literární milovníci byli přitom nejčastěji básníky (např. profesor Sychrava v *Sextánce*, publikující pod pseudonymem Jan Sámko), případně, zejména ve starších typech ženské četby, hudebníky, nikoli však výtvarníky. Jistě hlavně proto, že tato profese byla obecně spojena s představou nevázaného bohémského života, a to bylo něco, co hrdinka rozhodně nemohla potřebovat. René se sice v úvodu filmu představuje jako malíř, neboť autoři si zřejmě nechťeli odepřít to potěšení předvést divákům jeho úžasně dlouhý a divoce romantický obraz, který vzniká za jízdy vlakem. René však neutají svou vnímavou básnickou duši (recitací melancholických veršů před vyhaslým krbem), ba ani vlohu dramatickou – je tedy převahou „seriózním“ literátem.

15) Literární červená knihovna sice postupně upouštěla od požadavku atraktivního vzhledu, nicméně i vedlejší milovník musel být mužem alespoň průměrně přitažlivým, aby vůbec mohl sehrát svou úlohu. V zamilovaném filmu byla vedlejší mužská postava pojata buď jako milý, ale nijak zvlášť osobitý hezoun (charakteristickým představitelem tohoto typu byl Raoul Schráníl – viz filmy *Sextánka*, *Zlatý člověk*, *Krb bez ohně*) nebo jako elegantní muž středního věku (František Kreuzmann v *Bláhovém děvčeti*, Bedřich Veverka v *Ženě na rozcestí*), vždy však byl mužem pohledným. Zde šli tedy tvůrci filmu naopak příkře proti konvenci, a to už ve filmové povídce, kde je Pavel charakterizován jako „nehezky chlapec s upřímnými zasněnými očima“.

16) Vedlejší ženská postava v zamilovaném filmu byla většinou roztomile naivní žvatlalkou, tvořící odlehčující kontrast k vážně pojaté hlavní hrdince (představitelkou tohoto typu byla např. Věra Ferbasová ve filmech *Sextánka*, *Žena pod křížem*). Ve filmové povídce byla ovšem Klára vymodelována jinak – jako slepá dívka, tedy tradiční postava sentimentální populární četby. V definitivním filmovém tvaru *Pytlákovy schovanky* ovšem Klára nevidomá není, nicméně herecký projev Jarmily Smejkalové je veden tak, jako by byla, proto působí tak přízračně absurdním dojmem, jímž se do základního parodického plánu filmu vnáší další aspekty.

17) Na druhou stranu ovšem zachrání Reného před smrtí jen kvůli tomu, že mu již vyplatil zálohu na operetu. Obdobných schválností může vnímavý divák postřehnout více.

století. Její nejznámější postavy (např. Lízal či Vávra z Maryši) časem začaly fungovat jako jisté modely typického chování a takto pronikly do nižších pater literatury. Výjimku, co do modelovosti, tvoří Bolton. S ním se ocitáme ve světě anglické aristokratické formálnosti, v němž se i ten nejbanálnější úkon stává obřadem s přesně vymezenými pravidly. Akční radius parodie se jím tedy rozšiřuje mimo území červené knihovny a obrací se k dalším konvenčním modelům vztahů a situací, jež nejsou v přímém vztahu k parafrázovaným žánrům. Bolton parodicky navazuje na mnohé postavy komorníků, z nichž se stal postupem času jeden z dramaturgických stereotypů. V této funkci je také významným rezonérem hlavního hrdiny.

Příslušnost postav k výchozím žánrům se promítá i do způsobu jejich mluvy. Postavy z rodu červené knihovny mluví nejpoetičtěji a nejbanálněji. Nejvypjatěji z nich pochopitelně Elén, jako vzorová, ušlechtilé cítící hrdinka. Její řeč je plná nadnesenosti („Jsem tak rozervána.“) a konvenčních frází („Nebudte smuten, Pavle, v hudbě najdete útěchu.“). Uvedených rysů není prosta ani řeč druhého nejušlechtlejšího v pořadí, Reného („Poprvé v životě potkal jsem lásku, abych ji vzápětí ztratil; jak je to kruté.“ „Nemohu být sám se svými vzpomínkami, Boltne, zešílel bych.“). Základní rovinou jeho vyjadřování je ale uhlazená, bezbarvá společenská konverzace. Pavel Sedloň, jakožto ten „obyčejnější“ z hrdinčiných nápadníků, mluví převážně civilně, ale i on ve vypjatých okamžicích promlouvá jazykem literární červené knihovny („Snad čas vaše rány zhojí.“). Čtvrtá do počtu, Klára, nemluví téměř vůbec, jak plyne z její hluboce melancholické stylizace. Vypjatě literární mluvou se naopak vyznačuje další z doplňkových postav, Elénin skutečný otec, jenž toho sice mnoho nenamluví, avšak jeho repliky jsou přímo vzorově nadnesené („Jsem šťasten, že jsem překazil váš ďábelský úmysl, vy slizký, ohavný plaze.“ „Nevím, kdo byla ta dívka, ale její oči mi náhle připomněly tu, kterou jsem kdysi vroucně miloval.“).

Postavy kalendářových venkovských příběhů kolísají mezi dvojím řečovým projevem: na jedné straně i ony naplňují normu vzorového knižního vyjadřování, zároveň však tíhnou k výrazné hovorovosti. Nejpatrnější je to na postavě matky, která k dceři (jež je postavou z jiného žánru) mluví vesměs jako dáma z lepší společnosti („Tolik jsem ho prosila, aby ovládl svou neblahou vášeň aspoň v den tvých narozenin.“), a v dialogu se sousedkou se jí jazyk rozváže zcela jinak („Já jsem mu vždycky říkala: Tebe ta flinta přivede jednou do kriminálu. A taky jo. Co myslíte, Pohánková, kolik mu asi daj?“). Podobně osciluje mezi knižností a hovorovostí i řeč jejího druha Dubského, který se obrací k Elén se slovy: „Učiníš to pro tatíčka, víd?“, avšak po jejím rázném odmítnutí přejde do dikce hodné primitivního vesnického despoty: „To bych se na to podíval, jestli jó, nebo né.“ Po jeho zázračné proměně v hraběte se ovšem jeho řeč ustaluje směrem ke knižnosti. „Nechť předjede můj kočár,“ je první věta, kterou pronese, když se probere z otřesu způsobeného padající kachnou a uvědomí si, kdo vlastně je. A ve finále v divadle, když je mu po jeho nepatřičném výstřelu odebrána puška, glosuje své počínání vzorově didakticky: „Prokletá vášeň,“ pronáší tragicky zabarveným hlasem.

Pouze u postav z žánru thrilleru není po literární knižnosti ani stopy. Objevuje se tu jednak tendence k drsnému, „chlapskému“ vyjadřování („Podržte se stropu, Malhorne,“ říká vstupující inspektor Trench.) a s postavou bandity sem pak proniká řeč pražské periferie. Když mu venkovská tetka ve vlaku domlouvá stylem lidovýchovné povídky:

„Nestyďte se za své slze, dobrý muži, je vidět, že máte srdce na pravém místě,“¹⁸⁾ odpovídá bandita, utíraje si slzy: „To je krásná píseň, pani. Dojala mě proto, že jsem úplnej sirotek a musel jsem vdejt do života tak záhy.“

Většina postav *Pytlákovy schovanky* je tedy pojata modelově, avšak některé z nich občas „vypadávají z role“ a chovají se jiným než předepsaným způsobem. Např. vždy úslušný a skromný Bolton odkládá v rozhovoru s dotěrným novinářem svou masku vzorného komorníka a chová se k němu s povýšenou arogancí: jeho tělo se napřimuje, mluví úsečně a dokonce při hovoru s ním kouří cigaretu. Podobně rozlícený Pavel, chránící s prakem v ruce čest své novomanželky, zprvu Malhornovi pateticky spílá do padouchů. Jakmile však oba zjistí, že mají společný obchodní zájem, přejdou jako mávnutím kouzelného proutku do věcného tónu a svorně se domlouvají, jak vzniknuvší překerní situaci – smrt hrozící jednomu ze spoluautorů vznikající operety – uspokojivě vyřešit.

V této hře ovšem nemusí nutně jít o zpochybnění čítankovosti dané postavy, nýbrž třebas jen o střídání standardního a nestandardního projevu. To je případ hereckého výkonu Otomara Korbeláře v roli pytláka Dubského, jenž je založen na oscilaci mezi dodržováním chlapácké šarže (předváděné tímto hercem s úspěchem v řadě předchozích filmů), a vypadávání z ní. Nejbrilantněji je tento přístup rozehrán ve scéně jeho domácího řádění, kdy se zprvu chová jako vzorový tyran z rodu sedláka Lízala z Maryši, dobývá se na dceru, která se zamkla v komůrce, aby vzápětí při meditaci nad ulomeným topůrkem sekýrky přešel do civilně pojatého brumlání, při němž zcela vyprchává jeho původní bojovnost.

Také herecký projev Oldřicha Nového osciluje mezi dvěma výrazovými polohami: nadsázkou a prožitkem, jenže na rozdíl od Korbeláře jsou u něho obě polohy nezřídka přítomny naráz. Nejzřetelnější je to snad v duetu, zpívaném na nemocničním lůžku. Neoholený René v pomuchlaném pyžamu (jeho zubožený vzhled kontrastuje s jinak vždy bezchybným zevnějškem), v závěru zalézající zhrzeně pod pokrývku, je schopen budit v divákovi skutečný soucit, byť je text zpívaného šlágru tak zoufale banální. Nadhled tu však neruší účinnost iluze.

II. Herní prostor

Meziválečný komerční film měl zálibu v pestrém střídání prostředí. Tvůrci v obavě, že se bude divák nudit, štváli své hrdiny z místa na místo, a to často bez jakékoli dějové motivace. Autoři *Pytlákovy schovanky* tuto zažitou praxi napodobili. Jestliže René s Elén náhle přeseďnou z vlaku na loď, přičemž vysvětlení je více než chatrné („Viadukt byl vyhozen do povětří. Trať je přerušena nejméně na dvanáct hodin. Kdo spěchá, může použít parolodi, která odjíždí z nedalekého přístavu,“ oznamuje nevzrušeně průvodčí, jako by

18) Dát průchod slzám dojetí bylo v konzumním filmu zcela na místě, neboť divák měl být podněcován k ušlechtilým citovým hnutím. Bodrá venkovanka promlouvá k slzícímu banditovi skoro týmiž slovy, jakými v analogické situaci (při poslechu hrdinčina krásného zpěvu) domlouvá učitel Urban hospodyně Náně ve filmu *Madla zpívá Evropě*: „Paní Náně, nestyďte se za slzy.“ Řada replik *Pytlákovy schovanky* je tedy skutečně odvozena z dosavadní filmové praxe, většinou je však užita nějakým „nepatřičným“ způsobem.

ILUMINACE

Dagmar Mocná: Pytlákova schovanka



Parodické prvky prostupují celým filmem i ve scénografickém řešení. Nápadná prostorová disproporce Eléniny rodné chaloupky byla dána už ve filmové povídce („prostým odhadem zabírá plochu asi čtyřikrát tak velkou jako celá chaloupka“).

Foto archiv

se jednalo o zcela běžnou záležitost), není v tom ani mnoho parodické nadsázky, neboť na obdobné překvapující proměny dějišť byl návštěvník kin zvyklý (vzpomeňme např. na Hašlerovu filmovou adaptaci populárního *Irčina románku*, jehož druhá část se k úžasu dnešního diváka odehrává v exotickém Dubrovniku, přestože v Rodenově literární předloze hrdinové vůbec nevytáhnou paty z Prahy).

Nicméně v alogičnosti těchto změn šli autoři *Pytlákovy schovanky* přece jen poněkud dál, než bylo zvykem i v těch „nejdivočejších“ filmech typu *Irčina románku*. Když totiž Elén s Reném zamění vlak za loď, ocitnou se náhle uprostřed širé mořské hladiny. Rovněž vzezření lodi, připomínající velký zaoceánský parník, a koneckonců i Reného dotaz, zda bude plavba bezpečná, mají divákovi sugerovat představu plavby po Atlantiku. Vzápětí ovšem zaoceánský parník – opět jako mávnutím kouzelného proutku – přistává u městského nábreží a na jeho boku se skví jasně čitelný název Vltava. Avšak nedosti na tom. Autoři chtěli odeslat své hrdiny načas až do Indie, avšak nakonec se zřejmě smělosti svého nápadu zalekli a nerealizovali jej.¹⁹⁾

Pestré střídání prostředí v *Pytlákové schovance* je na první pohled stejně nemotivované a náhodné jako v běžném komerčním snímku. Ve skutečnosti tu však jde mimo jiné o velmi promyšlenou oscilaci na ose domov – svět. Kolem této polaridy, pro populární kulturu odjakživa typické, rozehráli autoři *Pytlákovy schovanky* rovněž brilantní a rafinovanou hru.

Hrdinka příběhu pochází z chaloupky na samotě, jež je tu představena v duchu obrozeneckého mýtu o české chaloupce jakožto zdroji národní svébytnosti.²⁰⁾ Už ve filmové povídce je Elénino rodné stavení obdařováno pojmenováními odpovídajícími mýtizovanému nazírání na českou chaloupku: v úvodní scéně je exponován obvyklý obraz „malé chýšky v rokli u lesa“.²¹⁾ Ve scéně otčímova řádění autoři konstatují, že „v **prosté chaloupce** je boží dopuštění“²²⁾ a o chvíli dál Elén opouští „rodnou chýšku“.²³⁾ Podobně jako kdysi lesovská Madla před rozhlasovým mikrofonem, opěvuje i Elén, tentokrát v kupě třetí třídy, rodnou chaloupku, čímž vzbudí u svých posluchačů upřímné dojetí.

Film ovšem nezačíná záběrem na chýšku v hlubokém lese, tak jak si to přáli Noháč s Jarošem, nýbrž výjevem z Malhornovy pracovny, za jejímž obrovským oknem ční siluety mrakodrapů, nápadně připomínající Manhattan. Tím do *Pytlákovy schovanky* vstupuje

19) „Děj Pytlákovy schovanky, zesměšňující mezinárodní kýč, se odehrává střídavě v Indii, v mezinárodních expresech, přepychových komnatách a na vltavském parníku.“ (–č, *Smrt kýči – ať žije kýč aneb natáčí se Pytláková schovanka*. „Kino“ 3, 1948, č. 30, s. 566.) „Rekvizitář v rozpacích tady někde běhá. On sice už opatřil (...) perské koberce, moderní vybavení kadeřnického salónu, zařízení hotelového pokoje v tropech a několik tisíc jiných maličkostí, ale dělá mu starosti, že na rozhlasovou výzvu o zapůjčení štěněte bernardýna se dosud nikdo nepřihlásil.“ (–jr–, *Reportáž o lásce, vášni a utrpení*. „Filmové noviny“ 2, 1948, č. 39, s. 3, 24. 9.) Ve filmové povídce nebyla o indických exteriérech ani zmínka, musely se tam tedy dostat až v průběhu dalších scenáristických prací. Podle pracovních fotografií z natáčení filmu, uložených v Národním filmovém archivu, je patrné, že některé scény v indických interiérech natočeny byly.

20) Vladimír Macura, *Idyla v nás*. „Tvar“ 6, 1995, č. 14, s. 1, 4 – 5.

21) M. Noháč – R. Jaroš, c. d., s. 1.

22) Tamtéž, s. 4.

23) Tamtéž, s. 5.



Houslista Pavel zachrání Elén před pobudou a přivede ji do svého skromného příbytku

Foto archiv

„velký svět“. Malhorn je představen jako podnikatel velkého stylu ze země neomezených možností a jeho komplic z Maily Dail se chová jako žoviální americký novinář, jenž kamkoliv vpadá bez ohlášení, hovoří ležérně s cigaretou v koutku úst a s gustem si dává nohy na cizí stůl. A aby snad některý méně pozorný divák nebyl na pochybách, kam tyto postavy zařadit, jsou jejich dialogy vyzdobeny anglickými výrazy, pronášenými s americkým přízvukem. Jaký smysl má takto manifestovaná americkost jedné příběhové linie *Pytlákovy schovanky*? Jelikož je povětšinou spjata se zloduchem Malhornem, přímo se nabízí vysvětlení, že tu má symbolizovat nástrahy „cizího“ světa, ohrožující nezkušenou hrdinku, jež opustila bezpečný krov rodné chaloupky. Z filmu ovšem vane nepochybné okouzlení kulisami velkého světa, okouzlení, které bylo přítomno i v českých meziválečných filmech.

Kontaminace typicky českých scénérií a rekvizit (např. parádní kroj Běty Hadrbolecové, v němž při premiéře operety Srdce v deliriu zasedne v prominentní lóži) s výrazně „jinakým“ prostředím vytváří nejistotu o tom, kde se vlastně celý příběh odehrává. Jediné místní pojmenování se vyskytuje v textu úvodní písně („Já prostý kvítek z Krušných hor“), avšak nikoli ve funkci lokalizační, nýbrž symbolické.²⁴⁾ A přestože divák

24) Podobně Yvettčin otec, „vášnivý horolezec“, se nemůže zřítit z Montblancu v žádný jiný den než právě na **Škaredou** středu. Touto jemnou hrou s „kulturními obaly“ slov upomíná humor *Pytlákovy schovanky* na poetiku pozdějšího Divadla Járy Cimrmana.



*Scéna jako vystřižená z amerického filmu:
pracovna odkud Malhorn ovládá nejen kariéry hvězd, ale i své agenty v podsvětí*
Foto archiv

podvědomě předpokládá, že oním velkoměstem, kam jde Elén jako tolik jiných dívek hledat své štěstí, může být v českém filmu pouze Praha, není tu nikde explicitně zmiňována. René se po rozloučení s Elén ptá sám sebe, jak ji má hledat „v milionové metropoli“, a o něco později zdrceně oznamuje Boltnovi, že jeho vyvolená zmizela „ve víru velkoměsta“, který je ve filmu zachycen jako změť neónů, zářících mrakodrapů a proudů řítících se automobilů. Jde o dokumentární záběry nočního velkoměsta, které jsou tu použity podobně jako ve filmech z třicátých let coby vložená kulisa.

A tak se divák ocitá tu v českém háji, tu na palubě zaoceánského parníku, tu v prostředí moderní nemocnice, pojednaném ve vypjatě funkcionalistickém duchu. Jakoby se tím naznačovala univerzální platnost vyprávěného příběhu, jenž se může odehrávat kdekoli a kdykoli.

III. Splétání příběhu

Kouzlo populární četby tkví bezesporu především v její bohaté dějovosti. Snímky natočené podle románů z oblasti konzumní četby úporně zápasily s problémem, jak do rozměru celovečerního filmu vtěsnat celé to množství zápletek, fabulačních zvrátů a překvapivých rozuzlení, jimiž překypovala zvolená literární předloha. Řada komerčních



*„Kdo spěchá, může použít parolodi,“ pravil průvodčí ve vlaku.
Elén s Reném vzápětí tančí na palubě zaoceánské lodi.*

Foto archiv

snímků třicátých let byla doslova přecpána příběhy, které se v nich střídavě vynořovaly na povrch a zase se ztrácely, často mizely nedovyprávěny, nebo byly z důvodů časové tísně předčasně ukončovány (extrémními případy jsou v tomto směru např. filmy *Srdce v soumraku*, či *Umlčené rty*). *Pytláková schovanka* uvedenou praxi věrně napodobuje a opět kolem ní rozehrává parodickou hru. Ta ovšem nespočívá ani tak ve zveličování zmíněných praktik (míra dějové zahuštěnosti tu rozhodně není vyšší než u obou citovaných snímků), jako spíš v jejich promyšleném užívání. Z dramaturgického hlediska je tedy mísení žánrů, střídání dějišť a kumulace různorodých příběhů zdařilým znakem parodie.

Řada z vyprávěných příběhů přitom pramení v dávné minulosti a je obestřena tajemstvím. To je rys pro populární kulturu typický, v oblasti četby však jeho obliba kulminovala v průběhu devatenáctého století (především v senzačních kolportážních románech, vydatně čerpajících z inspirace gotickým románem). Komerční film ovšem elementární diváckou přitažlivost uvedeného motivu bez rozpaků využíval ještě na sklonku třicátých let. Jestliže však ve vážně míněných titulech byla tajemnou minulostí obdařena jedna, či maximálně dvě postavy, v *Pytlákově schovance* je jejich počet silně nadsazen. V důsledku toho se film hemží sirotky, schovankami a chráněnkami (Elén, Klára, Yvettka i bandita) a bloudí jím lidé se ztrátou paměti, rodiče hledající děti a naopak děti hledající rodiče, či dávní milenci postrádající své někdejší protějšky.

Užití motivu sirotka patřilo k vůbec nejstarším a nejspolehlivějším grifům populární kultury²⁵⁾ a motiv ztráty paměti nebo totožnosti byl na sklonku třicátých let znovuobjeven a zpopularizován zejména módní psychologickou prózou.

V této souvislosti nabývají zvláštní důležitosti různá znamení identity, jimiž jsou postavy s nejasnou minulostí obdařeny (starý herec má na tváři dvě bradavičky, přičemž si po nich neustále bezděčně přejíždí rukou, aby si jich povšiml i ten nejnepozornější divák, dr. Otok má zase na tváři jizvu – památku na někdejší milostné vzplanutí). „Což neměla u sebe něco, podle čeho se poznávají ztracené děti?“ táže se Klára Pavla, uvažujíc přitom jako zkušená čtenářka senzačních románů, či jako pilná návštěvnice kina. Když se její partner, evidentně neznalý zvyklostí populární kultury, tváří nechápavě, napovídá mu ten nejběžnější průkaz totožnosti pro odložená batolata: „Třeba medailonek?“ Nejde přitom jen o dílčí hru autorů *Pytlákovy schovanky* s „vykřičeným“ motivem. Vlastně celý příběh filmu je takto poskládán z modelových situací rozličné žánrové provenience. Připomeňme jen některé z nich: matčin milostný román opisuje obrys jednoho z nejcharakterističtějších příběhů kalendářové četby, kdy venkovská dívka je svedena kočujícím hercem; hrdinčin útěk z domova před vnucovaným ženichem je rovněž prastarou epickou situací, známou už z pohádek (např. Princezna se zlatou hvězdou na čele), ale také z velké literatury a pochopitelně i z populární četby. Malhornovo obtěžování nevinné Elén pak není ničím jiným než variací na oblíbené „utrpení ctnosti“, postupující „prestižní“ i „pokleslou“ literaturou už přes tři staletí.²⁶⁾

Tmelem těchto modelových, či někdy přímo archetypálních situací, se stává milostný příběh ústřední dvojice, vystavěný v duchu fabulační praxe červené knihovny, a to její nejjednodušší, čistě epické varianty, prosté všech psychologických fines. Proto vzplane mezi protagonisty láska na první pohled, nevysvětlitelná, osudová a proti ní není odvolání. Také překážky, jež se jim po zákonu žánru průběžně staví do cesty, jsou čistě vnějšího rázu, nevyplyvají z podstaty vztahu. Elénina domněnka, že René miluje jinou, přičemž žena, s níž se, tajně pozorován Elén, líbá, je ve skutečnosti jeho sestrou, je klasickým případem nedorozumění, jímž bývá v červené knihovně oddalován happyend. Skutečná nevěra by pak pochopitelně znamenala psychologizaci příběhu a jeho inklinaci k jiným, „umělečtějším“ žánrům.

Pytláková schovanka však věrně kopíruje praxi výrazně „dějové“ červené knihovny, kde se žádají vypjaté, emocionálně nabitě stavy a vztahy: hrdinka tu pod tíží svého údělu neustále omdlévá a musí být křísená k dalšímu životu, milovník zase kvůli žalu z lásky vážně onemocní, pláče celé noci a upadá do apatie. Citová exaltace vrcholí v „klamném závěru“, kde šli autoři *Pytlákovy schovanky* dál, než by se zřejmě odvážili producenci skutečného zamilovaného filmu. Nejenom že René umírá a zbývá mu jen několik

25) O nehynoucí oblibě tohoto zdánlivě již zcela otřelého motivu ještě na sklonku třicátých let svědčí mj. nevídaný úspěch filmu *Líza Irovská*, natočeného podle dívčího románu R. Utěšilové *Lízin let do nebe*, který líčí pouhý chudého, všemi odstrkovaného sirotka za štěstím a láskou.

26) Barvitá líčení útoku na dívčí ctnost se přitom vyskytovala hlavně v akčních žánrech (kolportážní román, thriller), a také v mravoučných kalendářových povídkách, zachycujících s naturalistickou důkladností „nástrahy velkoměsta“. V zamilovaných příbězích by se však obdobné scény daly spočítat na prstech, neboť sex ve svých rozmanitých projevech do světa červené knihovny prostě nepatřil.

minut života, ale co je horšího, pohled na Elén, vycházející v bílých svatebních šatech po Pavlově boku z radnice, utvrzuje diváka, že se tentokrát happyendu nedočká. Vůle k šťastnému rozuzlení je však silnější než jakákoli logika: „Při personální revizi v oddávacím oddělení magistrátní úřadovny, konané dnes dopoledne, bylo kontrolními orgány zjištěno, že oddávací úředník nesložil dosud služební přísahu. Následkem čehož všechny sňatky jím uzavřené od roku 1925 až do dnešního dne jsou neplatné.“ René se dozvídá, že není chudý, Elén zjišťuje, že René nemiluje jinou. Sňatek s Pavlem je anulován a páry se přeskupí podle pravidla „svůj k svému“. Dokonce i Malhorn vyjadřuje vůli k nápravě – zproněvří se tím zákonitostem svého domovského žánru, ale happyend je dokonalý.

V souhlasu s epickou suverenitou populární četby hraje při splétání příběhů klíčovou roli náhoda: Kdyby Elén nezískala shodou okolností místo právě v tom kosmetickém salónu, jež navštěvuje René, nikdy by se už nesetkali.²⁷⁾ Kdyby Dubského netrefila do hlavy zastřelená kachna, zůstal by nadosmrti obyčejným hajným. A kdyby Klářin manžel neodložil unesenou Yvettku právě u bývalého spolužáka Pavla, neshledala by se se svou matkou. Snad nejosudověji se ve filmu kříží cesty Elén a jejího otce. Je to on, kdo ji zachrání před prvním nápirem Malhornovy vilnosti, ona jej pak obdaruje tisícikorunou, když coby unavený herec bez práce „čirou náhodou“ odpočívá na zídce plotu před vilou Eléniny domnělé sokyně.

Autoři od samého počátku s velkým gustem divákům naznačují, že v závěru filmu se cesty všech postav protnou a že přitom do sebe torza jejich příběhů bezchybně zapadnou jako díly dětské skládky. Tak například hned při první Dubského pytlácké akci konstatuje jeden z hajných, že „ten chlap střílí jako hrabě Hvozdínský, nyní nezvěstný“. Podobně předznamenává další vývoj příběhu dr. Otok, když dává Pavlově tetičce recept na Klářino uzdravení: „Až ta dáma najde své dítě, uzdraví se.“ Po tetiččině sugestivní otázce („No jo, pane doktore, najde, ale kde ho hledat?“) si divák nemůže nevzpomenout na odloženou Yvettku, jež se tak roztomile, po vzoru dětských hvězd amerického filmu, uplatnila v jedné z předcházejících scén.

Zkušený scenárista Neuberger a Vlček přitom dopracovali to, co autoři filmové povídky nedotáhli do konce. V jejich verzi totiž Yvetka nebyla Klářinou dcerou, nýbrž skutečným sirotem, jehož se Pavel s Klárou v závěru pouze ujmou. Scenáristé jejich řešení poopravili: Z Kláry učinili frustrovanou matku, jíž unesli dcerku, a z Yvetky odložené dítě, čímž zasadili do celkové mozaiky příběhů poslední chybějící dílek.

Pouze jedné ze zápletek autoři nedopřáli rozuzlení. Jde o příběh Elénina otce, jenž by měl po zákonu populární epiky v závěru nalézt svou dosud nepoznanou dceru a přihlásit se ke své dávné lásce. Už už se k tomu schyluje, zestárlý herec si bere slovo a chystá se vykřičet do světa svou story. Avšak právě v tomto okamžiku autorům jakoby dochází trpělivost: drasticky bortí pracně vybudovaný svět epické fikce a odhodlávají se k vynesení závěrečného verdiktu nad fenoménem, jež tak brilantně předvedli.

27) Jak se výstižně praví ve filmové povídce: „Opět je osud svedl dohromady.“ M. Noháč – R. Jaroš, c. d., s. 11.

IV. Symboly a emblémy

Populární kultura sice přísahá na jednoduchost, na druhou stranu se však ráda pohybuje v blízkosti teritoria vyhrazeného umění. Má proto v oblibě prostředky, považované všeobecně za typicky artistní. Jedním z nástrojů estetizace jsou symboly, jež ovšem musí být jednoduché, dobře čitelné a vztahovat se k elementárním hodnotám lidské existence. Jejich přítomnost dodává napínavým a pohnutým dějům pečť uměleckosti, povznáší je do vyšších sfér. Spíše než jako skutečné symboly tu fungují jako emblémy, značky kvality, „našité“ na povrch příběhů.

Už Noháčova a Jarošova povídka pracovala v rámci své parodie „vysokého“ literárního stylu s řadou konvenčních symbolů. Např. ve scéně Malhornova útoku na Eléninu ctnost měl hrdince spadnout z hlavy svatební věneček a měl být chlípným padouchem rozdupán. Ve filmu byl ovšem tento otřelý motiv užit jinde, v němé retrospektivní sekvenci, jejíž přímočarý poetice vyhovoval. Podobně orchidej, sklouznuvší s Eléniny večerní toalety do bláta ulice, měla symbolizovat hrdinčin mravní pád: „Ten bílý čistý květ prosté orchideje, který se uvolnil z její toalety a utápí se ve špinavé louži u chodníku, je tak symbolický. Květ na dlažbě.“²⁸⁾ Jak vidno, užití symbolů tu bylo v duchu tradice populární četby velmi doslovné a autoři definitivní filmové verze toto tíhnutí k polopatičnosti ještě posílili: Zoufalý René chce povečeřet „úplně černou“ kávu, mající symbolizovat stav jeho nitra, jízva na tváři dr. Otoka zase divákovi názorně dokládá, že „láska dovede také poranit“. Na hře s doslovností je vystavěna i nezapomenutelná scéna Reného umírání, v níž skonávající hrdina zvolna stoupá po provazovém žebříku do nebeských výšin, vymalovaných ve stylu dekorací ochotnického divadla, avšak zaslechnuv žalostnou píseň své vyvolené („Vrať se mi zpátky, ztracený ideále“), přeruší svou pouť na onen svět a začne poslušně sestupovat dolů. Autoři tu přitom pouze doslovně vizualizovali konstatování, v němž autoři filmové povídky parafrázovali konvenční metaforiku populární četby: „Elenin hlas to byl, který ho přivolał z daleké cesty zpět k životu.“²⁹⁾

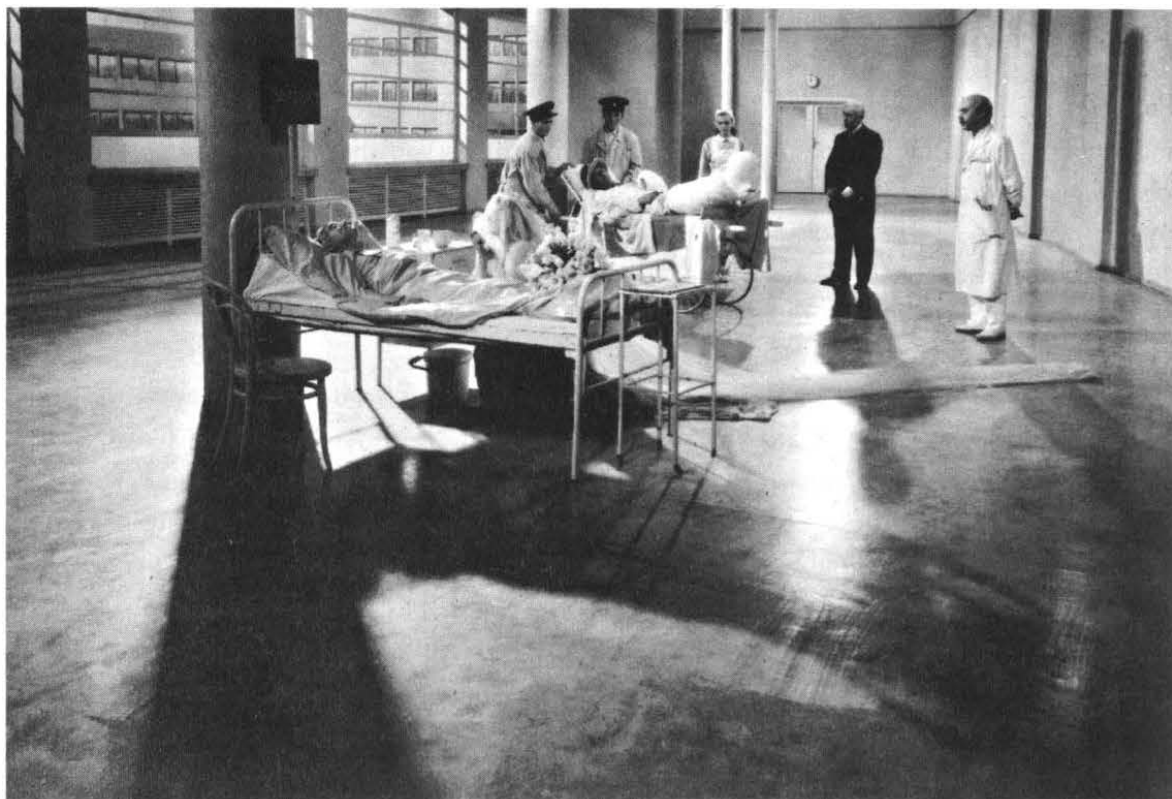
Nejdůmyslnější a nejobšérnější hra je v *Pytlákově schovance* rozvedena kolem symbolu, jenž se v původní filmové povídce vůbec nevyskytoval. Nápad se zrodil zřejmě až tehdy, když byly v barrandovských ateliérech postaveny dekorace a součástí Reného rezidence se stal obrovský krb, naddimenzovaný jako většina interiérů filmu.

Přítomnost krbu v obydlí člověka, jehož sluha vyhlíží tak dokonale anglicky, nijak nepřekvapí. A zprvu se skutečně zdá, že krb bude ve filmu pouze atraktivní rekvizitou, která má navodit atmosféru aristokratického přepychu a poskytnout vděčné vizuální efekty. Takto je užit v první scéně z Reného domácnosti: milovník hledí zadumaně do hořícího krbu, v uších mu zní slova loučící se Elén a na tváři mu hrají odlesky plamenů.

O něco později se ocitáme v hale znovu. Zoufalý René, ztrativší Elén ve víru velkoměsta, mátožně bloudí po svém domě, s povzdechem pohlédne na vyhaslý krb a spočinuv v lenošce, melancholicky recituje verše, jež v něm tento pohled probudil: „Mé srdce druhdy veselé / teď bije tiše, nesměle. // Ze žáru lásky zbyla v něm / jen chladná hrstka popele.“ Bolton, nemaje sebemenšího smyslu pro obrazné vyjadřování, ovšem v tomto

28) Tamtéž, s. 14.

29) Tamtéž, s. 25.



*Dalším kontrastním prostředím filmu je moderní nemocnice,
kde se nakonec setkají všichni protagonisté*

Foto archiv

výronu pánovy citlivé duše spatřuje skrytý rozkaz a zareaguje jako dokonalý komorník: „Mám zatopit, pane?“ Zadumaný René odpoví: „Ne, nechte to tak, Boltne. Je v tom symbol. Krb bez ohně.“ Dnešní divák tuto repliku pravděpodobně vychutná jako tečku za právě rozehranou hrou mezi doslovným a symbolickým významem vyhaslého krbu. Jenže uvedená scéna má ještě další význam – jako aluze na film *Krb bez ohně* (natočený roku 1937 podle stejnojmenného románu M. Radoměrské), který vybočil z řady běžných komerčních snímků svým neúnosným diletantismem a nenápaditostí. Filmová kritika tehdy zuřila, Vladislav Vančura na půdě Filmového poradního sboru žádal, aby na tento film a jemu podobné byla uvalena daň z nevkusy, a mezi filmaři se prý pro tento film vžilo označení „studený gril“. *Krb bez ohně* se zkrátka stal prototypem špatného zamilovaného filmu a vzpomínka na něj přetrvala kupodivu po celou okupaci. Ještě v roce 1948 je zmiňován jako typický případ „obchodního artiklu nejpochybnějších hodnot“.³⁰⁾

V *Krbu bez ohně* hrála hlavní roli chudé dcery předměstského holiče Hana Vítová (partnerem jí byl R. A. Dvorský) a jmenovala se – jaká náhoda! – Elena. Z hlediska záměru tvůrců *Pytlákovy schovanky* vizuálně připamatovávat divákům komerční filmy předcházející éry je tato skutečnost možná ještě důležitější než přetrvávající nálepka *Krbu bez ohně* jako příkladně špatného filmu.

30) Karel Smrž, *Půl století českého filmu*. „Filmové noviny“ 2, 1948, č. 27 (3. 7.), s. 2.



Krb není jen dominantou haly v Reného domě, ale i rukolapným symbolem
Foto archiv

Ústřední symbol krbu s ohněm a bez ohně, s nímž si *Pytláková schovanka* pohrává, ovšem nevymyslili filmoví řemeslníci třicátých let. Ti jej pouze doslovně přejali z literární předlohy M. Radoměrské, jež si v užívání symbolů libovala, ale uměla s nimi také citlivě zacházet. V Krbu bez ohně sice klíčový symbol umístila do titulu, ale jinak s ním v textu šetřila, schovávajíc si jej pro dějový vrchol příběhu. „Mám na mysli to, čemu se říká rodinný krb. Oheň, který v něm plane – to je láska. Dovede hrát, i když všude kolem je nepohoda.“³¹⁾ Takto vysvětluje hrdinka románu smysl užitého symbolu a její partner posléze hořce zauvažuje o svých budoucích vyhlídkách: „Pro něj už nebylo lásky. V jeho krbu už nikdy neměl vzplanout oheň.“³²⁾ Tím byla ovšem působivost užitého symbolu vyčerpána a Radoměrská byla příliš dovednou autorkou, než aby klíčový symbol připomněla v závěru, jak se to běžně stávalo podprůměrným výrobcům četby. Její happyend má sice modelovou podobu, ale o perspektivě jasně planoucího krbu v něm nenajdeme ani zmínku, byť mohlo jít o efektní zaklínutí fabulačního oblouku.³³⁾

31) Maryna Radoměrská, *Krb bez ohně*. V. Zrubecký, Praha 1938, s. 253.

32) Tamtéž, s. 255.

33) Ve filmové verzi je uvedený symbol zmíněn pouze v barové písni, kde se v duchu sentimentální poetiky tohoto žánru zpívá, že „srdce bez lásky je krb bez ohně“. Zajímavé jsou však detailní záběry na jasně planoucí oheň v krbu Vilémova sídla, jež se mohly stát Fričovi inspirací pro rozehrání výše uvedené hry s krbem hořícím a čadícím. Dodejme ještě, že nápadně starosvětské ladění Reného obydlí, kontrastující s moderní elegancí ostatních interiérů patřících do světa horních deseti tisíc, může mít základ právě ve filmu *Krb bez ohně*, kde měla starobylost zařízení symbolizovat vznešený původ patricijské rodiny Kristenových.

Tvůrci *Pytlákovy schovanky* ovšem neměli sebemenší důvod k obdobné zdrženlivosti, neboť jejich intence byla úsilí Radoměrské přímo protikladná. Jim nešlo o cudné zahalení žánrotvorných postupů, nýbrž, jak je parodii vlastní, o jejich maximální zvýraznění. Motiv krbu proto zcela bez zábran prochází celým příběhem a jeho symbolická funkce je předvedena velmi doslovně. Dokud se Elén a René svorně milují, krb hoří jasným plamenem. Jakmile se však jejich vztah zkomplikuje, hrozí Renému a Boltonovi, že se v hale udusí kouřem z čadících polen. Míra provozuschopnosti krbu je přitom někdy explicitně komentována. Po roztržce s Elén říká Bolton omluvně: „Promiňte pane, ale už nám to zase nehoří,“ načež René významně odtuší: „Já vím.“ Jindy je ponechána na divákově všímavosti. Například při druhé návštěvě dr. Otoka v Reného bytě, při níž se překvapený lékař dozvídá o pacientově zázračném uzdravení láskou, nepadne o krbu ani slovo, nicméně celá scéna začíná detailním záběrem na neuvěřitelně jasně planoucí krb. V momentě vrcholící krize zápletky krb přestává fungovat vůbec: jeho úlohu přebírají malá kamínka. A jestliže si Radoměrská odepřela potěšení zmínit se o perspektivě nečadícího rodinného krbu v happyendu svého románu, tvůrci *Pytlákovy schovanky* si svou radost z omletého symbolu nenechali vzít. V závěrečné scéně proto přeje dojatý Bolton Elén: „Milostivá, kéž vám krb nikdy nevyhasne.“ Zbývá dodat, že pohnutá scéna se odehrává – jak jinak – před krbem, nyní opět planoucím.

V. Hry s frází

Mýlil by se každý, kdo by zaměřenost masové kultury na lidového adresáta automaticky spojoval s hovorovou mluvou. Zejména populární četba tradičně směřovala ke knižnímu, nadnesenému vyjadřování, pamětliva toho, že literatura byla odjakživa chápána nejenom jako prostředek k ukrácení dlouhé chvíle, ale také jako nástroj čtenářova zušlechťení a povznesení.

Noháčova a Jarošova filmová povídka k *Pytlákově schovance* byla napsána v intencích této tradice záměrně přepjatým stylem plným konvenčních poetických spojení a frázovitě vyjádřených „zlatých pravd“. Ve filmu je řeč postav sice strukturována nepoměrně bohatěji, ale v centru pozornosti zůstává i zde hra s konvenčními způsoby vyjadřování, jež se rozvíjí na několik způsobů.

1. Ve filmu byly několikrát doslovně užity formulace z filmové povídky, které se tam ovšem vyskytovaly povětšinou v řeči vypravěče. Účinek tohoto přesunu je zjevný. Vložením do úst postav se stala konvenčnost a přepjatost obdobných vět ještě daleko nápadnější, neboť řeč vševědoucího vypravěče obecně tíhne ke knižnosti, zatímco od hovoru postav se podvědomě očekává větší blízkost reálnému mluvnímu projevu.

2. V situacích, jež se ve filmu opakují, pronášejí postavy stále tytéž repliky. Např. Elén v průběhu filmu dvakrát omdlí a pokaždé reaguje na oživovací pokusy předpisově knižní replikou, pronášenou s touž přepjatou dikcí: „Již je mi lépe.“ Podobně dr. Otok je ve filmu podvakrát dotázán na zdravotní stav těžce nemocného Reného a v obou případech uvádí svou lékařskou zprávu týmiž slovy: „Mohu mluvit bez obalu?“ Postavy tak budí dojem, že se v prostoru filmu pohybují po předepsaných drahách a reagují předem naučeným způsobem. Avšak nejen to. Patetická gesta se doslovným opakováním devalvují.

ILUMINACE

Dagmar Mocná: Pytláková schovanka



Krb bez ohně
Foto archiv

Jestliže Elén, nucená zaplatit útratu v baru rodinným šperkem, vytáhne z kabelky brož, políbí ji a se slovy: „Odpusť, mamičko,“ ji rezignovaně podá číšníkovi, jde o jeden z konvenčních výjevů se zaručeným účinkem, jakých bychom našli v komerčním filmu třicátých let desítky. Když se však stejná scéna po chvíli opakuje – Elén, zjistivši že René přestal Bianchinimu platit její školení, opět vyjme brož, opět ji políbí a se známou replikou ji podá svému učiteli, – je i ten nejnaivnější divák zřejmě méně náchylný k dojetí.

Někdy je princip návratnosti replik doveden *ad absurdum* a stává se zdrojem komiky. Vyznává-li Elén Pavlovi nad spící Yvettkou: „Chci býti tvou a děcku tomu matkou pečlivou,“ je to sice opět velmi konvenční, leč situačně zcela náležité. Když však touž formulací nabízí později Pavel sňatek Kláře, ač ta nemá o existenci Yvettky ani ponětí („Chcete být mou a děcku tomu matkou pečlivou?“), uvede tím svou nastávající pochopitelně v úžas, ústící v poněkud pohoršený Klářin dotaz: „Jakému děcku, Pavle?“ Jak vidno, postavy *Pytlákovy schovanky* tedy za všech okolností užívají zažitých frází, a to i tehdy, jsou-li situačně nepatřičné a tudíž vlastně nesmyslné.

3. Hra s obvyklostí slovního vyjádření je v *Pytlákově schovance* rozehrána ještě na jeden způsob, který je bližší humorné parafrázi než parodii. Běta Hadrboľcová, když chce muži objasnit, že jako hajný už nemusí nosit pušku pod kabátem, užije „čistě náhodně“ slov známé lidové písně: „Vezmi si ji na rameno a pospíchej k lesu,“ přičemž v hudbě, podmalovávající celou scénu, okamžitě zazní příslušná melodie v lehce zkarikovaném aranžmá.

4. Na klišé a frázi lze upozornit nejenom zdůrazněním její ustálenosti, nýbrž také poukazem na její nesoulad s konkrétní situací. Tak např. říká-li ušlechtilý Pavel proradnému majiteli nočního baru: „Chudé děvče okrást nedovolím,“ demonstruje tím etické pravidlo, s nímž nelze než souhlasit. Nicméně ve světle předchozí informace o tom, že Elénina brož má hodnotu padesáti tisíc švýcarských franků, ztrácí uvedená fráze mnoho ze své úderné síly. Podobně Elénina matka napomíná svou dceru při loučení slovy, jež se v obdobné situaci obvykle pronášejí: „Jen dítě, prosím tě, dej na sebe pozor a pamatuj, že jsi z počestné a řádné rodiny.“ Avšak z úst matky nemanželského dítěte, jež ani nezná jméno jeho otce a která je navíc životní družkou široko daleko vyhlášeného pytláka, zní tato obvyklá fráze přinejmenším kuriózně.

5. Nesoulad mezi překultivovanou formou vyjadřování a jeho banálním obsahem je k dokonalosti doveden v divadelně pojatém „velkém“ monologu Reného, jenž oděn v hamletovsky černý plášť, sedí před stolkem, na němž je položena lebka, a rozjímá o své opuštěnosti. „Poetický“ obsah je zprvu v souladu se zvolenou „vznešenou“ formou: „Jak bych mohl skolit jelena, na něhož čeká v lesní tišině laň,“ rozvažuje René s typicky jevištní dikcí. Hned v následující větě, pronášené stejně pateticky, se však obsah začíná povážlivě profanovat: „Jak bych mohl zastřelit srnce a nemyslet přitom na houf opuštěných srn.“ Profánní rovinu obsahu utvrzuje Bolton přízemní námitkou, kterou však pronáší hlasem třesoucím se hlubokým pohnutím („vznešená“ forma tudíž zůstává zachována): „Snad byste mohl lovit jen drobnou zvěř, pane.“

V tomto případě došlo k podstatnému rozšíření herního pole. Předmětem parodického navazování se tu nestává pouze konzumní kultura, odedávna si libující ve vznešenosti řeči a gest, nýbrž přímou aluzí na Hamleta je do této hry vtažen i svět „velkého“ umění s jeho konvenčními rituály.



Bolton oddaně sleduje Reného monolog o bytí a nebytí lesní zvěře

Foto archiv

VI. Filmové zpívání

Jakmile český film promluvil, téměř vzápětí se také rozezpíval. Písněmi a revuálními výstupy byly běžně prokládány i dojemné příběhy, líčící rozmanité životní strážně, jako by chtěly navzdory pohnutému obsahu diváku připomenout, že film vznikl především jako zábava. Hudba a zpěv zněly ve filmu nejenom tehdy, když to bylo nějak odůvodněno, nýbrž v podstatě všude tam, kde v příběhu nastala nějaká lyrická situace a hrdina či hrdinka se mohli vyzpívat ze svých emocí.

Podtitul *Pytlákovy schovanky* „hudební drama o lásce, vášni a utrpení“ signalizuje, že zastoupením hudby a zpěvu autoři respektovali zvyklosti zavedené v třicátých letech. Hudební vložky jsou rozmístěny zcela podle zažitých konvencí, atypický je snad pouze vysoký počet zpěvních čísel, neboť osm písní bylo i pro „rozezpívaný“ film třicátých let mnoho (obvyklý počet byl dvě až tři písně). Hudba Julia Kalaše má obvyklé parametry – jsou to zdařilé šlágry, strížené podle panujících norem. Texty písní ovšem zdaleka tak vzorové nejsou, byl se tak na první pohled tváří. Téměř všechny jsou vystavěny na následující strategii. První verše jsou vždy zcela modelové, hudba ukolébává diváka v představě, že tu nejde o nic jiného než o utvrzení zažité normy. Vzápětí se ale text „zvrhne“ k nějaké nepatřičnosti, k něčemu, co do poetiky filmového šlágru nepatří. Hudba ovšem zní dál obvyklým způsobem, takže nepozorný divák, nenavklý pečlivě

vnímat text písně, nemusí tuto hru, založenou na napětí mezi naplňováním a porušováním konvencí filmového šlágru, vůbec zaregistrovat.

Snad nejvýrazněji je tato hra rozehrána hned v první písni, kterou Elén zpívá ve vagónu třetí třídy na samotném počátku své pouti za štěstím. První verš víceméně naplňuje očekávání („Já prostý kvítek z Krušných hor“), ovšem hned verš druhý popisuje hrdinčin úděl prostřednictvím příliš přízemního detailu („žila jsem jenom od brambor“). I to by se dalo ještě přijmout. Verš třetí („tělo však poroučet nedá si“) však provokativně porušuje „normu“, neboť je nemyslitelné, aby nevinná dívčí hrdinka takto otevřeně zpívala o svém těle.³⁴⁾ Přitom stačilo málo: vyjít ze zažitého klišé o srdci, které si nedá poroučet, a zaměnit pouze jediné, byť klíčové slovo. Nutno podotknout, že účinnost tohoto poměrně drsného vybočení z navozené normy je tu oslabena prostřihy na Reného, jenž ve vedlejším přepychovém privátním kupé žasne nad krásou dívčina hlasu. Část písně zní dokonce mimo záběr, přičemž se do ní mísí dialog Reného a Boltona, text písně je tudíž v těchto místech nezřetelný.

Elén se do záběru vrací v okamžiku, kdy začíná zpívat refrén. Jeho první verš je opět modelový, dokonce mnohem modelovější než tomu bylo v úvodní části, neboť se tu pracuje s typicky kalendářovým motivem rodné chaloupky („Chaloupko má pod platanem“). Ovšem hned verš druhý je zase nějak „podivný“. Vždyť chaloupka bývá v těchto souvislostech nazývána útočištěm, zátíším, apod., ale rozhodně ne „hlavním stanem“, jak to činí autoři textu („tys byla mým hlavním stanem“). Vzápětí se sice k očekávaným konvenčním pojmenováním chaloupky vracejí („pohádkou mou dávnověkou“), aby ovšem hned poté nasadili všemu korunu něčím, co mýtus chaloupky nejen zcela mravně zpochybňuje, nýbrž opět vnáší do textu nepřipustně nepoetický, „přízemní“ zorný úhel („zatíženou hypotékou“). Celý jakoby oslavný popis hrdinčiny rodné chaloupky je pak v témže duchu zakončen sdělením, Vítovou s gustem pateticky vyzpívaným, že zmíněné stavení je „u banky Slávie pojištěno“.

Ostatní písňové texty vybočují z normy filmového šlágru daleko méně drasticky. Opěvovaná konvenční hodnota tu vesměs není zpochybněna, porušení normy tkví většinou v přílišné „nepoetičnosti“ představy, či jejího vyjádření. Například text dojemného duetu Reného a Elén u nemocničního lůžka je stylizován v duchu toho, co v dané dějové situaci předepisovala dobová konvence,³⁵⁾ a to včetně tradičních poetických představ (vítr, který odvál štěstí) a typických slov (štěstí, srdce, osud).³⁶⁾ Zároveň se však do víceméně stereotypního textu neustále mísí něco, co tam nepatří. Nejprve je to příliš věcné slovo „fakt“, poté pojmenování zmiňovaného způsobu spojení srdcí jako „chvalně

34) S něčím takovým bychom se ostatně nesetkali ani u postav mravně pokleslých. Např. hrdinka *Nočního motýla* nezpívá o kráse svého prodejného těla, nýbrž o marné a ztracené lásce. Meziválečná konzumní kultura prostě stále tíhla k ušlechtilé poetičnosti, na rozdíl od průbojného umění, jež zejména ve své avantgardní větvi tíhlo k revolučnímu boření norem všeho druhu.

35) Srov. např. klíčová slova refrénu tohoto duetu (Nás osud navždy rozdvojil) s ústřední písní filmu *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (My svoji nikdy nebudem).

36) „Ztratilo se štěstí / někde na rozcestí / vítr je odvál v dál / zpátky už nedá ti / nikdy nenavrátí / co jednou osud ti vzal.“ – „Nás osud navždy rozdvojil / musíme věřit tomu faktu / že naše srdce nespojil / ve chvalně známém tříčtvrtečním taktu / už nesmíme si sladká slova říkat / a nemáme si vlastně ani tykat / co poutalo nás, nenávratně mizí / až potkáme se, budeme si cizí.“

známého“, vyjadřující odstup od toho, co se tu opěvuje, a konečně bezprostřední konfrontace výrazně otřelé představy („už nesmíme si sladká slova říkat“) s představou nestandardní, a nadto příliš pragmatickou („a nemáme si vlastně ani tykat“).

V případě „cynického chansonu“, který přiopilá zoufalá Elén zpívá v nočním baru, text respektuje šlágrová kliše. Svou parodickou intenci tentokrát autoři plně vložili až do realizační fáze písně. Frič v ní podal vrcholnou ukázkou svého umění komentovat to, co se děje v prvním plánu, čistě filmovými prostředky. Svou dokonalou propracovaností tato scéna přemohla i mentorující filmovou kritiku.

Frič se spolehl nejenom na výraznou nadsázku v hereckém projevu Hany Vítové, jež tu vlastně karikuje samu sebe v *Nočním motýlu*³⁷⁾, nýbrž položil důraz hlavně na prostrhly pozorně naslouchajících návštěvníků baru. V těchto několikavteřinových záběrech je skryto tolik aluzí, že je snad nelze ani všechny najednou postřehnout: drsní mořští vlci do puntíku splňují představu získanou z dobrodružných pirátských historií (pruhované tričko, páska přes oko, tetování, dýmka v koutku úst a divoký výraz obličeje); dvojice nevinných dívenek s pentlí ve vlasech, jež zbožně naslouchá Elén, držíc se v objetí, jako by se do tohoto pochybného lokálu zatoulala z nějakého jiného filmu. Možná ze snímku *Madla zpívá Evropě*, kde se setkáme s takřka totožným záběrem na objímající se a bez dechu naslouchající děvčátka. Tam ovšem hrdinka nezpívala „cynický chanson“, nýbrž opěvala rodné lesovské stráně. Frič tedy sice „vypůjčený“ konvenční záběr věrně okopíroval, ale zasadil ho do jiného kontextu. Další z naslouchajících, secesně oděná prostitutka, kouřící s kamennou tváří cigaretu v dlouhé špičce, opět upomene na *Nočního motýla*, zatímco její životem znavená kolegyně s vlasy stočenými do uzlu, apaticky sedící s hlavou v dlaních, jako by sem byla přesazena z obrazů Henri de Toulouse-Lautreka, zachycujících noční život na Montmartru. A pro úplnost dodejme, že překrásný model plachetnice, jehož detailním záběrem je celá scéna z baru uvozena, „hrál“ už ve Fričově filmu *Těžký život dobrodruha*, kde rovněž zdobil interiér lokálu pochybné pověsti. Tato mnohvrstevná koláž už přesahuje hranice parodie, jejímž cílem je zesměšnění jistých konvenčních postupů. Toto je jedno z míst, kde Fričův film přerůstá v něco jiného – v hru s předobrazy rozličné provenience, jež nemá daleko k dnešnímu postmodernímu citění.

Zdrojem parodického účinku není ovšem v *Pytlákově schovance* pouze charakter samotných písní a způsob jejich herecké prezentace, nýbrž také jejich situační zakotvení. Především jsou tu ironizovány případy, kdy dějová situace vyžaduje naprosté ticho, ale protagonisté, překypující emocemi, se bez zábran naplno rozezpívají (duet Elén a Pavla nad spící Yvettkou nebo Elénin zpěv u lůžka umírajícího Reného). Parodický moment ovšem netkví pouze v samotné neadekvátnosti zpěvní situace, nýbrž především v důrazném upozornění na ni. Elén se po bouřlivě dozpívaném duetu starostlivě ohlédne

37) Základní půdorys celé scény je parafrází obdobné situace z *Nočního motýla*: houslista v pozadí hraje sladkobolnou melodii, prostrhly na naslouchající postavy a v závěru pak sklenka šampaňského, hrdinkou vypitá do dna a vzápětí s třeskem rozbitá o podlahu. *Noční motýl* ovšem nebyl typickým komerčním filmem, nýbrž pečlivě vypracovaným – a také hojně oceňovaným – pokusem o secesní psychologické drama. Nicméně hlavní roli padlé dívky v něm hrála Hana Vítová, a to zřejmě stačilo k tomu, aby byl v určitém korespondujícím okamžiku (hrdinka ocitající se na šikmé ploše) vtažen do silového pole Fričovy aluzivní hry.

na Yvettku a varovně klade prst na ústa, podobně dr. Otok všem zúčastněným přísně ukáže na tabulku s nápisem „Klid! Ticho!“. Tento moment sebereflexe žánru bychom v tehdejších komerčních filmech rozhodně nenašli.

A ještě jedna praktika zpívajícího filmu třicátých let je tu podrobena parodickému přezkoumání. V těchto filmech často všichni svorně pějící píseň, navíc v poměrně složitém aranžmá, kterou slyší poprvé v životě. Na tuto konvenci „mimoděk“ narazí Pavel, když se ptá Elén po jejich odchodu k baru, jak našla k jeho právě složené písni tak rychle slova. Elén sice jako správná hrdinka zamilovaného filmu odpoví přepjatou frází: „Tryskala přímo z mé bolesti.“ Pavel však neochvějně poukazuje na další, ještě absurdnější okolnost: „Ale ti námořníci zpívali stejně pohotově.“ Po Elénině opětně konvenční replice: „Snad také trpěli,“ sice submisivní Pavel kapituluje, nicméně účelu bylo dosaženo, jeden z klíčových stereotypů tu byl osvětlen v plné své nahotě, aniž byl přitom rezolutně odmítnut, jak by si to byli přáli tehdejší bojovníci proti kýči.

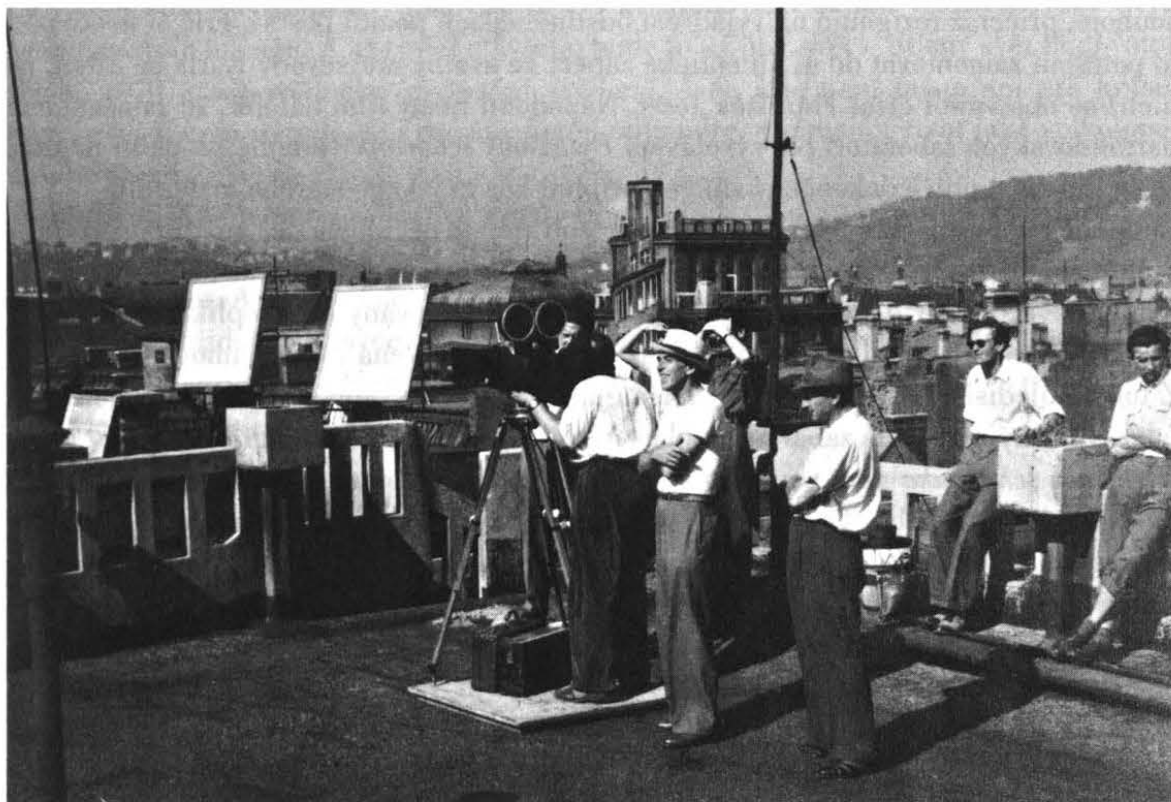
Vyvrcholením sledované hry s konvencemi filmového zpívání je bezpochyby finále operety *Srdce v deliriu*,³⁸⁾ divadelního trháku, svorně složeného oběma Eléninými nápadníky.³⁹⁾ Frič k němu využil nejmodernějších vymožeností filmové techniky a natočil ho v barvě, patrně i proto, aby evokoval atmosféru hollywoodských revuálních velkofilmů a aby tak připomněl, že jeho pohled na podstatu komerčního filmu nekončí za zdmi barrandovských ateliérů.

VII. Hold filmovému kouzlu

Zmínili jsme se již o tom, že v duchu tradice populární kultury se nitky většiny příběhů, jež *Pytláková schovanka* vypráví, začínají zauzlovat hluboko v minulosti. Filmová povídka předepisovala tři retrospektivy a autoři si představovali, že budou pojednány zcela tradičně. Frič se však rozhodl natočit dvě z nich (první a třetí) způsobem němeého filmu. Iluze starobylosti je dokonalá: přispívá k tomu nejenom líčení a gestikulace herečů, vložené titulky, charakteristická hudba podmalovávající průběh děje, ale dokonce i škrábance přes obraz a tiché vrčení promítačky. Je to jakýsi film ve filmu. Jako by vyprávějící postava namísto hovoru založila do přístroje kotouč s kouzelným pásem. Tím se ovšem obě retrospektivy, na rozdíl od původní představy autorů filmové povídky, výrazně vydělují ze svého okolí. Ba co víc, vytrhují diváka ze spoluprožívání pohnutých osudů

38) V názvu této operety se obtiskl původní titul filmu *Srdce na rozpacích*, navazující na běžnou pojmenovovací praxi komerčního filmu. V průběhu třicátých let vznikly hned čtyři filmy, jež měly v názvu slovo srdce: *Srdce za písničku*, *Srdce v soumraku*, *Srdce na kolejích* a *Srdce v celofánu*. Titul *Srdce v deliriu* však z této konvenční poetiky ostře vybočuje. Původní návrh názvu operety z pera autorů filmové povídky byl přitom ještě dryáčnickější – *Srdce na dračku*.

39) Obdobné vyústění příběhu nebylo ničím neobvyklým. Připomeňme si např. film *Bláhové děvče*. Jeho hrdinka, nadějná zpěvačka Verona (představovaná – opět – Hanou Vítovou) tu v závěru slaví profesionální triumf ve zpěvohře sepsané jejím někdejší milencem. Rozuzlení sice není tak přímočaré (hrdinka se provdává nikoli za autora operety, neboť ten ji mezitím zradil a oženil se s jinou, nýbrž za šarmantního ředitele divadla), avšak vizuální podoba předvedeného operetního finále je velmi blízká finále v *Pytlákově schovance*, ovšem s tím rozdílem, že je černobílé.



Záběr z natáčení na střeše paláce Lucerna, léto 1948

Foto archiv

postav, neboť jej nepřehlédnutelným způsobem upozorňují na to, že nejde o příběhy skutečné a že to celé je vlastně jen velká celuloidová iluze.

Zdá se však, že němé retrospektivy tu nejsou přítomny jen kvůli zmíněnému zcizujícímu efektu, ani jako pouhé apartní ozvláštnění hrozící parodistické stereotypností (na to je první němá sekvence uplatněna příliš záhy). Frič jako by tu zjevně zatoužil vrátit alespoň na chvíli pionýrské doby českého filmu. Némé sekvence *Pytlákovy schovanky* nejsou parodií, nýbrž nostalgickou vzpomínkou na dětství filmu.

Proč nejsou ve stylu němému filmu natočeny všechny tři retrospektivy, nýbrž pouze dvě z nich? Klíč k vysvětlení podle všeho poskytuje matčina odpověď na Eléninu otázku, zda zná jméno svého někdejšího milence a jejího otce. Matka jí musí s lítostí dát zápornou odpověď. Řekl jí sice své jméno, ale nebylo ho slyšet. „Tenkrát, milé dítě, byl film ještě němý,“ poučuje svou nezkušenou dceru a má pravdu, neboť onen pohnutý příběh lásky se měl odehrát v roce 1927, jak hlásá titulky v úvodu celé retrospektivy. Uvedená replika má vedle komického a zcizujícího efektu ještě jednu funkci: dodává totiž *Pytlákově schovance* nádech jakéhosi průřezu dějinami filmu. Tím se také vysvětluje, proč druhá retrospektiva už ve stylu němému filmu natočena není. Nehledě na hrozící monotónnost je to jistě i proto, že se má odehrávat o tři roky později, tedy v roce 1930, kdy český film právě promluvil.

Naproti tomu třetí retrospektiva opět může být němá, neboť se odehrává již v roce 1910 (jak je tu opět explicitně zmíněno). Tato sekvence, ještě více poznamenaná zubem času (opatřena více škrábanci přes obraz), je podstatně akčnější. Jejím jádrem je zachycení

souboje, přičemž rezignuje na vyjádření odstíněnějších pocitů postav. Frič si neodepřel to potěšení zamontovat do ní autentické záběry ze svatby arcivévody Karla se Zitou, na nichž se objevuje i císař František Josef. Napodobil němý film natolik, že zaměstnanci barrandovských laboratoří při vyvolávání *Pytlákovy schovanky* údajně propadli panice, že se jim mezi právě dokončený snímek připletl kus nějakého starého materiálu.⁴⁰⁾

Zmíněné Fričovy návraty ke kořenům filmu jsou zřejmě něčím víc než jen dílčím ozvláštňujícím nápadem.⁴¹⁾ Již mnohokrát jsme v průběhu našeho výkladu konstatovali, že jednotlivé scény *Pytlákovy schovanky* byly často koncipovány jako replika konkrétních filmů, byť to byla replika vždy poněkud legračně pokřivená či významově pootočená. Z tohoto hlediska tedy může být vnímána jako jakási tresť konzumního českého filmu, jako svérázný, humorně zabarvený pokus o rekapitulaci jeho dosavadního vývoje.

Pytláková schovanka není pouhou parodií. Je v ní zakleto okouzlení filmem jakžto světem fiktivních příběhů. Okouzlení sice pečlivě skrývané před cenzorským zrakem poúnorových kulturních dohlížitelů, nicméně přece jen dostatečně zřetelné. Martin Frič byl příliš vášnivým filmařem, zamilovaným do svého řemesla, než aby své celoživotní dílo dokázal zničit. Zapřít a popřít. A jak se zdá při sledování hereckého výkonu Oldřicha Nového, nebyl v tom sám. Jestliže pro autory filmové povídky Noháče a Jaroše byla práce na scénáři především nezávaznou zábavou, pro Fričův tým znamenala *Pytláková schovanka* něco víc. Stala se šancí ještě jednou se vrátit do světa stříbrných iluzí.⁴²⁾

40) Viz A. Prokopová, c. d., s. 68.

41) Motivy němému filmu jsou patrné i v hlavním ději *Pytlákovy schovanky*. Např. Boltnova a Elénina divoká jízda do nemocnice, během níž, stíhání Pavlem na velocipédu, přejedou člena Malhornovy bandy, je pojata v duchu bláznivých amerických grotesek. Ve filmové povídce se úprk do nemocnice odehrával zcela tuctově v najatém taxíku. Ve filmu však byl automobil zaměněn za motocykl s postranním vozíkem, nepochybně hlavně kvůli „bláznivějšímu“ vyznění celé honičky, během níž se jindy upjatý Bolton mění v motocyklového závodníka, dovedně kličkujícího ulicemi, přičemž za řídítka působí ve svém obleku anglického komorníka stejně nepatřičným dojmem jako Elén sedící ve svatebních šatech a s dlouhým vlajícím závojem. Návaznost na crazy komedii, Fričovi obecně blízkou, je tu více než zřejmá.

42) Tomuto tvrzení ovšem výrazně odporuje striktně odsuzující závěr filmu. Vyskytoval se už ve filmové povídce, zčásti asi z upřímného přesvědčení jejích autorů (nezapomeňme, že v roce 1947, kdy povídka pravděpodobně vznikala, právě vrcholilo tažení proti kýči), ale možná také z pouhých rozpaků, jak vlastně rozehraný příběh zakončit.

„Ano, vám tam, paní, které chvílemi bylo do pláče, i vám, mladý pane, který jste se smál! A také vám, slečno, která jste si přála být na místě Elén. Vám všem to musím říci! Pravdu měl tamten pán, který po celý film vrtěl hlavou. Byl to kýč! Pustý kýč! A předvedli jsme vám jej proto, abyste jej poznali, až se tu a tam s něčím podobným setkáte.“ To říká v závěru filmu starý herec, Elénin otec přímo do publika. M. Noháč – R. Jaroš, c. d., s. 33.

Tvůrci filmu uvedený závěr ještě podstatně přiostrili. Nejenom, že jej tu pronáší – jistě z exemplárních důvodů – ten, jenž byl v očích řadových diváků přímo ztělesněním odsuzovaného fenoménu, tj. Oldřich Nový, ale tón jeho řeči je podstatně militantnější a ve slovech o „světě, kde se nepracuje“, tu už zřetelně zaznívá duch poúnorové rétoriky: „Jistě jste sami dávno poznali, že jsme se chtěli vysmát libivým lžím plným falešného citu, glycerínových slz, sladkých úsměvů, hloupých frází a šťastných náhod. Chtěli jsme se vysmát životu, v němž se nepracuje, v němž stačí sentimentálně zpívat a v němž vždycky všechno nakonec dobře dopadne. Kdybyste náhodou někdy něco podobného viděli, nedejte se tím už obelhávat.“

Tento závěr je pouhým neorganickým přílepkiem k samotnému filmu, pragmatickou úlitbou dobovým poměrům, neboť jeho striktní tón vůbec nekoresponduje se zjevně zálibným prodléváním všech zúčastněných v předváděném světě zanikající filmové iluze.

„Zavřete oči – odcházím,“ jako by tu po kristiánovsku šeptal Oldřich Nový svým vemlouvavým hlasem. A až ty oči otevřete, bude tu už jiný svět – přísný svět budovatelského úsilí a odpovědného zpytování svědomí, svět, kde není místo ani pro krásné sirotky se zlatem v hrdle, ani pro šlechtné milionáře, pojmající život jako velkolepou hru na štěstí.

Není divu, že se poúnorové kritice Fričův film nelíbil. Čísela z něj láska k tomu, co měl nesmlouvavě odsoudit – láska k filmu jakožto světu, který nekopíruje realitu, nýbrž žije nezávisle na ní. A zrovna tak není divu, že k nám padesát let starý Fričův film promlouvá dnes, kdy lidstvo přesycené technickou civilizací touží po ztraceném světě fantazie a kdy pociťuje (pokolikáté už?) hlad po velkých příbězích.

PhDr. Dagmar Mocná, CSc. (1958)

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

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

Pytláková schovanka

Československý státní film, 1949. Premiéra 1. 4. 1949.

Režie: Martin Frič, **Námět a scénář:** Rudolf Jaroš, Milan Noháč, Josef Neuberg, František Vlček, **Kamera:** Karel Degl, **Hudba:** Julius Kalaš, **Architekt:** Karel Škvor, **Střih:** Jan Kohout, **Zvuk:** Josef Zora, **Vedoucí výroby:** Bohumil Šmída.

Hrají: Hana Vítová (Elén), Oldřich Nový (René), Ela Nollová (Hadrboľcová), Otomar Korbelář (Dubský), Theodor Pištěk (Skalský), Zdeněk Dítě (Sedloň), Bohumil Machník (Bolton), Vítězslav Vejražka (Malhorn), Arnold Flögl (Jan Balada), Franta Paul (dr. Otok), Marie Blažková (Nováková), Eman Fiala (Bianchini), Jan W. Speerger (Joe Pelíšek), Jarmila Smejkalová (Klára), Irena Bernátová (Hromasová), Mirko Erben (Zadina), Alena Pospíšilová (Yvettka), Ilona Kubásková (Polánková), M. Kopalová (ošetřovatelka), Ferdinand Jarkovský (úředník), Růžena Lysenková (sekretářka), Felix le Breux (Kirken), Emanuel Kovařík (detektiv), Jindřich Doležal (major), Fanda Mrázek (číšník), Jaroslav Mareš (novinář), Vladimír Řepa (majitel baru), Mirko Čech (inspicient), Josef Hořánek (kapitán), Josef Bělský (šéf kosmetického salonu), Zdeněk Šavrdra (průvodčí), Viktor Nejedlý (komorník), Viktor Očásek (listonoš), Saša Danešová (panská), Bohuslav Kupšovský (topič), Marie Hodrová (stará paní ve vlaku), František Voborský (přednosta stanice), Otto Tutter, Dobroslav Čech, Miroslav Grác, Zdeněk Borovec (myslivci), Jiřina Bílá (koketka), Josef Příhoda (ředitel divadelní společnosti), Ota Motyčka (biletář), Růžena Jezerská (kadeřnice).

Další citované filmy:

Bláhové děvče (Václav Binovec, 1938), *Děvčice z Beskyd* (František Čáp, 1944), *Důvod k rozvodu* (Karel Lamač, 1937), *Eva tropí hlouposti* (Martin Frič, 1939), *Hotel Modrá hvězda* (Martin Frič, 1941), *Ideál septimy* (Václav Kubásek, 1938), *Irčin román* (Karel Hašler, 1936), *Jarčin profesor* (Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček, 1937), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Václav Kubásek, 1924), *Jindra, hraběnka Ostrovínová* (Karel Lamač, 1933), *Krb bez ohně* (Karel Špelina, 1937), *Kříž u potoka* (Miroslav Jareš, 1937), *Líza Irovská* (Václav Binovec,

1937), *Lízino štěstí* (Václav Binovec, 1938 – 1939), *Lucerna* (Karel Lamač, 1938), *Madla zpívá Evropě* (Václav Binovec, 1940), *Noční motýl* (František Čáp, 1941), *Prstýnek* (Martin Frič, 1944), *Přítelkyně pana ministra* (Vladimír Slavínský, 1940), *Roztomilý člověk* (Martin Frič, 1941), *Sextánka* (Svatopluk Innemann, 1936), *Skalní plemeno* (Ladislav Brom, 1944) *Sobota* (Václav Wasserman, 1944), *Srdce na kolejích* (Jan Sviták, 1937), *Srdce v celofánu* (Jan Sviták, 1940), *Srdce v soumraku* (Vladimír Slavínský, 1936), *Srdce za písničku* (Karel Hašler, 1933), *Světlo jeho očí* (Václav Kubásek, 1936), *Těžký život dobrodruha* (Martin Frič, 1941), *To byl český muzikant* (Vladimír Slavínský, 1940), *Umlčené rty* (Karel Špelina, 1939), *Valentin Dobrotivý* (Martin Frič, 1942), *Zlatý člověk* (Vladimír Slavínský, 1939), *Žena na rozcestí* (Oldřich Kmínek, 1937), *Žena pod křížem* (Vladimír Slavínský, 1937).

SUMMARY

THE KIND MILLIONAIRE OR FRIČ'S FAREWELL

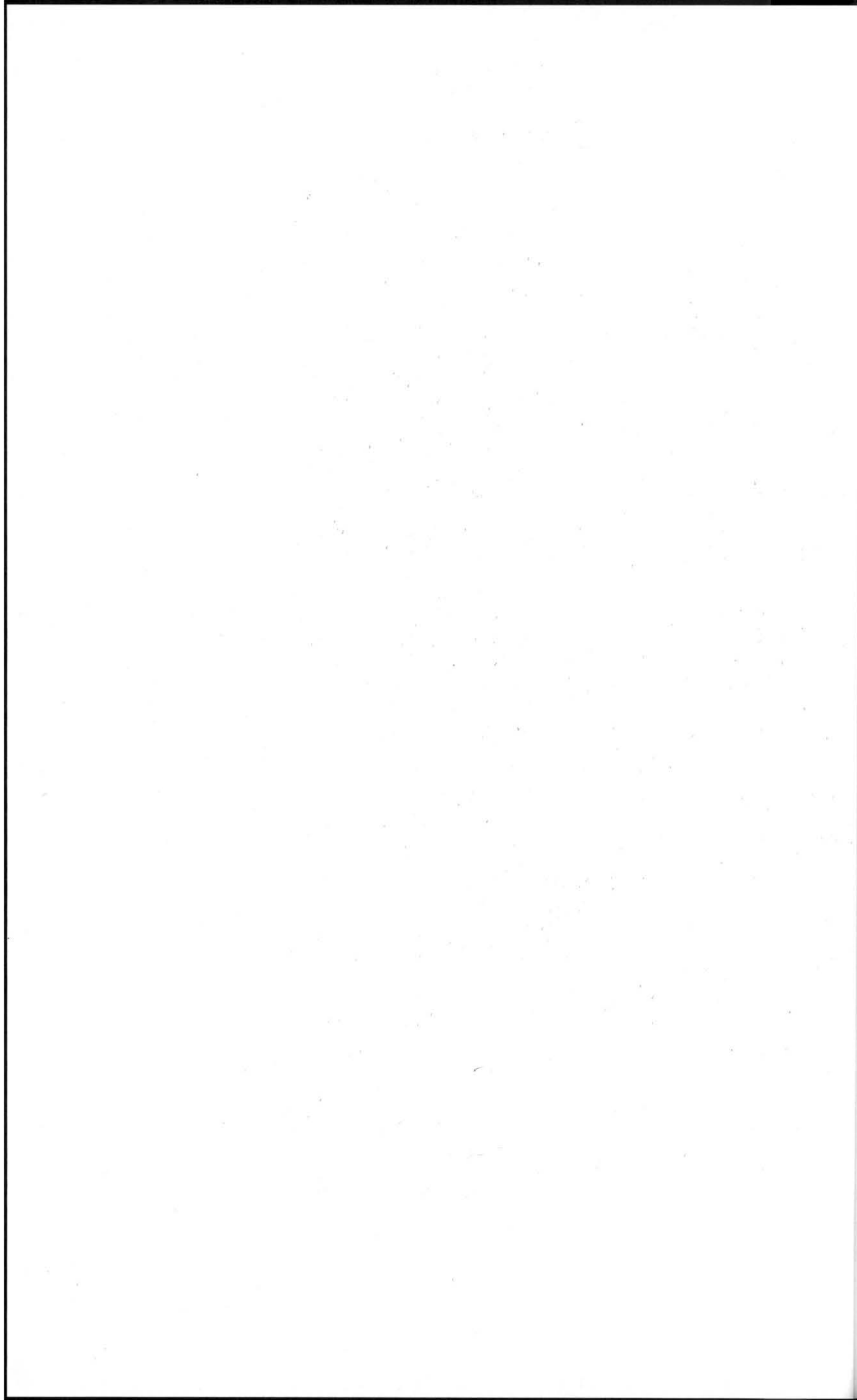
Dagmar Mocná

One of the first Czech film parodies is discussed – Martin Frič's *The Kind Millionaire* (*Pytláková schovanka*), a film which reacts in a humorous manner to the prevailing situation in Czech commercial cinematography of the thirties and first half of the forties. The focus is mainly on the analysis of parody and paraphrase devices applied in this film.

The first chapter discusses the typology of the film characters. It pays special notice to the programmatic selection of actors, the play on the poetics of the names of the protagonists and also the oscillation between the observation of their model conduct and transgression against it. The second chapter follows the manner in which the film weaves the thread of the story quite in the spirit of the law of popular epics: most events are rooted in the mysterious and eventful past of the characters, freaks of fate play a key role in the unfolding of these events which are generally balanced on a knife edge, only to be finally resolved and brought to a triumphant (and frequently pre-hinted) happy end. The third chapter stakes out the playing field of *The Kind Millionaire*. The study gives special notice to the manner in which the colourful switching of scenery – so typical of inter-war film – applies the polarity of the intimately familiar home (represented especially by the myth of the small Czech cottage) and the big alien world, so desirable and ominous at the same time. The fourth chapter focuses on work with conventional symbolism, applied mostly with a purely literal meaning, which is a marked feature of popular culture. There is the extended play with the symbol of hearth and home, where *The Kind Millionaire* links up directly to the pre-war *Hearth Without Fire* (*Krb bez ohně*), which enjoyed the reputation of a kind of prototype of a bad commercial picture. The fifth chapter is an analysis of various types of parodic play with conventional and clichéd expression, so typical especially for popular novels. The film's comic effect is achieved mainly by the literal repetition of rejoinders, by paraphrase of official style, by the discord between the applied phrase and the concrete reality or between the pathetic form and the trite content. The sixth chapter deals with the parodic play of *The Kind Millionaire* with convention in the musical, namely sung, component of inter-war commercial film. It deals with the analysis of song lyrics, the parodic effect of which is based on the oscillation between the observation and breach of existing poetic norm.

The final chapter uses the example of inserted, silent-film style sequences to document that *The Kind Millionaire* was for Frič more than just a parody of consumer culture stereotypes. It was simultaneously his distinctive tribute to film, an expression of his admiration for the suggestive charm of this medium. The flamboyant humour of *The Kind Millionaire* is therefore interspersed with explicitly unpronounced yet permanently present sadness over the fact that the world of thever illusion, presented herein in its model form, is condemned to extinction. In this sense *The Kind Millionaire* is not only a brilliant parody but also Martin Frič's grand farewell to pre-war cinematography.

Translated by Naďa Abdallaová



Rozhovor

**„MÁM RÁD HUDBU,
KTERÁ JE JAKOBY DALŠÍ POSTAVOU
VE FILMU...“**

Se skladatelem Janem Klusákem o (hudbě k) divadlu a filmu

Ivan Poledňák

Snad bude užitečné uvést rozhovor čímsi jako „slovníkové heslo“.

Jan Klusák, přední český skladatel, narozený 18. dubna 1934 v Praze. Pochází z česko-židovské rodiny, po gymnáziu studoval na Hudební fakultě AMU (1953 – 1958), jeho hlavními učiteli skladby byli Jaroslav Řídký a Pavel Bořkovec. Po celý tvůrčí život se Klusák věnuje výhradně kompoziční činnosti, ačkoli okrajově k jeho tvůrčím aktivitám patří i tvorba literární (exegeze, vzpomínky, ale i publicistické, většinou polemicky zaměřené články či glosy) a herectví.

Začátky Klusákovy tvorby jsou spjaty s inspiračními podněty světové i naší meziválečné hudební moderny (Stravinskij, Honegger, Martinů, Bořkovec ad.), avšak již koncem padesátých let se prosadila Klusákova touha po racionálním řádu hudby přijetím principů Druhé vídeňské školy (A. Schönberg ad.), které pak v autochtonní větvi tvorby rozvíjí po svém vlastně až dosud. Do povědomí hudební veřejnosti vstoupil Klusák razantně koncem padesátých let v kontextu činnosti souboru Komorní harmonie, který založil a vedl Libor Pešek; ansámbl koncertoval v Divadle Na zábradlí. Klusák se stal jeho „domácím skladatelem“ (viz díla Příslaví, Obrazy, Malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky, Invence, Sonáta pro housle a dechy), zároveň se však stal on i jeho hudba terčem nevybíravých kritik ze strany představitelů tehdejší zideologizované hudební publicistiky. Pověst „vzurného mladého muže“ Klusáka neopustila ani v údobí Pražského jara a v normalizační době se Klusák od oficiálního hudebního dění zcela distancoval. Po listopadu 1989 lze Klusáka vidět v řadě důležitých hudebních funkcí, například: víceředitel České hudební rady, člen Rady Národního divadla či člen Umělecké rady HAMU. Vnější oceněním Klusákova tvůrčího úsilí je cena Classic 1995, kterou získal letos za skladatelskou tvorbu (s přihlédnutím k pátému smyčcovému kvartetu).

Klusákovo skladatelské dílo je poměrně rozsáhlé – čítá zhruba stopadesát titulů a je i značně různorodé co do hudebních typů: sahá od kompozic, jež bychom mohli označit za „laboratorní“ (sem patří zejména řada deseti skladeb, jež nesou název Invence) až po hudbu „užitkovou“, spjatou s divadlem, filmem i televizí (viz třeba hudbu k seriálu Nemocnice na kraji města). Jádrem Klusákova díla je ovšem hudba autochtonní, nejčastěji komorní (zde bychom za osu mohli označit sérii pěti smyčcových kvartet). Z tvorby

pro symfonický orchestr nutno uvést tři symfonie a několik skladeb uplatňujících jím oblíbený variační princip, například *Hommage à Grieg per orchestra*, *Le forgeron harmonieux* a zejména klíčové *Variace na Mahlerovo téma* (k této skladbě se připíná i obsáhlá autorova exegeze díla). Klusák se věnuje i tvorbě baletní a operní.

Z literatury o Klusákovi možno připomenout především hesla v Československém hudebním slovníku I (1963), *The New Grove Dictionary Of Music And Musicians* (1980), *Malé encyklopedii hudby* (1983), *Encyklopedii jazzu a moderní populární hudby IV* (1990), *Kdo je kdo v České republice 94/95* (1994). Dále pak studii Vladimíra Lébala *Tvorba Jana Klusáka z let 1959 – 1962* (in: *Hudební věda* 1986, č. 2, s. 112 – 143), stať Miloše Navrátila *Pohled na Klusáka* (in: *Hudební rozhledy* 1990, č. 8, s. 380 – 383), konečně pak i texty Ivana Poledňáka, který o Klusákovi připravuje monografii, *Já že jsem tvrdý chlapík?!* (interview in: *Mladý svět* 1991, č. 26, s. 20 – 21), *Jan Klusák Turns 60* (článek in: *Music News From Prague*, č. 7 – 8, s. 1 – 2), *Klusák a literatura* (stať in: *Opus musicum* 1994, č. 8 – 9, s. 241 – 245), *Invence Jana Klusáka* (studie in: *Hudební věda* 1995, č. 3, s. 257 – 278).

* * *

Jsi skladatelem-profesionálem v plném smyslu toho slova. Nevyučuješ, nepřednášíš, nikde nehraješ, prostě „jenom“ komponuješ. Píšeš především autochtonní hudbu, ale píšeš také hodně hudby, jež je součástí komplexnějších uměleckých projevů, divadla a především filmu. Jaké tedy byly počátky tvých kontaktů s filmem?

Nejdřív a dlouho divácké. Patřím ke generaci, která byla odchována filmem, televizi jsem již – ne ovšem generačně, spíše z principu – nepřijal. Nemám televizor, pár věcí z televizní nabídky mohu vidět u přátel. Nevychloubám se tím, pouze konstatuji; nechci být zahlcen spoustou vjemů a informací... Film mne však opravdu provází celým životem. Téměř od narození bydlím v domě, kde bylo kdysi Bio Radio a je dnes kino Květen. Jaksi automaticky se chodilo (mluvím o naší rodině, ale takový byl tehdy mrav vůbec) na to, co se tam hrálo. Samozřejmě, občas se šlo i do kin v bezprostředním okolí, například do kina Maceška (dnes Illusion) nebo kina Tatra (později divadlo Spejbla a Hurvínka). Pamatuji si z dětství třeba na film o Kmochovi *To byl český muzikant*, na film *Madla zpívá Evropě*, na film s Adinou Mandlovou *Holka nebo kluk*, na film *Eva tropí hlouposti* s Natašou Gollovou, pak samozřejmě na filmy s Vlastou Burianem či s Oldřichem Novým... Z dob války si vybavuji rakouské operetní filmy nebo filmy s Marikou Röck. A podivná věc: velmi emocionálně na mne zapůsobil celovečerní dokument o Macošce, o průzkumu řeky Punkvy.

Po válce pro mne nastalo filmové obžerství a exploze zážitků opravdu uměleckých. Vzpomínám na Marcela Carné a jeho *Děti ráje*, na Christiana Jacqua a jeho *Věznici parmskou*, na Jeana Renoira a jeho film *Člověk bestie*, na ruské filmy *Alexandr Něvskij*, *Ivan Hrozný* (na docenění Prokofjevovy hudby jsem byl tehdy příliš mladý), ale třeba i na Roberta Vernaye s jeho *Hrabětem Monte Christo* (s Pierrem Richard-Willmem). Z českých filmů mne zaujala Vávrova *Předtucha* či *Krakatit* se Srnkovou hudbou. Velmi se mi líbily

i Trnkovy loutkové filmy s hudbou Trojanovou (tuším, že jsem je viděl v pořadí *Bajaja*, *Špalíček*, *Císařův slavík*, *Staré pověsti české*). Později jsem měl velké zážitky z tvorby Felliniho, Antonioniho, Bressona, Resnais, Agnès Vardové, Truffauta...

Nebyl pak Trojan jedním z tvých učitelů skladby?

Jistěže byl. Když jsem přišel v roce 1953 na Hudební fakultu AMU, Václav Trojan tam měl předmět, který se jmenoval seminář filmové a scénické hudby. Hned jsem se na něj přihlásil a chodil jsem tam celé čtyři roky, ačkoli byl kurs vlastně vypsán jen pro třetí ročník; byl to pro mne tak trošku únik v rámci tehdy hodně zideologizované školy. Postesknou si však: Trojan moc chuti prozrazovat všelijaká tajemství z „výrobní kuchyně“ filmové hudby neměl... Stál však u počátků mé hudby pro divadlo, neboť mi dal za úkol napsat hudbu k baletu *Princezna Pampeliška*. Libreto podle Jaroslava Kvapila napsala Jiřina Podlešáková, jež vedla baletní školu v Českých Budějovicích. Premiéru však balet měl v divadle v Neustrelitz (NDR) a u autorky libreta byl proveden teprve v polovině šedesátých let.

Jak bys hudbu k tomuto baletu charakterizoval a co následovalo pak?

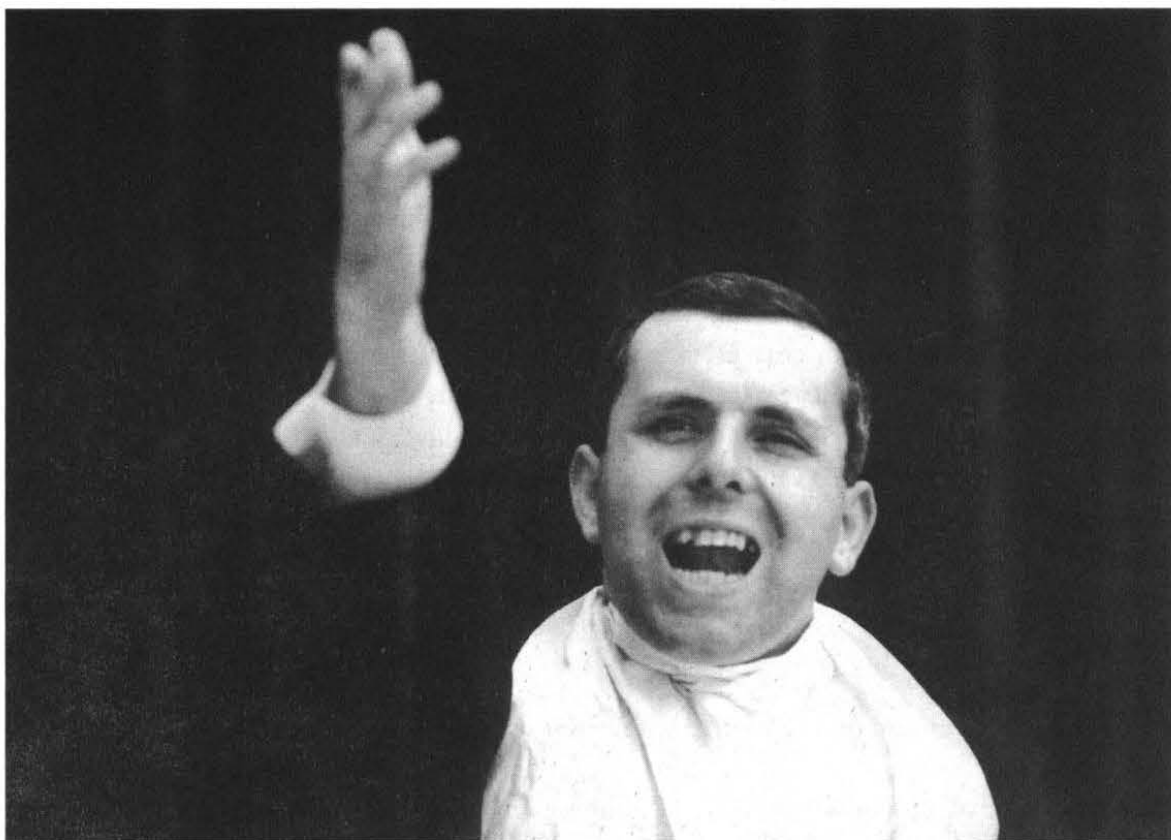
Půlhodinový prokofjevovsky laděný, neoklasicistní, dětem určený útvar. Po této kompozici následovaly scénické hudby pro DISK, tedy pro představení DAMU. Tou vůbec první byla hudba k Shakespearovi, ke hře *Dva šlechtici veronští*, s níž v roce 1955 absolvoval režisér Václav Hudeček a například herci Luděk Munzar či Josef Vondráček. Spolupráce se zřejmě vydařila, protože jsem byl hned rok poté vyzván k napsání hudby k Sofoklově hře *Elektra*, s níž končil své studium režisér Franek Chmielek; napsal jsem hudbu pro žestě a tympány. A pokračovala i spolupráce s Hudečkem, který tehdy inscenoval v Brně Tylova *Strakonického dudáka*.

Dobře, to byly začátky divadelní, a co ty filmové? Jak se tehdy člověk mohl stát skladatelem filmové hudby?

Neznám tehdejší obecný recept, ale můj začátek byl spjat se začátkem éry dramaturgicky (ale i jinak) avantgardně laděného orchestru Libora Peška Komorní harmonie v Divadle Na zábradlí; to se psal rok 1960. Tehdy za mnou přišel muž jménem Jiří Kaliba, který pracoval externě pro televizi (dělal však i leccos jiného, mimo jiné jezdil se sanitkou Záchranné služby) a objednal si hudbu ke snímku *Verše a hry*, který na Sládkovy básničky pro děti točil pro dětskou redakci. Napsal jsem mu jednoduchou neoklasicistní hudbu pro malý dechový ansámbl.

Tahle spolupráce otevřela stavidla?

Ale kdež. Ještě chvíli to trvalo, než jsem se dostal k opravdové filmařské společnosti. Mezitím jsem se spíš etabloval jako autor scénických divadelních hudeb. V mé skladbě *Čtyři malá hlasová cvičení na texty Franze Kafky* účinkovala Marie Tomášová,



Jako Rudolf ve filmu Jana Němce O slavnosti a hostech v polovině šedesátých let

Foto archiv

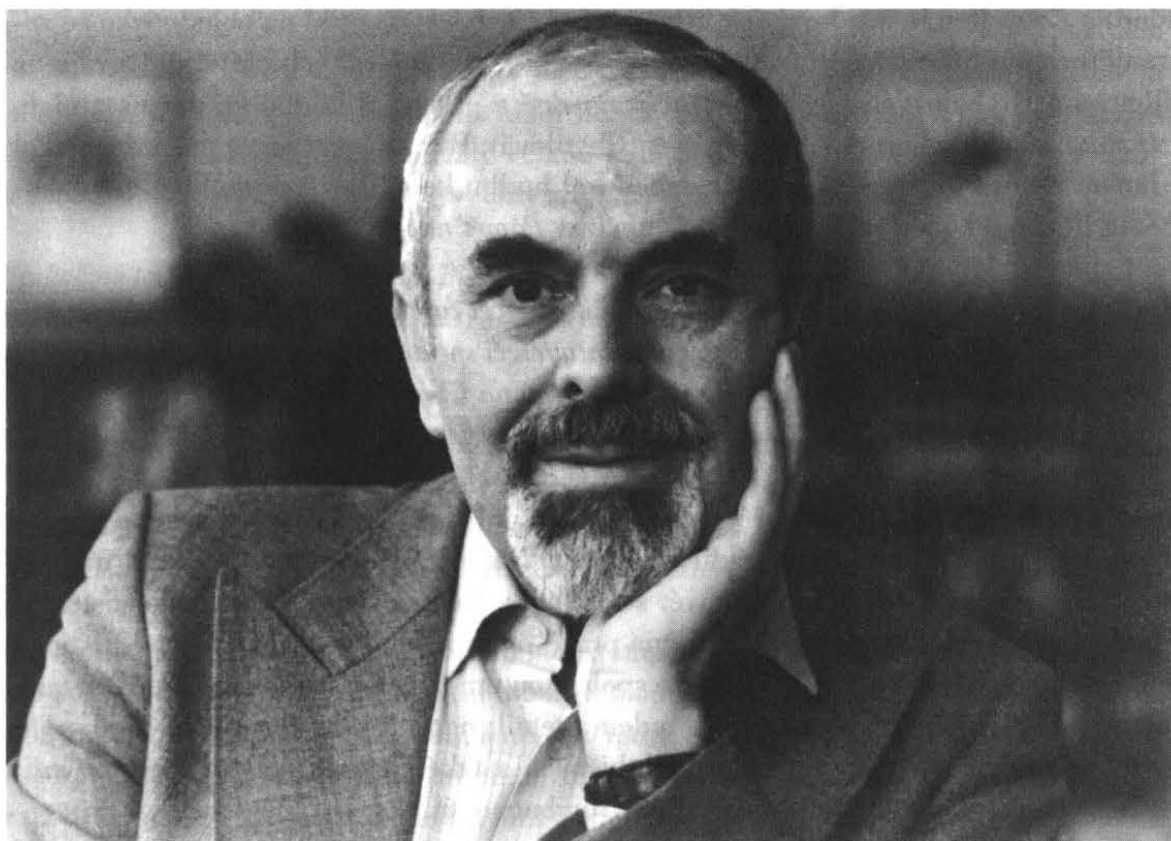
tehdy zářící hvězda, ta o mně řekla Otomaru Krejčovi a ten mne požádal o hudbu k inscenaci hry Milana Kundery *Majitelé klíčů*, chystané pro Stavovské divadlo; pak následovala hudba k inscenaci hry Josefa Topola *Konec masopustu*. Potom mne Krejča požádal o hudbu ke hře Václava Havla *Zahradní slavnost*, inscenované v Divadle Na zábradlí.

Byl tenhle kontakt s Havlem pro tvůj život či tvorbu nějak přelomový, určující?

Jeho poetika mi byla odpočátku blízká a i když se nestýkáme pravidelně, stále o sobě víme. K další spolupráci došlo až o hodně později, při filmu *Žebrácká opera*.

Vraťme se tvým filmovým začátkům...

Snad to všechno začalo Věrou Chytilovou. Přišla za mnou do Divadla Na zábradlí a požádala mne nejdřív o hudbu k nějakému svému školnímu snímku a pak o hudbu k filmu *Strop*, jenž se později promítal spolu s jejím snímkem *Pytel blech*. A když už jsem jednou mezi filmaři byl, kontakty se množily. Byl tu Evald Schorm, Jan Němec, Jaromil Jireš, Ester Krumbachová... Nejvíc jsme si padli do noty s Evaldem Schormem. Už předtím jsem napsal hudbu k šumperské inscenaci O'Neillovy hry *Ach ta léta bláznivá*, pro níž Krumbachová obstarávala výtvarnou stránku.



Jan Klusák v polovině let devadesátých
Foto Miloš Fikejz

Netraduje se, že právě v Šumperku se ti otevřela herecká dráha?

Říká se to a je to kupodivu pravda. Hrát jsem v Šumperku ovšem nezačal, ale ten nápad se tam zrodil. Bylo to takhle: Porada ve vinárně U pánbíčka se protáhla do ranních hodin a když už se za světla šlo domů, tak jsem v jakési euforii hlouček stále vážně debatujících umělců obíhal a mával přitom rukama jako křídly. Krumbachové se můj pantomimicko-taneční výstup zalíbil a řekla, že mi napíše roli do svého příštího filmu. Hned to ráno nám odvyprávěla jádro filmu *O slavnosti a hostech*, já v pokračující euforii jsem řekl proč ne, a tak jsem za tři roky debutoval jako herec.

Zmínil ses o spolupráci se Schormem...

Ano, v roce 1962 jsem mu napsal hudby k dokumentárním filmům *Dřevaři*, *Železničáři*, *Žít svůj život* (to byl film o Josefu Sudkovi); ve stejném roce jsem též napsal hudbu pro dokument Vladimíra Kabelíka *Toxin X* (byl to film o LSD; tehdy jsem též posloužil jako pokusný králík, o čemž se lze dočíst v knize Jiřího Roubíčka *Experimentální psychosy*). V roce 1963 jsem debutoval jako autor hudby k celovečernímu filmu (byl to snímek *Křik* Jaromila Jireše), a o rok později jsem opět spolupracoval se Schormem, tentokrát na jeho celovečerním debutu *Každý den odvahu*. Spolupráce se Schormem byla těsná a symptomatická, jak dokládají dokumentární filmy *Zrcadlení* (rozhovory s těžce nemocnými

lidmi) a *Žalm* (ten je o židovských hřbitovech v Čechách a vznikl na objednávku ze zahraničí). Jen o něco později ta skupinka mých nových uměleckých přátel pracovala na zfilmování Hrabalových povídek *Perličky na dně* a já napsal hudbu ke dvěma z nich, k *Domu radosti* (Schorm) a *Automat svět* (Chytilová). Poprvé jsem se též při práci setkal s Janem Němcem, pro nějž jsem zkomponoval hudbu ke stříhovému archivnímu dokumentu líčícímu konec války a nesoucímu název *Paměť našeho dne*.

Myslím, že se budeme muset vzdát snahy o úplný výčet tvých filmových, televizních a scénických hudeb a zastavíme se jen u věcí podstatných či spektakulárních. Podle mého soudu k nim patří například spolupráce s Janem Němcem na filmu Mučedníci lásky, spolupráce herecká i skladatelská...

Ano, hrál jsem v prostřední ze tří povídek, tedy v povídce *Nastěnka*, vojenského lékaře; oblečen jsem byl do uniformy, jezdil v kočáře... Natáčení se odehrávalo v dost napjaté atmosféře, scénář Ester Krumbachové, s níž tehdy Němec žil, byl dost nekonzistentní a hodně se muselo improvizovat – možná právě proto z toho vyšel jakýsi surrealistický sen. Pokud jde o hudbu, vznikla vlastně společnou prací mou a Karla Mareše, však také autorství hudby je uvedeno jako náš tandem (detail: napsal jsem mimo jiné – pro první povídku – vokál beze slov pro Martu Kubišovou a také Gottovu píseň *Přítelkyně má*; písničkové texty psala na hotovou hudbu Krumbachová).

Pokusme se teď o soupis a případně i charakteristiku všech tvých filmových hereckých rolí!

Prvním filmem byl Němcův snímek *O slavnosti a hostech*, o němž se snad zmíním později a podrobněji, druhým *Sedmikrásky* Věry Chytilové (to však byla jen epizodka). Vystoupil jsem i v medailonu Marty Kubišové *Náhrdelník melancholie* (uveden v lednu 1968); tam jsem němě představoval manžela či partnera, který lhostejně sleduje (uždiboval jsem přitom keksy) ženu zpívající melancholickou píseň o odchodu od nemilujícího muže. Krumbachová mne psychologicky vystihla... Pak jsem v roce 1968 hrál ve filmu *Pražské noci* (scénář napsal Jiří Brdečka, který zrežíroval i první povídku s názvem *Poslední Golem*, v níž jsem byl Rabbim Chaimem – kabalistou a mágem). Ještě v roce 1969 jsem měl roli požitkářského misionáře obtěžujícího malou holčičku (nebyl jsem tou rolí moc nadšen) v Jirešově filmu *Valérie a týden divů*, pro nějž napsala scénář Krumbachová. Ostatně, Krumbachová říkala, že prý jeden francouzský kritik u mne oceňoval odvahu k nasazení do rolí „špatných charakterů“... Pak už byly jen školní filmy FAMU: absolventský film Jiřího Věřčáka, v němž jsem měl roli anděla (1970), a školní film Kanada-na Davida Cherniacka s rolí rabína (1972). V roce 1980 vytvořil Jan Špáta jako režisér i kameraman film *Variace na téma Gustava Mahlera*, v němž – spolu s jinými – hovořím o Gustavu Mahlerovi.

Dobře, to jsou filmy s tebou, ale myslím, že jsou i filmy o tobě...

V roce 1969 natočila posluchačka FAMU Marianne Worliceck (Němka z SRN) asi dvacetiminutový dokumentární film *Pan Klusák*; předpokládám, že ten snímek někde v archi-

vu je. Snímáno bylo u mne doma a v Obecním domě, hraji tam sám sebe, povídám o svých názorech, včetně politických. V roce 1990 – v rámci jakési „splátky ublíženým z minulého režimu“ – o mně natočil Adam Rezek televizní medailon, a pak jsou tu dva filmy Jiřího Nekvasila, jež mi udělaly velkou radost, *Co chci říci* a *Pátý smyčcový kvartet* (oba jsou z roku 1994 a tedy vyvolány zřejmě mým životním jubileem...).

Přeskočme teď z filmu na divadlo, i když zůstaneme u tvého herectví. To herectví divadelní je spjata s Divadlem Jára Cimrmana. Jak ses dostal do tohoto prostředí, jakés měl motivace, co bylo výsledkem?

Možná nejdřív trochu faktografie. Naskočil jsem do už jedoucího vlaku a hrál postupně v inscenacích *Hospoda na mýtince* (1969, hostinský), *Akt* (1969, malíř Žíla), *Vražda v salonním coupé* (1970, továrník Meyer), *Němý Bobeš* (1970, lékař), *Cimrman v říši hudby* (1973, hudební vědec a dirigent), *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* (1974, Děd Vševěd).

Nu, a k tomuto několikaletému hereckému extempore jsem se dostal takhle: Smoljak se Svěrákem se potřebovali poradit o hudbě k *Hospodě na mýtince* (jednalo se o nastříhání hudby z operetních předeher apod.), a tak si o radu řekli Pavlovi Vondruškovi a mně; prý si za to budeme moci na divadle zahrát... Vidíte, a zůstal jsem tam až do roku 1975, kdy se už hrálo na Solidaritě a v Braníku. Měl jsem v té době – nuceně – hodně času, bavilo mne to – vždyť jsem v dětství chtěl být Vlastou Burianem či Voskovcem a Werichem, byla z toho i trocha peněz...

Spolupráce s Divadlem Jára Cimrmana ale nebyla jen spolupráce herecká...

Ano, byla i hudební. Jak už jsem řekl, pro *Hospodu na mýtince* to byl sestřih přede hry (použili jsme ouvertur k *Netopýrovi*, *Polské krvi*, *Vinobraní* ad.), ve *Vraždě v salonním coupé* je v rámci cimrmanovského „semináře“ kuplet přinášející Cimrmanovo zhudebnění konfese loupežného vraha, v inscenaci *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* je sbor o Dědovi Vševědovi. Nejvíce hudby bylo samozřejmě ve hře *Cimrman v říši hudby*, totiž celá „opera“ *Úspěch českého inženýra v Indii*. Dirigoval Vondruška, zpívali členové ansámblu, v orchestrálním playbacku hráli členové orchestru Národního divadla. Pohyboval jsem se v žánru parodie, hudba byla pastišem ze známých operních i neoperních kousků. Vlastně to byla tak trochu zkouška na pozdějšího *Zlého jelena*.

I když jsem před chvílí říkal, že se vzdáme výčtu tvých filmových, televizních a scénických hudeb, přece mi to nedá a chci tě vyzvat k malé rekapitulaci aspoň toho nejpodstatnějšího...

Budiž. Tak z těch celovečerních filmů bych snad měl zmínit snímky *Návrat ztraceného syna* (Schorm), *Piknik* (Smoček a Sís), *Kulhavý ďábel* (Herz, v hudbě koautorství s Jaromírem Klempířem), *Farářův konec* (Schorm), *Den sedmý, osmá noc* (Schorm, „trezorový film“), *Psi a lidé* (Schorm), *Vlastně se nic nestalo* (1988, poslední Schormův film). A rád bych připomenul svou dlouholetou spolupráci s Jiřím Brdečkou (ten mne bral na flámy

s Hoffmeisterem a Trnkou) a Jaroslavem Bočkem na krátkých (kreslených či loutkových) filmech, i svou spoluprací na školních filmech FAMU, na spoustě snímků o výtvarném umění (to ostatně patří k mým celoživotním zájmům).

Jak to bylo vlastně s tvou prací pro „masové sdělovací prostředky“, tedy televizi a film, v období normalizace?

Byla silně utlumena, ne však zcela znemožněna. Záleželo na postoji lidí, kteří tehdy mohli: zda chtěli riskovat se skladatelem, který nebyl v tehdejší „tvůrčím“ svazu a byl vystrčen na okraj dění. Byli takoví, v televizi třeba Jan Matějovský nebo Marie Poledňáková, nebo na Barrandově autoři filmů *Tím pádem* a *Hon na kočku*.

Padla tu už poznámka o hudbě k Havlově–Menzlově Žebrácké opeře. Můžeš to téma trochu rozvést?

Samozřejmě jsem nejdřív přemýšlel, jaká že je to vlastně opera. Dozajista ani Wagner, ani Smetana... Říkal jsem si, že by to i v hudbě měla být nějaká demagogie. Pak mi má žena řekla, že v tom případě by to mohl být nejspíš Rossini. Hned mi došlo, ano, to je ono, Mackie Messer, jak by ho napsal Rossini. Celé to téma a prostředí se mi líbilo: ta možnost hudbou provázet honičky, uplatnit banální „hudbu periférie“.

Ano, bez lichocení, ta banalita je tu přímo geniálně zahuštěná... A poznámka na okraj: Měl jsem před časem ve Vídni přednášku v rámci semináře o trivialitě v hudbě, a právě na této hudbě jsem demonstroval různé roviny triviality, včetně téhle triviality na třetí (vedle triviality z chudoby myšlení a cítění je metarovinou Weillův Mackie Messer a tohle rossiniovsko-klusákovské přepracování je vlastně už rovinou meta-meta). Vraťme se však k tématu otázkou po tvé spolupráci s různými režiséry.

Nejdřív banální obecné konstatování: s každým je to jiné... U Krejčí se představa bu-
dovala spíše během inscenace, několikrát se třeba změnila během práce. Poledňáková v televizi měla koncepci jasnou, možná se v tom projevovala Matějovského škola. Se Schormem byla spolupráce velmi volná a příjemná, nechal člověka dělat podle jeho představy. Schorm vycházel z předpokladu, že existuje cosi jako „spříznění volbou“, nu a pak se může dělat všechno... Menzel nechává nejdříve volnost, pak ho je někdy třeba přesvědčit, že hudba tam v celku má své místo; důležité je, že se přesvědčit nechá. Obtížná byla spolupráce s Dudkem na seriálu *Nemocnice na kraji města*. Měl o hudbě velmi konvenční, schematické představy, takže nechyběly ani nepříjemné střety. Zkomponoval jsem hudby mnohem víc, než se pak uplatnilo.

Zatím nepadlo jméno Jaroslava Gillara a přece je to spolupráce, jež trvá desetiletí...

Ano, začala v Gillarově éře Divadla Na zábradlí. Poprvé jsme spolupracovali (1968) při inscenaci Shakespearova *Timona Athénského*, jež byla jedním z epochálních inscenací souboru; byl s ním i na zájezdu v Německu, kde vzbudil velký zájem a ohlas. Pak jsme

spolupracovali – těsně před Gillarovým odchodem do emigrace – na renesanční hříčce à la commedia dell'arte *Oklamaní* (1973). S Gillarem se pracovalo dobře, je muzikální, v hudbě se vyzná, hraje na klavír, dovede si zkomponovat i jednodušší scénickou hudbu. Po návratu jsem s Gillarem spolupracoval ve Spirále na představení *Faust* (1992), v Divadle Komedie pak na představení *Čtrnáctý hrabě Gurney* (1994) a na hře, vlastně dialogu Talleyranda s Fouchém, s názvem *Půlnoční večere*.

Otázka po Gillarovi měla i „budoucnostní“ a povýtce hudební rozměr...

Ne, já bych nezapomněl. Gillar napsal úpravu Rappoportovy hry *Dybuk*, kam vytvořil i písňové texty. Já jsem zkomponoval hudbu, která má být jakýmsi pokračováním linie *Český inženýr v Indii*, *Zlý jelen*, *Žebrácká opera*, ovšem ve vážnějším tónu. Je to hra se zpěvy, tedy podle mne singšpíl.

Na máloco je pražská kulturní obec zvědava jako právě na Dybuka. Jak daleko jsou přípravy?

Hudba je už zkomponována, zčásti i nahrána (druhá část bude realizována přímo na scéně). Inscenace měla být součástí loňského festivalu Musica iudaica, nějak se to však nezvládlo a tak je premiéra plánována na datum 21. října 1996 v rámci stejného festivalu. A pokud jde o hudbu: nechtěl jsem otrocky sledovat archivní židovskou hudbu (a ani kopírovat třeba hudbu sefardů či aškenázyů) a tak jsem si vymyslel spíše svou vlastní představu, jak by ta židovská hudba měla či spíše mohla vypadat; řekl bych, že je jaksi nadčasová. Děj hry se původně odehrával v Haliči, Gillar jej přenesl do Prahy, nevím, zda tu nebude tak trochu problém s jakousi místopisnou nepatříčností...

Nemohl by ses ještě vrátit k otázce spolupráce s různými režiséry?

Jednou ucelenou kapitolou je spolupráce s Karlem Křížem. Začala Lorcovou *Krvavou svatbou* (1986, MDP v Rokoku), pak následoval *Aucassin a Nicoletta* v tehdejšímu Realistickém divadle (1986) a řada dalších inscenací. Rád vzpomínám na druhou z jmenovaných inscenací – tam dění na jevišti představovalo cosi jako ironický kontrast k tomu, o čem se hovořilo či zpívalo.

O Krejčovi byla již řeč. Tady bych jen doplnil, že jsem psal hudby i ke Krejčovým inscenacím nejen v Národním divadle (vedle již připomenutých bych uvedl hudbu k *Romeovi a Julii*), ale i k inscenacím v Divadle Na zábradlí a pak v Divadle Za branou (tady byla snad zajímavá hudba k sofoklovské montáži *Oidipús – Antigona*, jež byla svéráznou variantou konkrétní hudby). Teď mám s Krejčou spolupracovat na jeho inscenaci Goethova *Fausta*.

Píšeš pro divadlo a film rád?

Ve svých začátcích jsem měl určitý odpor ke komponování pro nějaký konkrétní účel, tedy i pro divadlo nebo film. Jednak proto, že skladatel zde není pánem nad svou hudbou,

jednak proto, že člověk chtě nechtě musí dělat stylové kompromisy, vyvolané už povahou hry či filmu, nebo dokonce stylovými preferencemi režisérů. Postupem doby, zejména v posledních letech, jsem změnil názor v tom smyslu, že i ty stylové digrese a regrese, ve smyslu jakéhosi vystoupení ze sebe, jsou pro skladatele přinejmenším dobrým cvičením v řemesle. Jsou ovšem i hygienické – nedovolí tvůrci vzdálit se tak příliš své lidskosti a ochraňují jej před nebezpečím, že se stane úplně nesrozumitelným svým posluchačům, jak by se mohlo stát, kdyby stále jen pokračoval ve svém hledání nového obsahu a vyjádření.

Co si myslíš, že je podstatou herectví a speciálně filmového herectví? A jak zde vidíš úlohu či možnosti herců-neprofesionálů?

Obecná stránka otázky je příliš závažná, takže si na ni jako neodborník netroufám. Snad se mohu vyjádřit k herectví filmovému – je ve srovnání s herectvím divadelním určitě lehčí, už tím, že se scénář filmuje po záběrech, dále pak tím, že úspěch záleží na režisérovi (samozřejmě, dnes nejen režisérovi) volbě správného herce pro danou postavu. Já jsem si z hraní nedělal problémy, režiséři mne většinou nechali dělat, co jsem si myslel, že dělat v dané roli právě mám, pokyny šly spíše ze strany kameramanské.

Na kterou roli, na kterého režiséra, na který film, v němž jsi hrál nebo pro nějž si dělal hudbu, vzpomínáš nejraději a proč?

Samozřejmě je to film *O slavnosti a hostech*. Měl jsem tam velkou roli – postava se jmenovala Rudolf, byl to adoptivní syn diktátora, kterého hrál Ivan Vyskočil (hudbu pro tento film ovšem složil Karel Mareš). Řekl bych, že tento film byl po stránce myšlenkové i řečnické výtvárné jedním z vrcholů nové vlny českého filmu šedesátých let. Já jsem si to tehdy ani tolik neuvědomoval, teď však vidím, jak ten film ční ze svého okolí. Byl natočen velmi rychle, snad za tři neděle, básnivá atmosféra, již film vyzařuje, panovala i při natáčení v lesích na Benešovsku. Pro mne ta role Rudolfa byla rolí první a jí tedy začala i má kariéra filmového zloducha. Vráť-li se k otázce, na kterou svou filmovou hudbu nejraději myslím, pak řeknu, že na hudbu k Schormově filmu *Žít svůj život*, tedy připomenutý již film o Sudkovi.

Dala ti tvá herecká zkušenost něco pro tvůj život a pro tvou tvorbu?

Ze začátku mi připadalo, že právě proto, že nejsem herecký profesionál, se rolím příliš poddávám a že do sebe z těch zloduchů něco nasávám. Avšak moje komediantství, které je ve mně zřejmě už od dětství, a které mne už jako dítě hnalo ke hraní loutkového divadla, mne stále nutkalo k nějakému převtělování. To mi bylo k užtku i tehdy, kdy jsem začal psát opery a singšpíly.

Co vlastně ve své tvorbě označuješ za singšpíly?

Hry, kde se mluví a zpívá. Tedy *Aucassin a Nicoletta*, *Zlý jelen*, *Dybuk*.

K tvé jevištní tvorbě patří též „vážná“ opera a několik baletů. Jaký je tvůj vztah k těmto dílům, jak bys své kreace charakterizoval a jak je v kontextu své tvorby hodnotíš?

Balet jsem odjakživa miloval – hlavně kvůli Igoru Stravinskému, jímž jsem chtěl být... Vedle *Princezny Pampelišky* jsem napsal ještě balety *Héró a Leandros* z podnětu Marty Drottnerové (provedeno v ČsT 1989) a dosud neuvedený balet *Král se zlatou maskou* (projekt Ladislava Fialky na novelu Marcela Schwoba). Dokonce bych ještě jeden nebo dva balety chtěl napsat. Málem bych ale zapomněl, že dvakrát byly baletně inscenovány moje *Variace na Mahlerovo téma* (jednou je dělal Pavel Šmok v Baletu Praha, druhé uvedení bylo v divadle v Halle a. S.). Mám i premiérovanou operu na shakespearovské téma *Cokoli chcete* (pod titulem *Dvanáctá noc* uvedeno v Olomouci 1989), ale tu svou „opravdovou“ operu teprve bohdá napíši.

A co bys řekl o Zlém jelenovi?

Klicpera patří též k okouzlení mého mládí (bylo mi tehdy třináct – čtrnáct, když jsem tu hru poprvé viděl ve Frejkově inscenaci), singšpíl pak k hudebně divadelnímu typu, který se mi líbí. A *Zlý jelen*, uvedený činohrou Národního divadla v roce 1989, se líbil všeobecně a dočkal se řady repríz, než jej překryla porevoluční pěna nových zájmů publika. Ale chtěl bych jednou napsat divadelní pustou taškařici, která by měla mít podobu jakési operety, pravé Offenbachovské operety, nebo podobně lehkovážného baletu. Ale to je zatím ve hvězdách, nebo lépe, „čeká se na nápad“.

Jak nahlížíš na úlohu hudby ve filmu? Kterých filmů a kterých tvůrců si právě z hudebního hlediska nejvíc ceníš?

Mám rád hudbu, která je jakoby další postavou ve filmu, nebo má funkci významné rekvizity. Z tvůrců mám nejraději Nino Rotu (jeho hudby k filmům Felliniho; dělal však taky hudbu ke Coppolově filmu *Kmotr*), samozřejmě z našich Trojana (k filmům Trnkovým), Srnku (na *Krakatit a Předtuchu* už jsem vzpomněl jinde), pak mne napadá Michel Legrand (*Cléo od pěti do sedmi* nebo *Paraplíčka ze Cherbourgu*, *Slečinky z Rochefortu*). Nějak jsem víc držel na ty Francouze či Italy, a tak i ten filmový Prokofjev šel trochu kolem mne i později...

V jakém vztahu je tvá hudební tvorba pro film k tvorbě ostatní?

Lituji, že se pro film musí pracovat rychle. Já rád píši pomaleji a rád si tu práci prožívám. Myslím si, že hudba má vznikat právě takto a ten spěch mne tedy připravuje o určitý požitek a hudbu pak o určité kvality. Ostatní tvorba je pro mne doménou svobody, film a divadlo pak kázně. Ty dvě sféry se vyvažují, ne však ovlivňují.

Které aspekty filmu tě nejvíc přitahují? Dějový, obrazový, dokumentární?

Tady bych to tak nerozděloval. Mne na filmu fascinuje možnost specifického básnění, někdy až fantasmagoričnosti, dané kontrapozicí té naturální fotografičnosti filmu, a negace této naturálnosti možnostmi kamery, montáže atp.

V poslední době se tvá spolupráce s filmem projevila zejména v kompozici nové hudby ke starým němým filmům. Jak k ní došlo, jak jsi k ozvučování těchto filmů přistoupil, jaké jsou osudy těchto staronových uměleckých artefaktů?

Dostal jsem návrh ředitele Národního filmového archivu Vladimíra Opěly a rád jsem ho přijal. Vždyť – jak jsem již prozradil – *Hrabě Monte Christo* je má dávná láska z dětství... Práce nad hudbou ve mně vyvolala spoustu vzpomínek, snažil jsem se ve své hudbě dokonce citovat fanfárový motiv z hudby Rogera Desormièra k připomenutému již stejnojmennému novějšímu filmu... K hudbě samotné bych řekl asi toto: Měl jsem pocit, že by se k tomu ději hodila hudba takového Césara Francka a tak trochu jsem se té představy při komponování držel. Vznikla hudba hodně pestrá svým charakterem – od španělských názvuků přes dramatickou hudbu provázející útěk z věznice na ostrovu If až po valčík v pařížské Opeře. Film má dvě epochy, které dohromady trvají rovné tři hodiny a hudba podmalovává prakticky vše. Napsal jsem ji pro velký orchestr, suita z ní je nahrána na CD, které vydal NFA. Filmová rekonstrukce byla zatím uvedena v Praze, Pordenone (Itálie) a Lublani. A měl bych vlastně pro méně zasvěcené dodat, že tento filmový Monte Christo z roku 1928 (režie Henri Fescourt) se dochoval jen v našem archivu a bylo nutno jej podrobit restauračním pracem a představuje jednu z vzácných památek pozdní němé éry filmu.

S Erotikonem, filmem z roku 1929, tedy z doby konce němé éry filmu, je to trochu složitější. Napsal jsem hudby dvě – nejdřív na objednávku z pařížského Louvru pro komorní kvintet (1994, premiéra v Praze v Divadle Archa i v Paříži v Louvru těsně po sobě), za rok pak ředitel Opěla pořádal slavnostní promítání filmu v Národním divadle k padesátému výročí založení svého ústavu a chtěl pro toto uvedení verzi pro velký orchestr. Nechtěl jsem jen zinstrumentovat svou původní hudbu, kterou jsem napsal v jakémsi retrostylu filmové hudby dvacátých let. Napadlo mi, že nejprogresivnějším stylem těch let byl Schönbergův dodekafonní expresionismus a že režisér Gustav Machatý měl jistě taky vrcholné ambice být tak moderní jako třeba Schönberg a že tedy by se k filmu hudba toho druhu docela hodila. Napsal jsem tedy dodekafonní hudbu, kde některá témata z hudby původní jsou „zdodekafonizována“ – proměněna v tónovou sérii, jak to žádá tato kompoziční metoda.

Ale tam přece slyšíme i názvuky dobového jazzu?

V doprovodu toho tanečního kousku se všechno doplňuje do chromatického totálu, takže ani tohle nevybočuje z metody, i když chvílemi hudba jistě působí tonálně. Chtěl bych však ještě poznamenat, že verze hudby se symfonickým orchestrem byla zatím provedena jen při zmíněné akci v Národním divadle a přenášena televizí, komorní verze se hrála mimo Prahu a Paříž ještě v Písku, Plzni, Uherském Hradišti, v cizině v Berlíně, Bonnu, Lipsku, Štrasburku.

Tvou určitě nejznámější hudbou vůbec je hudba k seriálu Nemocnice na kraji města, o níž už padla zmínka v souvislosti s tvou spoluprací s různými režiséry. Co bys k ní ještě řekl?

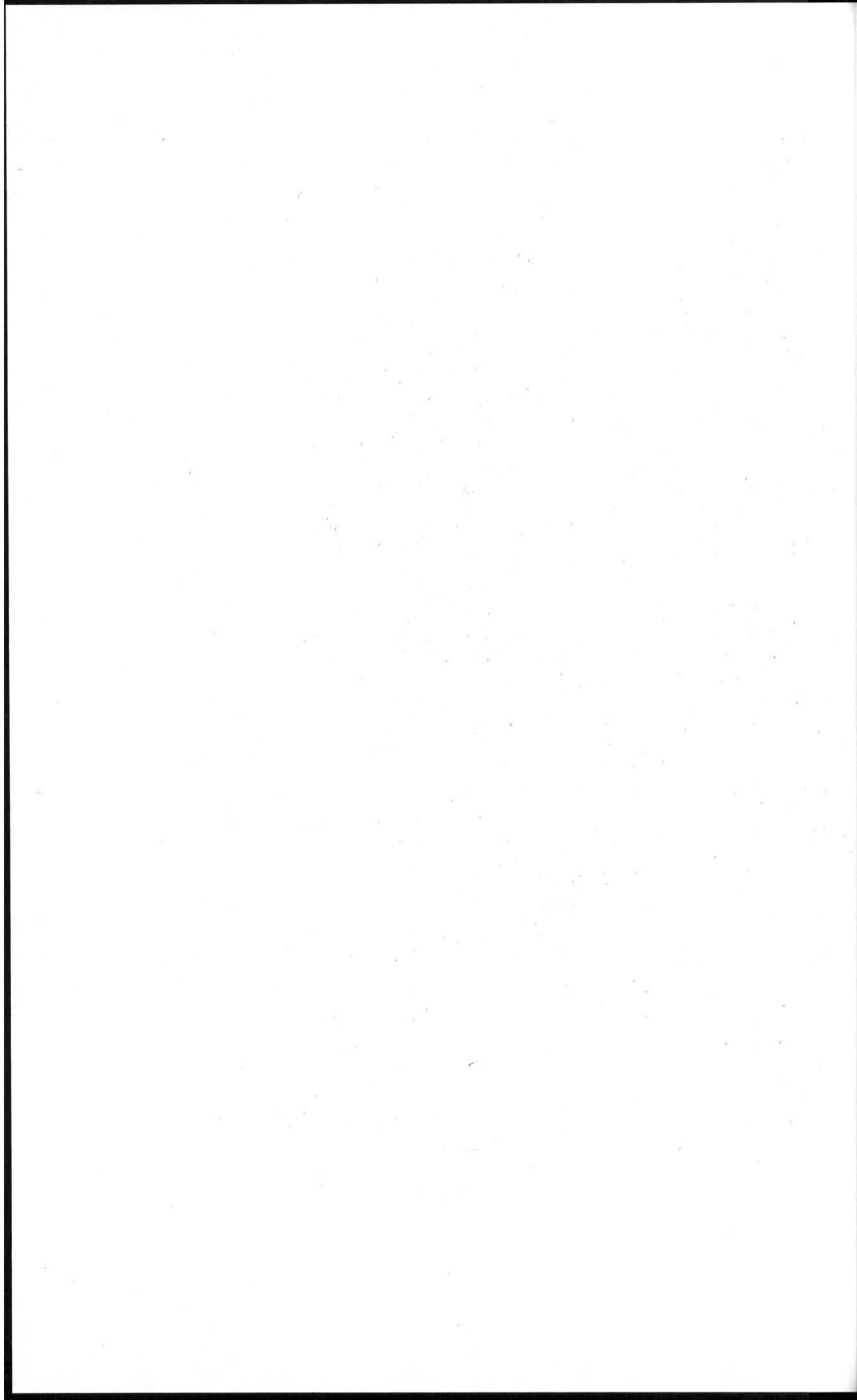
Dnes jsem rád, že jsem tuto hudbu napsal, protože lidi ten úvodní motiv znají, aniž by věděli, od koho je. Tedy: ta nejvyšší forma popularity, která může být...

Jak dnes nahlížíš na umělecké možnosti filmu vůbec?

Myslím, že má pořád otevřeny všechny možnosti, co kdy měl a možná ještě mnohé další...

Citované filmy:

Alexandr Něvský (Alexandr Nevskij; Sergej Ejzenštejn, 1938), *Bajaja* (Jiří Trnka, 1950), *Císařův slavík* (Jiří Trnka, 1948), *Cléo od pěti do sedmi* (Cléo de 5 à 7; Agnès Varda, 1961), *Co chci říci* (Jiří Nekvasil, 1994), *Člověk bestie* (La bête humaine; Jean Renoir, 1938), *Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm, 1969), *Děti ráje I. – II.* (Les enfants du paradis I. – II.; Marcel Carné, 1943 – 1945), *Stromy a lidé (Dřevaři)* (Evald Schorm, 1962), *Erotikon* (Gustav Machatý, 1929), *Eva tropí hlouposti* (Martin Frič, 1939), *Farářův konec* (Evald Schorm, 1968), *Holka nebo kluk* (Vladimír Slavínský, 1939), *Hon na kočku* (Milan Muchna, 1979), *Hrabě Monte Christo* (Monte Christo; Henri Fescourt, 1928), *Hrabě Monte Christo* (Le Comte de Monte Cristo I. – II.; Robert Vernay, 1954/1956), *Ivan Hrozný* (Ivan Groznyj; Sergej Ejzenštejn, 1944), *Každý den odvahu* (Evald Schorm, 1964), *Kmotr* (The Godfather; Francis Ford Coppola, 1972), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Křik* (Jaromil Jireš, 1963), *Kulhavý ďábel* (Juraj Herz, 1968), *Madla zpívá Evropě* (Václav Bínovec, 1940), *Mučedníci lásky* (Jan Němec, 1966), *Náhrdelník melancholie* (Jan Němec, 1967), *Návrat ztraceného syna* (Evald Schorm, 1966), *O slavnosti a hostech* (Jan Němec, 1965), *Paměť našeho dne* (Jan Němec, 1963), *Pan Klusák* (Marianne Worlicek, 1969), *Paraplíčka ze Cherbourgu* (Les parapluies de Cherbourg; Jacques Demy, 1964), *Pátý smyčcový kvartet* (Jiří Nekvasil, 1994), *Perličky na dně* (Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromil Jireš, 1965), *Piknik* (Ladislav Smoček, Vladimír Sís, 1967), *Pražské noci* (Miloš Makovec, Jiří Brdečka, Evald Schorm, 1968), *Předtucha* (Otakar Vávra, 1947), *Psi a lidé* (Evald Schorm, 1971), *Pytel blech* (Věra Chytilová, 1962), *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966), *Slečinky z Rochefortu* (Les demoiselles de Rochefort; Jacques Demy, 1966), *Staré pověsti české* (Jiří Trnka, 1952), *Strop* (Věra Chytilová, 1961), *Špalíček* (Jiří Trnka, 1947), *Tím pádem* (Karel Kovář, 1979), *To byl český muzikant* (Vladimír Slavínský, 1940), *Valerie a týden divů* (Jaromil Jireš, 1970), *Variace na téma Gustava Mahlera* (Jan Špáta, 1980), *Věžnice parmská* (La chartreuse de Parme; Christian Jaque, 1948), *Vlastně se nic nestalo* (Evald Schorm, 1988), *Zrcadlení* (Evald Schorm, 1965), *Žalm* (Evald Schorm, 1966), *Žebrácká opera* (Jiří Menzel, 1991), *Železničáři* (Evald Schorm, 1963), *Žít svůj život* (Evald Schorm, 1963).



*Edice a materiály***Putimská epizoda***Úvodem k edici*

Pan Josef Švejk je pucflekem absurdna. Zaklet svými slovy a skutky v Haškově knize, zůstává nám stejně neznámý, jako byl před dvěma světovými válkami tohoto století pro své současníky. To, co bychom chtěli vědět o něm, dovídáme se o sobě samých. Postava coby zrcadlo. V našich představách se znovuutváří Švejkova podoba a jeho pohled může přecházet v úsměv, měnit se v škleb, nebo setrvávat v prázdném civění...

V době, kdy pražský obchodník se psy přijímá úděl klauna zmítajícího se v banalitách dějinné nevyhnutelnosti, jsou Voskovec s Werichem gymnazisté. Každý v jiné zemi a přeci společně při čtení Švejkových osudů objevují princip jeho komické masky. Ordonanc nadporučíka Lukáše se záhy stane služebníkem jejich privátní hlíny i jedním z hlavních inspirátorů jejich pozdější dramatické tvorby.¹⁾ Postava Švejka už dvojici V+W neopustí. Jako našeptávač, tichý společník i hlučný kumpán je bude doprovázet po zbytek jejich umělecké kariéry, až do konce života.

V zrcadlivé Švejkově tváři se odráží nejen vývoj humoru V+W. Jestliže se protagonisté Osvobozeného v počátcích své divadelní činnosti pokusili obhájit slovo sranda, učinili tak mimo jiné v článku *Humor v revue*, kde pro ně „jakékoliv Švejkovo dobrodružství nemohlo být než pustou hlínou“.²⁾ V roce 1935 na otázku redaktora časopisu *Přítomnost*: „Vidíte ve Švejkovi více než onu psinu?“ odpovídají s důvěrou ve svého „stálého spolupracovníka“, kterému vyhrazují místo v předních liniích bojovníků proti fašismu.³⁾ Pod Švejkovým dohledem vysílají V+W své rozhlasové relace z válečné emigrace. A v jednom z pořadů vystoupí i sám vrchní velitel nejobávanější armády světa, armády Švejků v civilu, Josef Švejk – Praha, Na bojišti, Hostinec U kalicha.⁴⁾ Poválečnou cestou jde patron V+W s každým zvlášť. Jan Werich propůjčí Švejkovi svůj hlas a jedinečným „přečtením“ oživí Haškův román. Jiří Voskovec vzdá poklonu Švejkově atomické energii srandy ve svém Klobouku ve křoví a v jednom z londýnských dopisů na Kampu jakoby

1) K tomu viz především: Jiří Voskovec, *Klobouk ve křoví*. Praha 1965, s. 28 – 30; Vladimír Just, *Proměny malých scén*. Praha 1984, s. 65 – 81.

2) Jedná se o článek Jiří Voskovec a Jan Werich, *Humor v revue. Jenom hlína*. „Literární svět“ 1, 1927 – 1928, č. 13 – 14 (29. 3. 1928), s. 7.

3) Plné znění odpovědi V+W týkající se postavy Švejka: „...Na Švejka se pak díváme oba právě jako na velkou satiru, jejíž kořeny jsou velmi hluboké a daleko přesahují tu pouhou psinu. Nezapomínejte, že Švejk jest zdiskreditován. Příliš často se zapomíná, že cena této knihy je v aktivnosti Švejkova boje proti válce a idiotství imperialismu. Prosté duše si uvědomují jen Švejkův pasivní povrch a vidí v něm znak defetismu. Vysoká cena jeho humoru je pak znehodnocena kramářským zneužíváním à la ‚fóry, psina, švejkovina‘. Tento pivní maloměstský tón přisoudili Švejkovi právě ti, kteří se nepoznávají v Haškových Bretschneiderech a poručících Dubech. A věříme, že Švejk 1935, tento Josef Švejk, který křičel: ‚Nestřílejte, jsou tady lidi,‘ by nás všechny překvapil svou rozhodností, s jakou by se hlásil dobrovolně o svou starou ‚břízu‘ a o místo v předních liniích bojovníků proti fašismu.“ *Werich a Voskovec rozmlouvají s Přítomností*. „Přítomnost“ 12, 1936, č. 46 (20. 2.), s. 745 – 746.

4) Jiří Voskovec a Jan Werich, *Interview s dobrým vojákem Švejkem*. Nepublikovaný čtyřstránkový rukopis scénáře rozhlasového pořadu pro BBC, datovaný 20. srpna 1939. Rukopis je uložen v Literárním archivu PNP v Praze, fond Literární pozůstalost Jana Wericha, nezpracováno.

mimochodem utrousí: „...Je to k posrání, že máme tak blízko a tak daleko, že svět se tolika zmenšil, a přece, jak říkal ten simulant ve Švejkovi, vevnitř je druhý svět, mnohem větší. Tato věta, jež byla vždy geniální, roste do rozměrů filosofických.“⁵⁾

Avšak ještě krátce před fyzickým rozdělením V+W v roce 1948 spojil dobrý voják Švejk oba komedianty naposled těsně dohromady. V jejich vzájemně se prostupující fantazii předváděl svá extempore s nadějí budoucí hvězdy. Filmový Josef Švejk podle Voskovce a Wericha se svého života nadočkal, přesto po sobě zanechal několik zřetelných stop.

* * *

V následující edici otiskujeme filmovou povídku Švejk autorů Voskovce, Wericha a Steklého. O její existenci se dosud nevědělo, proto můžeme s potěšením konstatovat, že je cenným příspěvkem k dalšímu poznání díla V+W. Zvlášť z toho důvodu, že text filmové povídky lze považovat vedle obnovené hry Pěst na oko a úpravy muzikálu Divotvorný hrnec za nejvýraznější výsledek tvůrčí spolupráce Voskovce a Wericha v letech 1945 – 1948.

O plánech na zfilmování Haškova románu pány V+W se veřejnost mohla poprvé dovědět na počátku února 1948 z denního tisku. Nicméně článek v Mladé frontě s podtitulkem „V+W budou konečně filmovat – Švejk Jana Wericha“ obsahující jen základní informace zůstává spolu se stručnou zmínkou v týdeníku MY 48, která příznačně vyšla poslední aprílový den, první a poslední zprávou o chystaném projektu.⁶⁾ Ačkoliv se uvedený plán neuskutečnil, na jeho původní ideu částečně navázaly jiné filmové projekty: Trnkův loutkový film (*Osudy dobrého vojáka Švejka*, 1954) a Steklého dvoudílný film (*Dobrý voják Švejk*, 1956; *Poslušně hlásím*, 1957). Je proto pozoruhodné, že v dobových ohlasech na tyto filmy nenajdeme, kromě jediné výjimky⁷⁾, ani slovo o předchozím záměru V+W.

Ale zpět k filmové povídce. Jen její text a několik kusých údajů z archivních dokumentů nám napoví cosi víc o zamýšleném švejkovském filmu Voskovce a Wericha (spoluautorský podíl Karla Steklého už nikdo nezjistí⁸⁾, pouze pro zjednodušení zde jeho jméno pomíjíme). Filmová povídka

5) Viz Jiří Voskovec, *Klobouk ve křoví*. Praha 1965, s. 29 – 30. Citát z dopisu viz Jiří Voskovec, *Srdečně Váš*. Praha 1992, s. 67.

6) První zmínkou je nepodepsaný článek, v němž se mimo jiné praví: „...Konečně přišel umělecký šéf skupiny režisér Steklý s plánem filmisace Haškova Švejka: vybral jen charakteristickou epizodu ‚Z Putimi do Putimi‘ a vyprávění Švejkových historek vyhradil kreslenému filmu. Šlo by tedy o zajímavý pokus kombinace hraného filmu s kresleným. Švejka má hrát Jan Werich, jeho hlavního protihráče, putimského četníka Jiří Voskovec, který by také se Steklým film režíroval. Kolektivně se plánuje a bude psát i scénář. K práci na kreslených vložkách byl přizván Jiří Brdečka.“ *Český film v roce 1948. V+W budou konečně filmovat – Švejk Jana Wericha*. „Mladá fronta“ 4, 1948, č. 32 (7. 2.), s. 3. (Jméno Jiřího Brdečky se v článku objevilo nedopatřením, docela jistě tam měl být uveden Jiří Trnka.) Druhou a poslední zprávou o filmu V+W byl článek: – áč, *Švejk po sedmé ve filmovém zajetí*. „MY 48“ 4, 1948, č. 18 (30. 4.), s. 5.

7) Touto čestnou výjimkou je recenze Ivana Soeldnera na film K. Steklého *Poslušně hlásím*, v níž autor připomíná: „...Vůbec celá putimská epizoda vévodí celému filmu – zřejmě jsou to ještě pozůstatky ze scénáře, který Steklý připravoval už po válce, kdy ještě každé jeho dílo bylo událostí ve filmovém světě. Tehdy chtěl Steklý natočit s Voskovcem a Werichem celý film o Putimi...“ (soe), *Zase nepodařený Švejk*. „Mladá fronta“ 14, 1958, č. 1 (1. 1.), s. 5.

8) I když Steklý spolupracoval na scénářích dvou meziválečných filmů V+W (*Hej rup!*, 1934; *Svět patří nám*, 1937), nelze vyloučit, že v tomto případě mohlo být jeho jméno použito pouze pro snažší průběh schvalovacího řízení. Jako umělecký šéf IV. výrobní skupiny v rámci Státní výroby dlouhých hraných filmů měl rovněž vliv na výběr a prosazování námětů (viz následující poznámka).

Švejk vznikala během podzimu 1947, v první polovině divadelní sezóny, kdy se na scéně Divadla V+W U Nováků hrála dosud úspěšná, obnovená *Pěst na oko*. Na počátek března připravovali V+W premiéru *Divotvorného hrnce* a v létě 1948 se chystali natočit svůj pátý společný film, který by za dohledu Karla Steklého režíroval Voskovec. Werich měl hrát Švejka, Voskovec putimského strážmistra Flanderku. Podle data uvedeného na konci textu, autoři povídku dopsali 30. listopadu 1947. Vzápětí vyšla jako interní tisk pro potřeby Československé filmové společnosti, konkrétně k posouzení Filmovým uměleckým sborem (FIUS).⁹⁾ Ten ji schválil ještě do poloviny prosince téhož roku. Další termíny realizace filmu byly na rok 1948 plánovány takto: dokončení scénosledu a scénáře do poloviny dubna, přípravné práce od 15. dubna do 28. června, celý červenec a část srpna byla vyhrazena k natáčení v ateliérech, potom mělo následovat filmování v exteriérech a dokončovací práce do 15. října. První kopie filmu mohla být hotova 15. listopadu 1948.¹⁰⁾ Příčiny, jež tomu zabránily, jsou víc než zřejmé. Ještě 27. ledna 1948 na poradě ústředního ředitele Čs. filmové společnosti s náměstký patřil jeden její bod jednání o filmu „Dobrý voják Švejk s Voskovcem a Werichem v anglické verzi“. Ze zápisu usnesení vyplývá, že se uvažovalo o výrobě i anglické verze filmu a že měly být podniknuty kroky k zajištění jeho zahraniční koprodukcí.¹¹⁾ Poměry v Československu po únoru 1948 však filmovému Švejkovi vzaly dech.

Každá adaptace Švejkových osudů nutně naráží na problém nedramatické formy Haškova románu a ztvárnění její hlavní figury. Elmar Klos ve svém stručném úvodu do haškovské dramaturgie tvrdí: „...Aby bylo Haška možné filmovat, je nutno jej v Haškově duchu znovu napsat. Ale to znamená napřed Haška dokonale poznat, vstřebat jeho způsob humoru, osvojit si charakter jeho dialogu, odhadnout, které dějové a které psychologické prvky z jeho črt je vhodné převzít. A teprve pak je možné z pečlivě vybraného materiálu vystavět nový příběh.“¹²⁾ Všechny uvedené předpoklady pro případné „zpracovatele“ haškovské látky splňovali V+W jako málokdo jiný a text filmové povídky svědčí o tom, že se vydali správným směrem. Z Putimi do Putimi. Peripetie z prvních dvou kapitol druhého dílu *Osudů* jsou rámcem děje: Švejkovy maléry ve vlaku do Českých Budějovic, zastavení v Táboře, jihočeské bloudění a šťastné shledání v Budějovicích. Těžištěm příběhu se pak stává křížový výslech a propitá noc na putimské strážnici. Úvod a závěr jsou autorskou licencí V+W nepostrádající dobově aktuální nádechy. Jinak se text povídky věrně drží Haškovy předlohy. Přes řadu vynechaných pasáží zachovává chronologii Švejkových nehod i přesné znění dialogů. Ty jsou v mnoha případech kráceny a na několika místech přesunuty, jak si to vyžaduje dramatická akce. Pro vystižení Švejka jako postavy i jako literárního díla, zamýšleli autoři kombinovat hraný film s kresleným. Tři kreslené vložky, jejichž autorem měl být

9) Jak bylo v tehdejší praxi běžné, měla příprava filmu před samotným natáčením tři fáze: pěti až desíti-stránkovou synopsi nabídl autor některé z výrobních skupin, které měly vlastní dramaturgii, po přijetí námětu následovalo sepsání filmové povídky v rozsahu asi padesáti stran, jež musela být schválena zvláštním orgánem k tomu účelu zřízeným (FIUS). Vyhovující povídka mohla být rozpracována do scénosledu a scénáře. Ty musely opět projít dohledem FIUSu. Po konečném schválení rozpočtu filmu se přikročilo k jeho výrobě.

10) Rozpis plánovaných termínů realizace filmu je převzat z materiálu *Rámcové termíny českých filmů v ateliérech v roce 1948 k 15. prosinci 1947*. Národní filmový archiv, fond Ústřední ředitelství Čs. filmové společnosti, nezpracováno. Z téhož materiálu vyplývá, že do 15. prosince 1947 byla filmová povídka Švejk schválena.

11) *Zápis porady ústředního ředitele Čs. filmové společnosti s náměstký, 27. 1. 1948*. Národní filmový archiv, fond Ústřední ředitelství Čs. filmové společnosti, nezpracováno.

12) (ek), *Jen četba nebo taky podívaná? (Stručný úvod do haškovské dramaturgie)*. In: Elmar Klos – Pavel Tausig, *Hašek a film aneb Film a Hašek*. Praha 1983, s. 25.

Jiří Trnka, by rozrušovaly ústřední děj a charakterizovaly by tak kompozici Haškových vsuvných novel. Jak je patrné, Voskovec s Werichem nepojali svého Švejka jako pouhou ilustraci vojákovských dobrodružství, ale pokusili se o „nejintimnější dotyk“ Haškova díla s filmem.

Na závěr citujeme z odpovědi V+W na otázku E. F. Buriana: Co je pro Vás Jaroslav Hašek?¹³⁾ „...Škoda, že Hašek není živ, aby nám napsal hru. Nám, pro radost a k vzteku těch, kteří pomalu myslí a kteří proto vidí v Haškově díle paliteraturu. To jsou ti poručíci Dubové, kteří bohužel nevymírají a kteří nedej bůh, kdyby se znovu narodili za pár set let, až Hašek bude ‚klasik‘, by byli uříceni obdivem ‚nad dílem, jemuž staletí neubrala na hodnotách‘.

Dobře, že nás Emile, svou otázkou přivedl na dobrou myšlenku: vezmem Švejka, otevřeme kdekoli a budeme se smát.“

Václav Kofroň

13) *Program D 36. Sezóna 1935 – 1936*, sv. 4, s. 13. (31. 12. 1935).

*Edice a materiály***Š V E J K***Filmová povídka*

Jiří Voskovec a Jan Werich, Karel Steklý

Slunné, syté, blankytné nebe, plné bohatých vrstev bělostných kyprých mraků. Jásavá zpěvná hudba.

Vyprávěč: „To je nádera, co?... To nebe! To bude den!

Výletníci jak si budou libovat. A ti, co jim právě dnes začíná dovolená! Nebo milenci v parku a všechen ten národ na plovárnách. A co teprve hospodáři? Panečku! Po těch deštích jsme zrovna takovouhle boží pohodu potřebovali... Jen v lese těch hub co muse-lo vyrazit!“

Dlouhé panorama oblačným nebem se zastaví na fantastickém sloupu kouřové houby výbuchu atomové pumy, který trčí z moře mezi mraky.

„...Hm, tahle je snad trochu přehnaná. Však taky tahle houba vyrostla z dešťů, jaké nikdo nepamatuje. Šest let nepřestalo lít jak z konve... a po celém světě!... Kdo snad tuhle houbu nezná, ať se nedá plést tou krásou. Každý houbař vám potvrdí, že prašivky vždycky vypadají nejlákavěji. Tahle je prudce jedovatá. Hirošima Bikiniensis jí říkájí učenci. Lidově je známá jako Atomka až na věky amen.“

Záběr výbuchu atomové pumy. Prudké zablesknutí a vzápětí vzrůst typického houbovitěho sloupu kouře.

„Strašně rychle roste a pak straší lidi ve snách... pokud je neuspí nadobro...“

Pohled na dezolátní trosky Hirošimy po atomovém výbuchu.

„Zajímavé je, že kde tahle prašivka vyroste, ani tráva neroste... po dlouhou, dlouhou dobu... a dost daleko kolem dokola...“

Detail amerického politického komentátora před mikrofonem rozhlasového ateliéru. Čte z rukopisu do mikrofonu: „... Therefore, only by keeping the Atom bomb secret for ourselves shall we be able to give the world the only reliable safeguard of peace among nations...“

„Ten pán učinil pozoruhodné prohlášení: Že prý atomová puma je jedinou spolehlivou zárukou světového míru. Taková podobná prohlášení už jsme slychávali dřív...“

Servis rychlých, dynamických záběrů z minulé války: Bombardér v prudké panoramě, shazující bomby. Tank najíždí na kameru. Těžká děla v pozicích při palbě. Wehrmacht pochoduje pruským parádním krokem.

„To jste si všimli, že všechny tyhle hračky byly vždycky úředně zárukami míru? Jak se to jen stalo, že zatím všechny ty záruky míru vždycky zaručeně začly střílet? Komu se to vždycky vymkly z rukou? Kdo to jenom vždycky tu válku chtěl?“

Hitler v Berchtesgadenu krmí laně v oboře.

„Přece ne tenhle hodný pán na dovolené? To není možné. No dobře... Není to žádný kra-
savec! Ale podívejte se, ta něha... No, tu máš, papej, majinká... To muselo začít někdy
dřív, to nedorozumění s mírem...“

Mussolini vášnivě řeční na balkoně, v jedné ruce pušku, v druhé knihu.

„No... tenhle už vypadá víc do pranice! Ačkoliv ne, to snad nemůže myslet vážně. To dě-
lá legraci, ne? A potom, vždyť střílet ani nemůže, když má v jedné ruce knihu. Číst
ovšem taky ne, když v druhé má pušku. To bude asi nějaký komik.“

Tisícihlavý dav jásajícího lidu na Piazza Venecia.

„No ovšem! A populární. Podívejte se to publikum! Kdepak... ti všichni chtějí radost,
lásku a mír.“

Zástup prolne do nedohledného pole křížů válečných hřbitovů.

„Kdo to hrome je, ten kazimír? Kdo to začal?... Nedá se nic dělat, budeme muset o jed-
nu válku nazpátek...“

Série rychlých dokumentárních záběrů z první světové války, které jsou obdobami zábě-
rů moderních, jež předcházely: Primitivní letadlo. První tank. Pálící děla. Německá
armáda v pilhaubných pochoduje směšně rychle parádním krokem.

„Musíte prominout tu nedokonalou fotografii, to byla ještě žabařina, jako to válčení ten-
krát... kdepak, pokrok nelze zastavit... jen ten krok už byl ve výši doby.“

Císař Vilém II. přehlíží armádu ve společnosti dvorních dam s nemožnými klobou-
ky, chová se nesmírně dvorně k dámám. Zvlášť natočená scéna ve stylu starých žur-
nálů.

„Ale tenhle kavalír přece také nevehnal svět do války, to je nesmysl. Jen se podívejte na
ty ohledy k něžnému pohlaví.“

Nástřih na dvě ruce, zvedající pušku k výstřelu.

„Aha! Teď tě máme, zlosyne! Budeš přistižen při vypálení první rány.“

Kamera ukáže, že mířící střelec je František Josef I. v tyrolském kroji na lovu. Mocnář
vypálí, strašlivě se zakouří a mocnář upadne na zadek.

„Ouha, Veličenstvo. Doufáme, že jste alespoň nepřítele zasáhlo.“

Panorama obrovské lovecké kořisti, srovnané na trávníku, František Josef přehlíží úlovek
s průvodem fořtů a generálů.

„Ne, ne, tento dobrotivý panovník střílel jen škodnou. Žil pro mír a pro své národy, za
něž každého večera trval na modlitbách.“

Známý pohled na Františka Josefa jak s hlavou v sepjatých rukou a lokty opřenými o stůl
medituje. Po chvíli se narovná a věčně se napije kávy, která byla až dosud skryta za jeho
loky.

„Je to hořké pomyšlení, ale nezbude, než hledat válečného viníka v řadách těch národů
samých. Neboť pohlaví byli zajisté bezúhonní. Zde, mezi jejich poddanými... tam ně-
kde tluče to srdce plné zášti a bláhové zaslepenosti...“

Zbídačelé zástupy rakouských pěšáků, pochodujících v dešti a blátě. Několik prolínání
na různé skupiny vojáků. Poslední je skupina obnošených pomačkaných erárních plášťů
zezadu. Oddíl vojáků vstupuje na nádražní perón.

Polodetail vojenské zadnice v plášti, shýbající se k zavazadlu.

„Hej, vy vojáku... vy tam, kdo jste?“

Zadnice se narovná a v detailu, obrácena přímo do kamery, se objeví tvář Švejkova: „Švejk Josef, jednadevadesátý pěší regiment.“

Kamera se vzdálí a objeví se typická dvorana nádraží císaře Františka Josefa I. v Praze. U vlaku, směr České Budějovice, panuje čilý ruch. Civilisté i vojáci.

Švejk salutuje a hlásí nadporučíku Lukášovi: „Poslušně hlásím, pane nadporučíku, že nám ukradli kufr.“

Nadporučík Lukáš řadí: „Ukradli nám kufr, to se jen tak řekne holomku.“

„Poslušně hlásím, pane oberlajtnant, doopravdy ho ukradli. Na nádraží se vždycky potlouká moc takových šizuňků a já si to představuji tak, že jednomu z nich se nepochybně zamlouval váš kufr a ten člověk že nepochybně využítkoval toho, že jsem vodu zavazadel, abych vám vohlásil, že s našima zavazadlami je všechno v pořádku.“

„Švejku s vámi to jednou špatně skončí. Bez kufru mi nechodte na oči.“

Lukáš vstoupí do vagónu a Švejk se loudá po peróně, hledá zavazadlo svého nadporučíka. Vzbuzuje svým nápadným chováním podezření a jedině signály k odjezdu vlaku ho zachrání před hroznou nepříjemností, neboť se chtěl zmocnit kufru jakési rozložené dámy, ze které se vyklubala choť místodržitele. Běží za vlakem a pověsí se na stupátka posledního, až po střechu našlápnutého vagónu.

Vlak mizí v tunelu.

Švejk se prodírá potmě vlakem. Není nic vidět. Pouze se ozývají názory lidí, kterým tma tunelu poskytla na několik minut ochranu a volnost projevu.

Když vlak vyjede z tunelu, stojí Švejk před svým nadporučíkem a znovu s politováním konstatuje, že kufr nenašel.

V oddělní II. třídy sedí Lukáš a proti němu ještě jeden, holohlavý cestující.

„Na nádražích se kradlo vždycky a bude se krást dál,“ utěšuje Švejk nadporučíka Lukáše.

„Co bylo v tom kufru?“ táže se apaticky Lukáš.

„Dohromady nic. Zrcadlo z pokoje a železný věšák z předsíně, takže jsme dohromady neutrpěli žádný ztráty, poněvadž zrcadlo i věšák patřily domácímu. Poslušně hlásím, pane oberlajtnant, že v nepřátelských zemích je hodně zrcadel i věšáků. Jakmile dojdeme nějaký město...“

„Kušte, Švejku,“ strašlivým hlasem zahřímá Lukáš. „Vy nejste tak hloupý jak se děláte. Vy to děláte schválně.“

„Poslušně hlásím, já jsem taková, jak se řekne pasivní povaha. To chodíval do hospody V čubčím háji...“

„Dejte pokoj s vašimi výklady.“

„Poslušně hlásím, pane oberlajtnant, že si nikdy nic nevymejšlím, že všechno co povídám je svatosvatá pravda.“

„Až přijedeme do Budějovic, pak si to s vámi vyřídím. Víte Švejku, že vás dám zavřít?“

„Poslušně hlásím, pane oberlajtnant, že to nevím. Ještě jste se vo tom nezmiňoval.“

Lukáš naznačí Švejkovi, aby odstoupil a neotravoval. Švejk zmizí v chodbičce, za skleněnými dveřmi.

Nadporučík Lukáš vytáhne z kapsy pláště noviny a ponoří se do čtení. Na titulní straně je výrazný článek o nejnovějším německém vynálezu. Bomby na vyhazování měst do povětří pomocí letadel.



*Jedna z mnoha podob Josefa Švejka.
Karikatura Georga Grosze k Piscatorově berlínské inscenaci (1928).*

Vynález, který porazí nepřítele a zajistí mír.

Válečná zbraň, které bude použito ve jménu míru.

Zatímco Lukáš otáčí listy časopisů až ke stránkám Malého oznamovatele, Švejk netrpělivě nahlíží do kupé. Tiše otevře dveře a osloví neznámého pána.

„Dovolte, vašnosti, neráčíte být pan Purkrábek, zástupce banky Slávie?“ Když holohlavý pán neodpovídá, prohodí Švejk k Lukášovi.

„Poslušně hlásím, pane oberlajtnant, že jsem jednou četl v novinách, že normální člověk má mít na hlavě průměrně šedesát až sedmdesát tisíc vlasů a jeden medik říkal v kavárně U Špírků, že padání vlasů zavinuje duševní pohnutí v šestinedělí.“

Nyní se stalo něco hrozného. Holohlavý pán vyskočil a zařval na Švejka: „Marsch heraus, Sie Schweinkerl.“

Nadporučík Lukáš nejistě pozoruje, co se děje. Podle vystoupení holohlavého pána soudil na důstojníka v civilu. Nebyl sám. Totéž si uvědomil i Švejk, který byl domnělým panem Purkrábkem vykopnut na chodbu.

Zatímco v kupé se nadporučík Lukáš dovídá od holohlavého pána, že má tu čest cestovat s generálmajorem von Schwarzburg, řítí se rychlík k Benešovu a Švejk na chodbičce zapřádá rozhovor s železničním zřízencem.

„Mohu se vás na něco zeptat?“

Železniční zřízenec, nejevící žádné chuti k hovoru, slabě, apaticky kývl hlavou.

„Ke mně chodíval jeden dobrej člověk, nějakej Hofmann a ten vždycky říkal, že tyhle poplašný signály neúčinkují, že to zkrátka a dobře nefunguje.“

Švejk a zřízenec stáli zrovna pod rukojetí brzdy s nápisem: V nebezpečí. Železniční zřízenec mírně ožil, potěšen, že může někomu podat odborný výklad o zařízení brzdy v nouzi.

Vysvětluje Švejkovi zařízení a celý mechanismus. Švejk se až protivně vyptává na podrobnosti, chce znát všechno důkladně. Nemohou se však dorozumět, buď že zřízenec není schopen jasného výkladu, buď že Švejk nechápe technické souvislosti, buď že jsou stále vyrušováni přecházejícími cestujícími.

„To vám správně řekl, že se musí zatáhnout za tuhle rukověť, ale lhal vám, že to nefunguje. Vždy se vlak zastaví, poněvadž je to ve spojení přes všechny vagóny s lokomotivou. Poplašná brzda musí fungovat.“

Oba měli při tom ruce na držáku rukojeti páky.

Vlak vjede do oblouku a nakloní se.

A tak se stalo, že oba muži vytáhli páku brzdy v nebezpečí a rychlík prudce zastavil.

Přihodilo se to v okamžiku, kdy generálmajor zasypával Lukáše přívalem služebních předpisů. Díky prudkému zabrzdění a špatně uloženým zavazadlům pana generálmajora se stalo, že důležitý vojenský pán zmizel pod svými kufry.

Na chodbičce vznikla hádka. Pachatelé se nemohli dohodnout, kdo vlastně je strůjcem této nepříjemné zbytečnosti. Švejk tvrdí, že on to nemohl být, že to neudělal, že není žádný uličník. „Já se tomu sám divím,“ říká dobrácky ke konduktérovi, „proč vlak tak náhle zastavil. Jede a najednou stojí. Mě to mrzí víc než vás.“

Nějaký vážný pán se staví na obranu železničáře a tvrdí, že slyšel, jak ten voják první začal rozhovor o poplašných signálech. Švejk zase mluví o své poctivosti a že na zpoždění vlaku nemá žádný zájem, protože jede do války.

Cestující zvědavci vyskakují z vlaku. Je slyšet hysterické výkřiky několika nalíčených dámiček, které postrašeně vyhlíží z vlaku. Kondukteři pobíhají po trati jako ohaři a hledají příčinu náhlého zabrzdění.

Švejk soustředil okolo sebe hlouček lidí, dychtivých, jak skončí jeho spor s cestujícím železničářem a konduktérem vlaku, který komisním tónem se bezvysledně namáhá nahnat hrůzu klidnému válečníkovi.

„Pan přednosta stanice vám to vysvětlí. To vás bude stát dvacet korun.“

V okénku nad Švejkem se objeví nadporučík Lukáš, rozezlen a zmučen dosavadním vývojem cesty.

Švejk lahodným hlasem hovoří k hloučku, k němuž se přidávají dva důstojníci.

„To je dost málo. To nějaký Mlíčko, František z Uhříněvse jednou taky zatáhl za takovou brzdu a leknutím přišel o řeč.“

Hrozivý výraz nadporučíka Lukáše donutí Švejka k přemíře vojenské horlivosti.

„Tak abychom zase jeli dál. To není nic pěkného, když se vlak vopozdí. Kdyby to bylo za míru, tak s pánem bohem, ale když je válka, tak má každý vědět, že v každém vlaku jedou vojenský osoby, generálmajorové, oberlajtnanti, buršové. Každý takový vopozdění je vošemetná věc. Napoleon se u Waterloo vopozdil vo pět minut a byl v hajzlu s celou svou slávou...“

„Švejku,“ zaúpěl Lukáš v okénku.

Švejk nemohl odpovědět, protože jeden pán z hloučku upozorňoval celou společnost na cestujícího, který vystoupil z vlaku a s těžkými kufry si to namířil přímo přes oranici.

„Podívejte toho blázna.“

Všichni se smějí potrhlému cestujícímu. Konduktéři a ostatní lidé od vlaku se již dohodli, ozývá se pískání a lidé se vracejí do svých vagónů. První z hloučku vstupuje pán, který upozorňoval na cestujícího s kufry. Ostatní vstupují za ním.

Konduktéři dávají signály k pokračování v jízdě. Tu se z vlaku vyřítí onen pán a zoufale křičí: „Zloděj. Ukradl mi věci. Chyťte ho.“

Nikdo se už nemůže zdržovat, protože vlak již přidává páry a odjíždí, zanechávaje otlého šviháka na trati.

Konduktér, který chce potrestat Švejka pokutou, nepouští oběť z rukou. Černý notes, blok a inkoustová tužka jsou středem hovoru dvou mužů, konduktéra a Švejka, kymácejících se proti sobě rychlou jízdou vlaku, který jako by si vzal k srdci Švejkova slova o důležitosti dopravy za války, chce dohnat ztracený čas.

„Chcete zaplatit, nebo ne? Za pět minut jsme v Táboře a tam vás předám přednostovi.“

„Dobrá, já rád mluvím se vzdělanejma lidma,“ poznamená Švejk a jde ke kupé, v němž se nachází nadporučík Lukáš. Otevře dveře a hlásí: „Poslušně hlásím, že za pět minut jsme v Táboře. Nepřikázete něco k snědku? Před léty tu mívali dobrou...“

Nedopověděl. Nadporučík Lukáš vyskočil ze sedadla a vystrčil ho do chodbičky.

„Víte co bych chtěl? Kdybyste za pět minut zmizel a vícekrát bych vás nespátl.“

„Tak dáte těch dvacet korun? Naposled vás vyzývám, vojáku,“ vmísil se mezi ně konduktér.

„Nemám, ale mohl bych vám opatřit pěkného bernardýna. Já míval před válkou obchod se psy...“

„To je váš sluha?“ obrátil se konduktér k nadporučíkovi. Nadporučík Lukáš přisvědčí.

„Upozorňuji vás pane nadporučíku, že nezaplatí-li dvacet korun pokuty, předám ho v Táboře přednostovi a vy budete bez burše.“

„Ano... ano... bez burše... ano...“ s hrozným smíchem vyrazí Lukáš. Pak odejde do kupé a zavře za sebou dveře a zatáhne záclonku.

Vlak vjíždí do Tábora.

Konduktér vede poslušného a stále se usmívajícího Švejka do nádraží. Na peróně ho předá přednostovi. Vlak jede dál a v chodbičce, stranou okna číhá nadporučík Lukáš. Chce mít jistotu, že jede opravdu sám, že Švejk zůstal v Táboře, že se za chvíli neotevrou dveře kupé a nebude zase něco poslušně hlásit.

Jak odjíždí vlak, tak se zmenšuje postava Švejka, který stojí v živém hovoru s přednostou stanice, obklopen zvědavými občany. Lidí kolem Švejka neubývalo, spíš naopak.

Přednosta stanice si se Švejkem neví rady, jeho lojální názory ho zneklidňují, stejně jako projevy přihlížejících tábořských hurávlavstenců.

„Kdybych těch dvacet korun měl, tak jsem jel dál už ve vlaku. Přece mám rozum a vím, že císař pán potřebuje každou korunu, aby zabezpečil naši vlast před hroznou válkou. Nedávno jsem četl v Národních listech, že jeden výstřel z dvačtyřicítky stojí třicet osm tisíc marek...“

V zástupu se projevil názor, že zas tady jednoho vojáčka sekýrujou a že takhle to Rakousko nevyhraje. Pak se vyskytl jeden pán, který prohlásil, že tu pokutu za Švejka zaplatí jen proto, že je přesvědčen o jeho nevině.

V rozhorlení tvrdí, že to viděl, ač to není pravda, že konduktér byl Maďar a udělal to schválně, aby se pomstil českému vojáčkovi a vystavil ho šikanování.

Když se v zástupu ozve cosi jako: Hanba Maďarům!, objeví se na peróně četnická pohotovost a vyklizuje nádraží.

Jeden občan byl zatčen a odváděn četnickým strážmistrem s výhrůžkami: „To si zodpovíte! Já vám ukážu pobuřovat lidi a říkat jim, že nikdo od vojáků nemůže žádat, aby bojovali, když se s nimi takhle jedná!“

Nešťastný muž se nezmohl na nic jiného, než na upřímné tvrzení, že je řeznický mistr od Staré brány a že to tak nemyslí.

Mezitím dobrý muž, věřící v nevinnost Švejkovu, zaplatil za něho v kanceláři pokutu a odvedl Švejka do restaurace III. třídy, kde ho pohostil pivem a zjistiv, že všechny průkazy i vojenský lístek na dráhu jsou u nadporučíka Lukáše, velkomyslně dal Švejkovi pětku na lístek i na další útratu. Když odcházel, řekl Švejkovi důvěrně: „Tak vojáčku, jak vám povídám, jak se dostanete do ruského zajetí, tak pozdravujte ode mne sládka Zemana v Zdobunově. Tady máte moji adresu. Jen buďte chytrý, abyste nebyl dlouho na frontě.“

„Vo to nemějte strach, je to vždycky zajímavý uvidět nějaký cizí krajiny zadarmo.“

„A před Maďary si dejte pozor! Teď je nasazují do českých regimentů. Jak se vám nějaký Maďar připlete do cesty, tak bez milosti...“

Gestem naznačuje jakési tajemné a násilné lámání kostí či rdoušení nenáviděných krků. Švejk zůstal sám sedět za stolem a zatím co propíjel tiše pětku od šlechtetného dobrodince, sdělovali si lidé před nádražím, že tam chytli nějakého špióna, který fotografoval nádraží, což však vyvracela jedna paní tvrzením, že se o žádného špióna nejedná, že to viděla na vlastní oči, jak jeden dragoun posekal důstojníka u záchodku pro dámy, poněvadž ten důstojník tam lezl za milou, která doprovázela toho dragouna. Neznámý dobrodinec, který za Švejka zaplatil pokutu, se vmísí do davu a chce vše uvést na správnou míru, ale je mu spíláno demagogů a před inzultací ho zachrání jen četnictvo, které i tady obstarává pověstnou optimistickou zázemní atmosféru.

Příjezdy nových vlaků se naplnila restarace III. třídy vojáky nejrozumnějších národů a formací, větším dílem vyhublých na kost, tak zvaných rekonvalescentů, kteří se vrací z lazaretů ke svým posádkám, aby znovu a znovu šli do pole pro nová zranění.

Jeden z takových nešťastníků, propuštěný po operaci z vojenského lazaretu, v zamazané uniformě, přišel ke Švejkovi, protože už jinde nebylo místa. Byl tak nějak smutný, zakrslý a vyhublý. Položil si na stůl malý balíček, vytáhl rozbitou tobolku a přepočítával drobné peníze, samé krejcare.

U vedlejšího stolu vykládá velkohubě jakýsi infanterista o tom, jak se v Segedině posekali s Maďary a jak je to mezi českými a maďarskými regimenty na nůž.

Ubožák, který přisedl k Švejkovi, jistě nerozuměl z těchto hovorů ani slovu, vždyť jinak by se byl neodvážil oslovit Švejka a otázat se ho: „Magyarúl?“

„Já jsem, kamaráde, Čech,“ odpověděl Švejk, „nechceš se napít?“

„Nem tudom, barátom.“

„To nevadí, kamaráde,“ pobízel Švejk, přistavuje svou plnou sklenici před smutného vojáka, „jen se pořádně napij.“

Pochopil, napil se, poděkoval: „Köszönem szépen,“ a dál prohlížel obsah své tobolky a na konec vzdychl. Švejk pochopil, že by si ten Maďar dal rád pivo a že nemá dost peněz, proto mu poručil jedno přinést, načež Maďar opět poděkoval a jal se vykládat něco Švejkovi pomocí posuňků, ukazuje na svou prostřelenou ruku, přičemž mluvil mezinárodním jazykem: „Pif, paf, puc!“

Švejk soustrastně kýval hlavou a zakrslý rekonvalescent sdělil ještě Švejkovi, nakláněje levici na půl metru od země a pozdvihuje potom tři prsty, že má tři malé děti.

„Ninč ham, ninč ham,“ pokračoval, chtěje říci, že nemají doma co jíst a utřel si oči, ze kterých vytryskly slzy, špinavým rukávem svého vojenského pláště, ve kterém bylo vidět díru od kulky, která mu vlétla do těla pro uherského krále.

Nebylo to nic podivného, že při takové zábavě pomalu Švejkovi nezbývalo nic z oné pětky a že se pomalu, ale jistě odřezával od Českých Budějovic, ztrácí každou sklenici piva, kterou hostil sebe i maďarského rekonvalescenta, možnost koupit si vojenský lístek.

Opět projel stanicí jeden vlak do Budějovic a Švejk stále seděl u stolu a poslouchal, jak Maďar opakuje své „Pif, paf, puc! Három gyermek, ninč ham, éljen!“

To poslední říkal, když si s ním ťukal.

„Jen pij, kluku maďarská,“ odpovídal Švejk, „chlastej! Vy byste nás tak nehostili...“

Od vedlejšího stolu řekl nějaký voják, že když přijeli ze Segediny s osmadvacátým regimentem, že na ně Maďaři ukazovali a zvedali ruce do výšky.

Byla to svatá pravda, ale tenhle voják tím byl patrně uražen, ačkoliv to bylo obyčejným zjevem u všech českých vojáků, a nakonec to dělali Maďaři sami, když už se jim přestala líbit rvačka v zájmu uherského krále.

Pak si ten voják přišel a vyprávěl, jak to nahnuli v Segedině Maďarům a jak je vymlátili z několika hospod. Přitom s uznalostí pochválil, že se Maďaři umějí také prát, a že dostal jednu ránu nožem do zad, takže ho museli poslati do týlu se léčit. Teď ale, až se vrátí, že ho dá hejtman jeho batalionu patrně zavřít, poněvadž už neměl času tu ránu tomu Maďarovi oplatit, jak se sluší a patří, aby ten taky z toho něco měl a byla zachráněna čest celého regimentu.

„Ihre Dokumenten, vaší tokúment?“ tak pěkně začal na Švejka velitel vojenské kontroly, šikovatel, provázený čtyřmi vojáky s bajonety, „já fidět, šedet, nicht fahren, šedet, pit, furt pit, burš.“

„Nemám, miláčku,“ odpověděl Švejk, „pan oberlajtnant Lukáš, regiment numero devadesát jeden, je vzal s sebou, a já zůstal tady na nádraží.“

„Was ist das Wort: milatschek?“ obrátil se šikovatel k jednomu ze svých vojáků, starému landverákovi, který podle všeho dělal svému šikovateli všechno naschvál, poněvadž klidně řekl: „Miláček, das ist wie: Herr Feldvébl.“

Šikovatel pokračoval dál v rozmluvě se Švejkem: „Tokument kašty foják, pes tokúment zavžit auf Bahnhofs-Militärkommando, den lausigen Bursch, wie einen tollen Hund.“ Švejka odváděli na vojenské nádražní velitelství, kde na strážnici sedělo mužstvo, stejně vypadající jako ten starý landverák, který tak pěkně znal překládat slovo „miláček“ do němčiny svému přirozenému nepříteli, šikovatelské vrchnosti.

Strážnice byla vyzdobena litografiemi, které v té době dalo rozesílat ministerstvo vojenství po všech kancelářích, kterými procházeli vojáci, stejně jako do škol i do kasáren.

Dobrého vojáka Švejka uvítal obraz znázorňující podle nadpisu, jak četař František Hammel a desátníci Paulhart a Bachmayer od c. k. 21. střeleckého pluku povzbuzují mužstvo k vytrvání. Na druhé straně visel obraz s nadpisem: Četař Jan Danko od 5. pluku honvédských husarů vypátrá stanoviště nepřátelské baterie. Po pravé straně níže visel plakát: Vzácné vzory zmužilosti.

Takovými plakáty, jejichž text s vymyšlenými vzácnými vzory v kancelářích ministerstva vojenství skládali různí němečtí žurnalisté, povolání na vojnu, chtělo to staré pitomé Rakousko nadchnout vojáky, kteří toho nikdy nechtli, a když jim takové vzory zmužilosti posílali na frontu brožované v knížkách, balili do toho cigarety z tabáku do dýmky nebo upotřebili to ještě vhodněji, aby to odpovídalo ceně i duchu sepsaných vzácných vzorů odvahy.

Zatímco šikovatel šel shánět nějakého důstojníka, Švejk si přečetl na plakátu: Vozatajce Josef Bong.

(Tato příhoda bude zpracována ve formě první kreslené vložky, jejíž děj bude doprovázen hlasem Švejka, čtoucího dojemnou historku.)

„Vojáci zdravotního sboru dopravovali těžce raněné k vozům, připraveným v kryté úžlabině. Jakmile byl plný, odjelo se s ním na obvažiště. Rusové, vypátravše tyto vozy, počali je odstřelovati granáty. Kůň vozatajce Josefa Bonga od c. a k. 3. vozatajské švadrony byl usmrčen střepinou granátu. Bong bědoval: ‚Ubohý můj bělouši, je veta po tobě!‘ Vtom sám zasažen byl kusem granátu. Přesto vypřáhl svého koně a odtáhl trojspřeží do bezpečného úkrytu. Nato se vrátil pro postroj svého usmrčeného koně. Rusové stříleli dále. ‚Jen si střílejte, zpropadení zuřivci, já postroj tady nenechám!‘ a snímal dál postroj s koně, bruče si ona slova. Konečně byl hotov a vlácel se s postrojem zpět k vozu. Zde mu bylo vyslechnouti hromobití zdravotních vojáků pro jeho dlouhou nepřítomnost. ‚Nechtěl jsem tam nechat postroj, je skoro nový. Bylo by ho škoda, pomyslí si. Nemáme nazbyt takových věcí,‘ omlouval se statečný voják, odjížděje k obvažišti, kde se teprve hlásil jako raněný. Jeho rytmistr ozdobil později prsa jeho stříbrnou medailí za statečnost.“

Když Švejk dočetl a šikovatel se ještě nevracel, řekl landverákům na strážnici: „Tohle je krásnej příklad zmužilosti. Takhle budou u nás v armádě samý nový postroje na koně.“

A již vedli Švejka do kanceláře, kde za stolem s rozházenými papíry seděl mladý poručík, tvářící se nesmírně zuřivě.

Když uviděl Švejka s desátníkem, velmi mnohoslibně pronesl: „Aha!“ Načež zněl raport desátníka: „Poslušně hlásím, pane lajtnant, že ten muž byl nalezen na nádraží bez dokumentů.“

Poručík kývl hlavou, jako by se chtěl vyjádřit, že přepokládal již před lety, že v tento den a v tuto hodinu najdou na nádraží Švejka bez dokumentů, neboť kdo se v té chvíli podí-

val na Švejka, musil mít dojem, že vůbec není možno, aby muž s takovou tvářností a postavou mohl mít nějaké dokumenty u sebe. Švejk v tom okamžiku vyhlížel, jako by spadl s nebe s nějaké jiné planety a nyní hledí s naivním údivem na nový svět, kde od něho žádají takovou jemu dosud neznámou pitomost, jako jsou nějaké dokumenty.

Poručík kýval hlavou, jako by chtěl naznačit, že to má říci a co se ho má otázat.

Konečně se optal: „Co jste dělal na nádraží?“

„Poslušně hlásím, pane lajtnant, že jsem čekal na vlak do České Budějovic, abych moh se dostat k svému jednadevadesátému regimentu, kde jsem buršem u pana obrlajtnanta Lukáše, kterýho jsem byl nucen vopustit, když jsem byl předvedenej kvůli pokutě k přednostovi stanice, poněvadž jsem byl podezřelej, že jsem zastavil rychlík, ve kterým jsme jeli, pomocí vochranný a poplašný brzdy.“

„Z toho jsem blázen,“ rozkřikl se poručík, „řekněte mně to nějak souvisle, krátce a nežvaňte nějaké voloviny.“

„Poslušně hlásím, pane lajtnant, že už vod tý chvíle, jak jsme sedali s panem obrlajtnantem Lukášem do toho rychlíku, kterej nás měl vodvézt a dopravit co nejrychleji k našemu jednadevadesátému cé a ká pěšímu regimentu, že jsme měli smůlu. Napřed se nám ztratil kufr, potom zas, aby se to nepletlo, nějakaj pan generálmajor, úplně plešatej...“

„Himmel herrgott,“ vzdychl poručík.

„Poslušně hlásím, pane lajtnant, že vono je třeba, aby to lezlo ze mě jako z chlupatý deky, aby byl přehled vo celej události, jak to vždycky říkal nebožtík švec Petrlík, když poroučel svému klukovi, než ho začal řezat řemenem, aby si svlíkl kalhoty.“

Poručík vyjmenoval nyní Švejkovi všechny vlaky, které po rychlíku odjely do Budějovic a položil mu otázku, proč zmeškal tyto vlaky.

„Poslušně hlásím, pane lajtnant,“ odpověděl Švejk, dobromyslně se usmívaje, „že mě mezitím, co jsem čekal na ten nejbližší vlak, stihla ta nehoda, že jsem pil za stolem jedno pivo za druhým.“

„Takového vola jsem neviděl,“ pomyslí si poručík, přizná se ke všemu. Kolik už jsem jich tady měl a každý zapíral a tenhle si klidně řekne: „Zmeškal jsem všechny vlaky, poněvadž jsem pil jedno pivo za druhým.“

Tyto úvahy shrnul v jednu větu, s kterou se obrátil k Švejkovi: „Vy jste, chlape, degenerovaný. Víte, co je to, když se o někom řekne, že je degenerovaný?“

„U nás na rohu Bojiště a Kateřinský ulice, poslušně hlásím, pane lajtnant, byl taky jeden degenerovanej člověk. Jeho otec byl jeden polskej hrabě a matka byla porodní bábou. Von met ulice a jinak si po kořalnách nenechal říkat, než pane hrabě.“

Poručík uznal za dobré nějakým způsobem už to všechno ukončit, proto řekl důrazně: „Tak vám říkám, vy hlupáku, paznehte, že půjdete k pokladně, koupíte si lístek a pojedete do Budějovic. Jestli vás ještě tady uvidím, tak s vámi zatočím jako s dezertérem. Abtreten!“

Poněvadž se Švejk nehýbal a stále držel ruku na štítku čepice, poručík zařval: „Marsch hinaus, neslyšel jste, abtreten? Korporál Palánek, vezměte toho chlapa blbého ke kase a kupte mu lístek do Českých Budějovic!“

Desátník Palánek se za chvíli objevil opět v kanceláři. Pootevřenými dveřmi nakukovala za Palánkem dobromyslná tvář Švejkova.

„Co zas je?“

„Poslušně hlásím, pane lajtnant,“ tajemně zašeptal desátník Palánek, „von nemá peníze na dráhu a já taky ne. Zadarmo ho nechtějí vozit, poněvadž nemá jako ty vojenský dokumenty, že jede k pluku.“

Poručík dlouho nedal na sebe čekat se šalamounským rozřešením trudné otázky.

„Tak ať jde pěšky,“ rozhodl, „ať ho zavrou u pluku, že se opozdil; kdo se s ním tady bude tahat.“

„Nic platno kamaráde,“ řekl desátník Palánek k Švejkovi, když vyšel z kanceláře, „musíš jít, holenku, pěšky do Budějovic. Máme tam na vachcimře věku komisárku, tak ti ji dáme na cestu.“

A za půl hodiny, když Švejka napojili ještě černou kávou a dali mu mimo komisárek balíček vojenského tabáku na cestu k regimentu, vyšel Švejk z Tábora za tmavé noci, kterou zněl jeho zpěv.

Zpíval si starou vojenskou píseň: „Když jsme táhli k Jaroměři / ať si nám to kdo chce věří...“

A čert ví, jak se to stalo, že dobrý voják Švejk místo na jih k Budějovicům, šel pořád rovně na západ.

Když ho zpěv omrzl, sedl si Švejk na hromádku šterku, zapálil si dýmku a odpočinuv si, šel dál, vstříc novým dobrodružstvím budějovické anabáze.

A tak se Švejk objevil na západ od Milevska v Květově, když již vystřídal všechny vojenské písně, které znal o mašírování vojáků, takže byl nucen začít před Květovem znova s písní: „Když jsme maširovali / všechny holky plakaly...“

Nějaká stará babička, která se vracela z kostela, zavedla na cestě od Květova do Vráže, což je neustále západním směrem, řeč se Švejkem křesťanským pozdravem: „Dobrý poledne, vojáčku, kam pak máte namířeno?“

„Ale jdu vám, matičko, do Budějovic k regimentu,“ odpověděl Švejk, „do tej války.“

„Ale to jdou špatně, vojáčku,“ ulekaně řekla babička, „to tam nikdy nepřijdou tímhle směrem přes Vráž, kdyby šli pořád rovně, tak přijdou na Klatovy.“

„Já myslím,“ řekl Švejk odevzdaně, „že se i z Klatov člověk dostane do Budějovic. Je to pravda, pěkná procházka, když člověk spěchá k svému regimentu, aby neměl ještě ke všemu za tu svou dobrou vůli, bejt včas na místě, nějaký nepříjemnosti.“

Babička zadívala se na Švejka a na to důkladně mu opakovala, přes které vesnice má jít, kterým se má vyhnout. Na konec vytáhla z kapsáře u jupky korunu, aby si koupil v Malčíně kořalku na cestu, poněvadž do Radomyšle je dlouhá míle.

Od Čížové šel Švejk dle rady babičky na Radomyšl na východ a pomyslně si, že se musí dostat do těch Budějovic z každé světové strany, ať je to jakákoliv.

Z Malcína šel s ním starý harmonikář, kterého tam Švejk našel v hospodě, když si kupoval kořalku na tu dlouho míli k Radomyšlu.

Harmonikář považoval Švejka za dezertéra a radil mu, aby šel s ním do Horažďovic, že tam má provdanou dceru, jejíž muž je také dezertér. Harmonikář v Malčíně očividně přebral.

„Má svýho muže už dva měsíce schovanýho v chlívě,“ přemlouval Švejka, „tak tebe tam taky schová a vy tam budete až do konce války. A když tam budete dva tak vám, nebude smutno.“

Po zdvořilém odmítnutí Švejkově velice se rozčílil a dal se nalevo do polí, vyhrožuje Švejkovi, že ho jde udat na četnictvo do Čížové.

Švejk šel opět téměř celou noc, až někde u Putimi našel v poli stoh. Odhrabal si slámu a slyšel zcela blízko sebe hlas: „Vod kterýho regimentu? Kam se neseš?“

„Vod jednadevadesátýho, do Budějovic.“

„Kam bys chodil?“

„Já tam mám svýho oberlajtnanta.“

Bylo slyšet, že se vedle blízko nesměje jen jeden, ale tři. Když se smích utišíl, optal se Švejk, od jakého regimentu jsou oni. Zjistil, že dva jsou od pětatřicátého a jeden od dělostřelectva, taktéž z Budějovic.

Pětatřicátníci, že utekli před marškou před měsícem a dělostřelec že je od samé mobilizace na cestách. Je odtud z Putimě a stoh, že patří jemu. Na noc vždy spí ve stohu. Včera je našel v lese, tak je vzal k sobě do svého stohu.

Všichni měli naději, že válka musí za měsíc, dva skončit. Měli představu, že Rusové už jsou za Budpeští a na Moravě. Všeobecně se to v Putimi povídá. K ránu ještě než se rozední, přinese dragounova panímáma snídani. Pětatřicátníci půjdou potom na Strakonice, poněvadž jeden z nich má tam tetu, a ta zas v horách za Bušicí nějakého známého, který má pilu, a tam že budou schováni.

„A ty vod jednadevadesátýho, jestli chceš,“ vybídl Švejka, „můžeš jít taky s námi. Vyser se na svýho oberlajtnanta.“

„To nejde jen tak zlehka,“ odpověděl Švejk a zabořil se, zalezl hluboko do stohu.

Když se ráno probudil, byli již všichni pryč a někdo mu, patrně dragoun, položil k nohám krajíc chleba na cestu.

Švejk šel lesy a u Štěkna setkal se s vandrákem, starým chlapíkem, který ho uvítal jako starého kamaráda douškem kořalky.

„V tomhle nechod,“ poučoval Švejka, „to by se ti ta vojenská uniforma mohla někdy set-sakramentsky vyplatit. Teď je všude plno četníků a žebrat v tomhle nemůžeš. Po nás ovšem dnes četníci už nejdou jako jindy, teď hledají jenom vás.“

„Jenom vás hledají,“ opakoval s takovou přesvědčivostí, že Švejk si umínil, že mu raději nebude nic říkat o jednadevadesátém regimentu. Ať ho má za toho, za koho ho má. Nač kazit iluze dobrému starému chlapovi.

„A kam máš namířeno?“ otázal se vandrák po chvíli, když si oba zapálili dýmky a pomalu obcházel vesnici.

„Do Budějovic.“

„Pro Krista Pána,“ lekl se vandrák, „tam tě sbalejí za minutu. Ani se nevhřeješ. Civil musíš mít, celej rozflákanej musíš chodit a dělat ze sebe chromajzla.“

„Neboj se ale nic, kousek vodtůď je starej švarcenberskej ovčín. Je tam můj jeden známěj ovčák, taky už starej dědek, tam zůstaneme přes noc a ráno se potáhnem na Strakonice, splášit tam někde ve okolí ten civil.“

V ovčíně najde Švejk příjemného dědu, který pamatuje války pod Radeckým a z vyprávění zná i bitvy napoleonské. Kouří z porculánky, na které má obrázek jednoho z těchto slavných vojevůdců.

(Z vyprávění ovčáka vyplývá druhá kreslená vložka, vycházející z malby na dýmce jako parodie války a hrdinských činů včetně kanonýra Jabůrka.)

Dědeček svým vyprávěním dokazuje, že co svět světem stojí, bojuje se jen za mír a spokojenost lidstva. Císaři a jim podobní potentáti to vždycky s tím mírem myslí dobře,

jenže lidé, bojující ve válce, si to špatně vykládají a tak ze všeho míru se nakonec mluví o socialismu.

Když se najedli a zabalili do houní, vyšel Švejk před ovčín a pozoroval hvězdné nebe. Hádal podle souhvězdí, kde by asi mohly ležet Budějovice. Pak se odhodlaně vydal na další cestu.

Druhý den, k polednímu, uviděl před sebou povědomou vesnici a při silnici stoh, ale nedbal toho, protože stohy jsou po celých Čechách a vesnice jedna jako druhá. Ale vchází do vsi, byl velice překvapen, vida na sloupu u prvního domku nápis: obec Putim.

Nad tím se přece jen zamyslel.

Na Putimské četnické stanici zastihujeme četnického strážmistra Flanderku, zavaleného fermany a tajnými nařízeními.

Byla tu: Nařízení o kontrole smýšlení obyvatelstva. Návod, jak sledovat v rozmluvách s místním obyvatelstvem, jaký vliv na jeho smýšlení mají zprávy z bojiště. Dotazník o tom, jak se chová místní obyvatelstvo k vypsáním válečným půjčkám a sbírkám.

Dotazník o náladě mezi odvedenými a těmi, kteří mají býti odvedeni. Dotazník o náladě mezi členy místní samosprávy a inteligenty. Nařízení o bezodkladném zjištění, z jakých politických stran se skládá místní obyvatelstvo, jak silné jsou jednotlivé politické strany. Nařízení o kontrole činnosti předáků místních politických stran, zastoupených v místním obyvatelstvu. Dotazník o tom, jaké noviny, časopisy a brožurky docházejí do rajonu četnické stanice. Instrukce, týkající se zjištění s kým stýkají se osoby, podezřelé z neloajlnosti, v čem jeví se jejich neloajlnost. Instrukce pro placené informátory z místního obyvatelstva, začíslené na službě při četnické stanici.

Nejvíce mu dala starostí instrukce, jak získati z místního obyvatelstva placené donašeče a informátory.

Poněvadž uznal za nemožné, aby to mohl být někdo z místa, kde začínají Blata a kde je ten lid taková tvrdá palice, připadl na konec na myšlenku vzít na tu službu obecního pasáka, kterému říkali: „Pepku, vyskoč.“

Byl to kretén, který vždy na tuto výzvu vyskočil. Jedna z těch ubohých, přírodou a lidmi zanedbaných postav, mrzák, který za pár zlatek ročně a za tu nějakou obživu pásal obecní dobytek.

Toho si dal právě zavolat a řekl mu: „Víš, Pepku, kdo to je starej Procházka?“

„Méé.“

„Nemeč, a pamatuj si, že tak říkají císaři pánu. Víš, kdo je to císař pán?“

„To je cíšaš pán.“

„Dobře Pepku. Tak si pamatuj, že když někoho uslyšíš mluvit, když chodíš po obědech od domu k domu, že je císař pán dobytek nebo podobně, hned přijď ke mně a oznam mně to. Dostaneš šesták, a když uslyšíš někoho vykládat, že to nevyhrajeme, zas půjdeš, rozumíš, ke mně a řekneš, kdo to říkal a dostaneš zas šesták. Jestli ale uslyším, že něco zatajuješ, tak bude s tebou zle. Seberu tě a odvedu do Písku. A teď, vyskoč.“

Když vyskočil, dal mu dva šestáky a spokojeně napsal raport okresnímu četnickému velitelskému, že již získal informátora.

Švejk, nic zlého netuše, pln vážných úmyslů dorazit co nejdříve do Budějovic, vstoupil na osudnou půdu vesnice Putim.

V tu dobu vyšel z bílého domku označeného vorlíčkem, hned za Pepkem Vyskoč, četnický závodčí. Když spatřil Švejka, srdce mu poplašeně zatlouklo. Náležitě zpracován tajnými protokoly a pod dojmem vážného aktu získávání místního špicla, zrodilo se v jeho komisičním mozku podezření, že nic netušící a vážně si vykračující voják Švejk je osoba nanejvýš podezřelá, nejméně dezertér.

Četník zamířil přímo ke Švejkovi a neřekl víc než: „Kampak?“ asi tak jak se oslovují tuláci.

„Do Budějovic, k svému regimentu.“

Četník se sarkasticky usmál: „Tak vy jdete do Budějovic? A víte, že máte ty vaše Budějovice za sebou?“ a vtáhl Švejka do četnické strážnice.

„Tak vás pěkně vítáme, vojáku,“ řekl četnický strážmistr, „sedněte si pěkně, beztoho jste se po cestě unavil a vypravujte nám, kam jdete.“

Švejk opakoval, že jde do Českých Budějovic k svému pluku.

„Pak jste si ovšem spletl cestu,“ usměvavě řekl strážmistr, „poněvadž vy jdete od Českých Budějovic, o čemž vás mohu přesvědčit. Nad vámi visí mapa Čech. Tak se podívejte, vojáku. Od nás na jih je Protivín. Od Protivína na jih je Hluboká a od ní jižně jsou České Budějovice. Tak vidíte, že jdete ne do Budějovic, ale z Budějovic.“

Strážmistr podíval se laskavě na Švejka, který klidně a důstojně řekl: „A přeci jdu do Budějovic.“ Bylo to víc než Gallileovo: „A přece se točí,“ poněvadž ten to musel říci patrně asi hodně vztekle.

„Víte, vojáku,“ stále se stejnou vlídností mluvil k Švejkovi strážmistr, „já vám to vymluvím a vy sám nakonec také přijdete k názoru, že každé zapírání jen ztěžuje přiznání.“

„To máte ouplnou pravdu,“ řekl Švejk, „každé zapírání ztěžuje přiznání a naopak.“

„Tak vidíte, že sám, vojáku, také k tomu přijdete. Odpovězte mi dobrosrdečně, odkud jste vyšel, když jste šel do těch svých Budějovic. Říkám schválně, ‚svých‘, poněvadž musí být patrně ještě jiné Budějovice, které leží severně od Putimi a doposud nejsou zaneseny na žádné mapě.“

„Vyšel jsem z Tábora.“

„A co jste dělal v Táboře?“

„Čekal jsem na vlak do Budějovic.“

„Proč jste nejel vlakem?“

„Poněvadž jsem neměl lístek na dráhu.“

„A proč vám, jako vojákově, nedali vojenský lístek zadarmo?“

„Poněvadž jsem při sobě neměl žádný dokumenty.“

„Tady to je,“ řekl vítězoslavně četnický strážmistr k jednomu z četníků, „není tak hloupý, jak se dělá, začíná to pěkně zamotávat.“

Strážmistr počal znova, jako by přeslechl poslední odpověď o dokumentech: „Vy jste tedy vyšel z Tábora. Kam jste tedy šel?“

„Do Českých Budějovic.“

Výraz tváře strážmistrový nabyl trochu přísnosti a jeho zraky padly na mapu.

„Můžete nám ukázat na mapě, kudy jste šel do těch Budějovic?“

„Já si ty všechna místa nepamatuju a jenom na to se pamatuju, že jsem tady v Putimi byl už jednou.“

Celý personál četnické stanice podíval se na sebe pátravě a strážmistr pokračoval: „V Táboře jste byl tedy na nádraží. Máte něco u sebe? Vyndejte to.“

Když Švejka důkladně prošacovali a nenašli nic kromě dýmky a zápalek, otázal se strážmistr Švejka: „Řekněte mi, proč vůbec nic, ale prachnic u sebe nemáte?“

„Poněvadž nic nepotřebuju.“

„Ach, můj Bože,“ vzdychl strážmistr, „je to s vámi trápení. Vy jste řekl, že jste byl v Putimi už jednou. Co jste zde tenkrát dělal?“

„Šel jsem kolem Putimi do Budějovic.“

„Tak vidíte, jak se pletete. Vy sám říkáte, že jste šel do Budějovic a teď jak jsme vás jistě přesvědčili, že jdete od Budějovic.“

„Patrně jsem musel udělat nějaký kruh.“

Strážmistr opět vyměnil s celým personálem stanice významný pohled. „Ty vaše kruhy, to mi připadá, že se potloukáte po okolí. Zdržel jste se dlouho v Táboře na nádraží?“

„Do vodjezdu posledního vlaku do Budějovic.“

„A co jste tam dělal?“

„Rozmlouval s vojákama.“

Nový velice významný pohled četnického strážmistra na personál.

„A o čem jste například rozmlouval a na co jste se jich tázal?“

„Ptal jsem se jich vod jakýho jsou pluku a kam jedou.“

„Výborně. A neptal jste se jich kolik mužstva má například pluk a jak se rozděluje?“

„To jsem se neptal, poněvadž to už dávno vím nazpaměť.“

„Vy jste tedy dokonale informován o složení našeho vojska?“

„Zajisté, pane strážmistře.“

A poslední trumf vyhodil strážmistr, vítězoslavně rozhlížeje se na své četníky: „Umíte rusky?“

„Neumím.“

Strážmistr pokynul závodčímu, a když oba vyšli do vedlejší komnaty, strážmistr s nadšením úplného svého vítězství a jistoty prohlásil, mna si ruce. „Slyšeli to? Neumí rusky. Chlap všemi mastmi mazaná. Všechno přiznal, až to nejdůležitější nepřiznal. Zítra ho odlifrujeme do Písku k panu okresnímu. Kriminalistika záležitosti na chytrosti a vlídnosti. Viděli jste to, jak jsem ho utopil přívalem otázek. Kdo by si to byl o něm myslil. Vypadá tak pitomě a hloupě, ale na takové lidi se právě musí zchytra. Teď ho někam usadíte a já půjdu sepsat o tom protokol. A dejte mu jíst.“

„Podle vašeho nařízení, pane vachmajstr, zaopatřujeme stravou pouze ty, kteří jsou předvedeni a vyslechnuti do dvanácti hodin.“

„Tohle je velká výjimka,“ důstojně řekl strážmistr, „to je nějaký vyšší důstojník, nějaký štábní. To víte, že Rusové na špionáž sem nepošlou nějakého frajtra. Pošlou mu do hospody Na Kocourku pro nějaký oběd. Jestli už nic není, ať uvaří něco. Potom ať uvaří čaj s rumem a to všechno ať sem pošlou. Neříkají nic, pro koho to je. Vůbec nezmiňují se nikomu, koho u nás máme. To je vojenské tajemství. A co teď dělá?“

„Poprosil o trochu tabáku, sedí na vachcimře a tváří se tak spokojeně, jako kdyby seděl doma. „Máte tady hezky teploučko,“ povídá, „a kamna vám nekouřejí? Mně se tady u vás moc líbí. A kdyby vám kamna kouřily, tak dejte protáhnout komín. Ale až vodpůldne, ale nikdy když stojí slunce nad komínem.““

„Je to rafinovanost od něho,“ hlasem plným nadšení řekl strážmistr, „dělá, jako by se ho to netýkalo. A přece ví, že bude zastřelen. Takového člověka si musíme vážít, třeba je náš nepřítel. Takový člověk jde na jistou smrt. Nevím, jesti bychom to dovedli my. Třebas bychom zakolísali, popustili. Ale on klidně sedí a říká: ‚Máte tedy hezky teploučko a kamna vám nekouřejí.‘ To jsou, pane závodčí, povahy. K tomu je třeba ocelových nervů, sebezapírání, tvrdosti a nadšení... kdyby bylo v Rakousku takové nadšení... ale nechme toho raději. I u nás jsou nadšenci. Četli v Národní politice o tom obrlajtnantovi Borgrovi od dělostřelectva, který si vylezl na vysokou jedli a zřídil si tam na větvi Beobachtungspunkt? Jak naši ustoupili, on už nemohl slézt, jinak by byl upadl do zajetí. Tak čekal až naši zas nepřítele zaženou, a celých čtrnáct dní to trvalo, než se toho dočkal. Celých čtrnáct dní byl nahoře na stromě, a aby nezemřel hladu, ohlodal celý vršek a živil se větvičkami a jehličím. A když naši přišli, byl tak zesláblý, že se už nemohl na stromě udržet, spadl dolů a zabil se. Byl po smrti vyznamenán zlatým záslužným křížem pro chrabrost.“

A strážmistr vážně dodal: „To je obětavost, pane závodčí, doběhnou teď objednat ten oběd a pošlou ho zatím ke mně.“

Závodčí přivedl Švejka a strážmistr mu přátelsky kynul, aby si sedl, a počal se zprvu vyptávat, má-li rodiče.

„Nemám.“

Strážmistrovi ihned napadlo, že je to lepší, aspoň nebude toho nešťastníka nikdo oplakávat. Zadíval se přitom do dobrácké tváře Švejkovy a zaklepal mu náhle v záchvatu dobromyslnosti na rameno, naklonil se k němu a optal se ho otcovským tónem: „Nu, a jak se vám v Čechách líbí?“

„Mně se všude v Čechách líbí,“ odpověděl Švejk, „na své cestě našel jsem všude velice dobré lidi.“

Strážmistr přitakal hlavou: „U nás je lid velice dobrý a milý. Nějaká ta krádež nebo rvačka, to nepadá na váhu. Jsem zde již patnáct let, a když to počítám, přijde na jeden rok asi tři čtvrtiny jedné vraždy.“

„To myslíte nedokonanou vraždu?“ otázal se Švejk.

„Nikoli, to já nemyslím. Za patnáct let vyšetřovali jsme jenom jedenáct vražd. Loupežných z nich bylo pět a šest ostatních, takových obyčejných, které za moc nestojí.“

Strážmistr se odmlčel a přešel opět ke své vyslyšací metodě: „A co jste chtěl dělat v Budějovicích?“

„Nastoupit službu u jednadevadesátýho regimentu.“

Strážmistr vyzval Švejka, aby šel zas na strážnici, a rychle, aby nezapomněl, připsal do svého raportu na okresní četnické velitelství v Písku: „Ovládá dokonale český jazyk, chtěl se v Českých Budějovicích pokusit vstoupit do devadesátého prvního pěšího pluku.“

Četnický strážmistr maloval si v duchu i jiné luzné obrazy, které vyrostly v nějakém záhybu jeho úředního mozku: vyznamenání, rychlý postup do vyšší hodnostní třídy, ocenění kriminalistických schopností otvírajících mu kariéru.

Zavolal závodčího a otázal se ho: „Dostali oběd?“

„Přinesli mu uzené se zelím a knedlíkem, polívka už nebyla. Vypil čaj a chce ještě jeden.“

„Má ho mít,“ velkomyslně svolil strážmistr, „až ten čaj vypije, pak ho přivedou ke mně.“ „Jakpak? Chutnalo vám?“ otázal se strážmistr, když závodčí za půl hodiny přivedl Švejka nasyceného a spokojeného jako vždy.

„Bylo to ještě ucházející, pane vachmajstr, mělo být jen trochu víc toho zelí. Ale jakáž pomoc, já vím, že nebyli na to připravený. Uzený maso bylo dobře vyuděný, muselo to být domácí uzený maso z domácího prasete. Čaj s rumem mně udělal taky dobře.“

Strážmistr podíval se na Švejka a začal: „Pravda, že v Rusku se pije mnoho čaje? Mají tam také rum?“

„Rum je po celém světě, pane vachmajstr.“

„Jen se nevykrucuj,“ pomyslí si strážmistr, „měl sis dřív dát pozor na to, co povídáš.“ A otázal se důvěrně, nakláníje se k Švejkovi: „Jsou v Rusku hezké holky?“

„Hezký holky jsou po celém světě, pane vachmajstr.“

„I ty chlape,“ pomyslí si poznovu strážmistr, „ty by ses chtěl teď nějak rád z toho dostat,“ a strážmistr vyrazil ven s dvačtyřicítkou: „Co jste chtěl dělat u jednadvadesátého regimentu?“

„Chtěl jsem jít s ním na frontu.“

Strážmistr se spokojeně zadíval na Švejka a poznamenal: „To je správné. To je ten nejlepší způsob dostat se do Ruska. Opravdu, velice dobře vymyšleno,“ zářil strážmistr, pozoruje, jaký účinek mají jeho slova na Švejka.

Nemohl však z jeho očí vyčíst nic jiného než naprostý klid.

„Ten člověk nehne ani brvou,“ hrozil se v duchu strážmistr, „to je jejich vojenská výchova. Já být v jeho situaci a mně tohle někdo říci, tak by se mi rozklepala kolena...“

„Ráno vás odvezeme do Písku,“ prohodil jako mimoděk, „byl jste již někdy v Písku?“

„V roce devatenáct set deset na císařské manévrech.“

Úsměv strážmistrův byl po této odpovědi ještě příjemnější a vítězoslavnější. Cítil v duši, že svým systémem otázek překonal sám sebe.

„Prodělal jste celé manévry?“

„Zajisté, pane vachmajstr, jako infanterista.“ A zas se klidně jako dřív díval Švejk na strážmistra, který sebou vrtěl radostí a nemohl se již zdržet, aby to rychle nazapsal do raportu. Zavolal závodčího, aby Švejka odvedl, a doplnil svůj raport: „Jeho plán byl tento: Vplíživ se v řady devadesátého prvního pěšího pluku, chtěl se ihned přihlásit na frontu a při nejbližší příležitosti dostat se do Ruska, neboť postřehl, že zpáteční cesta při bdělosti orgánů jest jinak nemožná. Že by u devadesátého prvního pěšího pluku mohl výborně prosperovat, jest úplně pochopitelné, neboť dle jeho doznání, přiznal se po delším křížovém výslechu, že prodělal již v roce devatenáct set deset celé císařské manévry v okolí Písku jako infanterista. Z toho jest vidět, že jest ve svém oboru velice schopný. Podotýkám ještě, že sebraná obvinění jsou výsledkem mého systému křížového výslechu.“

Ve dveřích se objevil závodčí: „Pane vachmajstr, on chce jít na záchod.“

„Bajonet auf!“ rozhodl strážmistr, „ale ne, přiveďte ho sem.“

„Vy chcete jít na záchod?“ laskavě řekl strážmistr, „není v tom něco jiného?“ a upřel svůj zrak na Švejkovu tvář.

„Je v tom vopravdu jenom velká strana, pane vachmajstr,“ odpověděl Švejk.

„Jen aby v tom nebylo něco jiného,“ významně opakoval strážmistr, připínaje si služební revolver, „já půjdu s vámi!“

„To je velice dobrý revolver,“ řekl po cestě Švejkovi, „na sedm ran a střílí precizně.“ Nežli však vyšli na dvůr, zavolal závodčího a tajemně mu řekl: „Oni si vezmou bajonet auf a postavějí se, až bude uvnitř, vzadu u záchodu, aby se nám neprokopal misgrubnou.“

Záchod byl malý obyčejný domeček ze dřeva stojící zoufale uprostřed dvora nad jámou s močůvkou, vytékající z nedaleké kupy hnoje. Byl to již starý veterán, v němž vykonávaly tělesnou potřebu celé generace. Nyní zde seděl Švejk, přidržuje jednou rukou za provázek dveře, zatímco vzadu okýnkem díval se mu závodčí na zadnici, aby se neprokopal.

A jestřábí oči četnického strážmistra upřeny byly na dveře a strážmistr přemýšlel, do které nohy by ho měl střílet, kdyby se chtěl pokusit o útěk.

Ale dveře se klidně otevřely, a vystoupil spokojený Švejk, poznamenáváje k strážmistrovi: „Nebyl jsem tam moc dlouho? Nezdržel jsem vás snad?“

„Ó nikoliv, nikoliv,“ odvětil strážmistr, pomysliv si v duchu: „Jací jsou to jemní, slušní lidé. Ví, co na něho čeká, ale všechna čest. Do poslední chvíle je slušný. Dokázal by to našinec na jeho místě?“

Strážmistr zapálil si dýmku, dal nacpat Švejkovi, závodčí přiložil do kamen a četnická stanice proměnila se v nejpříjemnější místo na zeměkouli, v klidný kout, teplé hnízdo za blížícího se zimního soumraku, kdy se drží černá hodinka.

Mlčeli však všichni. Strážmistr sledoval určitou myšlenku a nakonec se vyjádřil, obrací se k závodčímu: „Podle mého názoru není správné špióny věšet. Člověk, který se obětuje pro svou povinnost, za svou, tak řekněme vlast, má být odpraven čestným způsobem, prachem a olovem, co myslíte, pane závodčí?“

„Rozhodně ho jen zastřelil a ne věšet,“ souhlasil závodčí, „řekněme, že by i nás poslali a řekli by nám: ‚Musíte vypátrat, kolik mají Rusové strojních pušek ve svém maschinengewehrabteilung.‘ Tak bychom se přelívkli a šli. A za to by mě měli věšet jako nějakého loupežného vraha?“

Závodčí se tak rozčílil, že vstal a zavolal: „Já žádám, abych byl zastřelen a pochován s vojenskými poctami.“

„Vono to má háček,“ ozval se Švejk, „když je člověk chytřej, tak mu nikdy nic nedokážou.“

„A dokážou!“ vyjádřil se důrazně strážmistr, „když i oni jsou tak chytrí a mají svou metodu. Vy se sám o tom přesvědčíte.“

Přesvědčíte se,“ opakoval již mírným tónem, připojiv k tomu přívětivý úsměv, „u nás nikdo s vytáčkami nepochodí, pravda, pane závodčí?“

Závodčí kývl souhlasně a zmínil se, že u některých lidí je věc prohraná již předem, že ani maska naprostého klidu nepomůže, že čím klidněji někdo vypadá, tím víc ho to usvědčuje.

„Oni mají mou školu, pane závodčí,“ prohlásil hrdě strážmistr, „klid, to je mýdlová bublina, umělý klid je corpus delikti.“ A přerušuje výklad o své teorii, obrátil se na závodčího: „Copak si dnes dáme k večeři?“

„Vy dnes nepůjdete, pane strážmistr, do hospody?“

Touto otázkou vyvstal před strážmistrem nový těžký problém, jež nutno ihned rozluštit.

Což kdyby, použiv jeho noční nepřítomnosti, ten prehl? Závodčí je sice spolehlivý člověk, opatrný, ale utekli mu již dva vandráci. Fakticky bylo tomu tak, že se s nimi nechtěl jednou v zimě tahat ve sněhu až do Písku, tak je u Ražic v polích pustil a vypálil ránu do vzduchu pro forma.

„Pošleme si naši bábu pro večeri a bude chodit se džbánem pro pivo,“ rozluštil strážmistr těžký problém, „ať se bába trochu proběhne.“

A bába Pejzlerka, která jim posluhovala, se opravdu proběhla.

V družné zábavě dojde i na karty. Švejk vypráví o Vejvodovi, jak hrál jedníka a hrozně vyhrával.

(Třetí kreslená vložka, odvozená z karetní hry, doprovázená vyprávěním Švejka, jak následuje.)

„Když nepadá karta, je to moc špatný, ale někdy je to mizérie, když to jde až příliš dobře. Na Zderaze žil nějaký klempíř Vejvoda a ten hrával vždy mariáš v jedné hospodě za Stoletou kavárnou. Jednou taky, čert mu to napískal, povídá: ‚A což abychom si hodili jedníka o pětníček.‘ Hráli tedy pětníčkového jedníka, on držel bank. Všichni se ztropili a tak to rostlo do desítky. Starej Vejvoda chtěl přát taky druhým něco a pořád říkal: ‚Malá špatná domů.‘ To si nedovedete představit, jakou měl smůlu. Malá špatná ne a ne přijít, bank rost, a už tam byla stovka. Z hráčů nikdo tolik neměl, aby to moh houpnout, a Vejvoda už byl celej upocenej. Nebylo nic jinýho slyšet než jeho: ‚Malá špatná domů.‘ Přisazovali po pěťce a spadali tam vždycky. Jeden kominickej mistr se dopálil, šel si domů pro peníze, když tam bylo přes půldruhý stovky, a houpnul to. Vejvoda chtěl se toho zbavit, a jak potom povídal, chtěl táhnout třebas až do třiceti, jen aby to nevyhrál a místo toho dostal dvě esa. Dělal, že nic nemá a schválně povídá: ‚Šestnáct brát,‘ a ten kominickej mistr měl všeho všudy patnáct. Není to smůla? Starej Vejvoda byl celej bledej a nešťasnej, kolem už nadávali a šuškali si, že dělá volty, že už jednou byl bit pro falešnou hru, ačkoliv byl to nejpoctivější hráč, a sypali tam korunku za korunkou. Už tam bylo pětset korun. Hostinskej to nevydržel, měl právě přichystaný peníze do pivovaru, tak je vzal, přised si, strčil napřed do toho po dvou stovkách, pak zamhouřil voči, votočil židli pro štěstí, a řek, že to všechno, co je v banku, houpá. ‚Hrajeme,‘ povídá, ‚s votevřenýma kartama.‘ Starej Vejvoda byl by, já nevím co, za to dal, aby teď prohrál. Všichni se divili, když votočil, a ukázala se sedma, a von si ji nechal. Hostinskej se smál pod vousy, poněvadž měl jednadvacet. Přišla druhá sedma starýmu Vejvodovi, a von si ji taky nechal. ‚Teď přijde eso nebo desítka,‘ řekl hostinskej jízlivě, ‚vsadím krk, pane Vejvodo, že budete trop.‘ Bylo ohromný ticho, Vejvoda votočí a vona se vobjeví třetí sedmička. Hostinskej zbedl jako křída, byly to jeho poslední peníze, vdešel do kuchyně, a za chvíli přiběhne kluk, kterej se u něho učil, abychom šli pana hostinskýho urýznout, že prej visí na klíce u voka. Tak jsme ho vodřízli, vzkřísili a hrálo se dál. Už nikdo neměl žádný peníze, všechno to bylo v banku před Vejvodou, kterej jen říkal: ‚Malá špatná domů,‘ a za živýho boha chtěl bejt trop, ale poněvadž musel votáčet svoje karty a vyložit na stůl, nemoh udělat žádněj podvod a schválně přetáhnout. Všichni byli už nad jeho štěstím blbí a udělali si to tak, že když už nemají peníze, že tam budou dávat svoje úpisy. Trvalo to kolik hodin a před starým Vejvodou rostly tisíce a tisíce. Komickej mistr byl už do banku dlužen přes půl druhýho milionu, uhlíř ze Zderazu asi milion, domovník ze Stoletý kavárny vosumkrát sto tisíc korun, jeden medik přes dva miliony. Jenom v pince bylo přes třikrát sto tisíc na samejch útržkách papíru. Starej Vejvoda zkoušel to všelijak. Chodil pořád na záchod a vždycky to dal jinýmu, aby to vzal za něho, a když se vrátil, hlásili mu, že bral, že mu

přišlo jednadvacet. Poslali pro nový karty, a zas to nebylo nic platný. Když se Vejvoda zastavil na patnácti, tak měl ten druhý čtrnáct. Všichni se dívali vztekle na starýho Vejvodu a nejvíc láteril jeden dlaždič, kerej do toho všeho všudy dal na hotovosti vosum korun. Ten votevřeně prohlásil, že takovej člověk, jako je Vejvoda, by neměl chodit po světě a měl by se skopat, vyhodit a utopit jako štěně. To si nedovedete představit to zoufalství starýho Vejvody. Konečně přišel na nápad. „Já jdu na záchod,“ povídá kominíkovi, „vemte to za mne, pane mistře.“ A jen tak bez klobouku vyběh na ulici a přímo do Myslíkovy ulice pro strážníky. Našel patrolu a oznámil jí, že v tej a tej hospodě hrajou hazardní hru. Strážníci ho vyzvali, aby šel napřed, že přijdou hned za ním. Vrátil se tedy a hlásili mu, že zatím medik vyhrál přes dva miliony a domovník přes tři. Do pinky, že dali úpis na pětkrát sto tisíc korun. Za chvíli vrazili tam strážníci, dlaždič vykřikl: „Spas se, kdo můžeš!“ ale nebylo to nic platný. Zabavili bank, vedli všechny na policii. Uhlíř ze Zderazu se zprotivil, tak ho přivezli v košatince. V banku bylo v dlužných úpisech přes půl miliardy a na hotovejch penězích patnáct set. „Tohle jsem ještě nežral,“ řekl policejní inspektor, když viděl takový závatný sumy, „tohle je horší než Monte Karlo.“ Zůstali tam do rána všichni, až na starýho Vejvodu. Vejvodu jako udavače pustili a slíbili, že dostane zákonnou jednu třetinu vodměny ze zabavenýho banku, asi přes sto šedesát milionů, von se ale do rána z toho zbláznil a ráno chodil po Praze vobjednávat si nedobytný pokladny na tucty. Tomu se říká štěstí v kartách.“

Po večeri se cesta mezi četnickou stanicí a hospodou Na Kocourku netrhla. Neobyčejně četné stopy těžkých velkých bot báby Pejzlerky na té spojovací linii svědčily o tom, že strážmistr si vynahrazuje plnou měrou svou nepřítomnost Na Kocourku.

A když se konečně objevila bába Pejzlerka v šenkovně se vzkazem, že se dá pan strážmistr pěkně poroučet a že chce, aby mu poslali láhev kontušovky, praskla zvědavost hostinského.

„Koho tam mají?“ odpověděla bába Pejzlerka, „nějakýho podezřelýho člověka. Právě než jsem odešla, oba ho drželi kolem krku a pan strážmistr ho hladil po hlavě a říkal mu: „Ty můj zlatej kluku slovanskej, ty můj malinkej špiónku!““

A potom, když bylo již dlouho přes půlnoc, závodčí spal, tvrdě chrápaje, natažen v plné uniformě přes svůj kavalec.

Naproti seděl strážmistr se zbytkem kontušovky na dně láhve, držel Švejka kolem krku, slzy mu tekly po opálené tváři, jeho vousy byly slepeny kontušovkou a on jen brebtlal: „Řekni, že v Rusku nemají tak doboru kontušovku, řekni, ať mohu klidně jít spát. Přiznej to jako muž.“

„Nemají.“

Strážmistr převalil se na Švejka.

„Potěšil jsi mě, přiznal ses – tak to má být při výslechu. Jsem-li vinen, nač zapírat?“

Zvedl se a vrávoraje s prázdnou láhví do svého pokoje, mumlal: „Kdybych se byl nedostal na nepravou drrráhu, tak to mohlo všechno jinak dó-dopadnout.“

Nežli se svalil v uniformě na svou postel, vytáhl z psacího stolu svůj raport a pokusil se ho doplnit tímto materiálem: „Ich muss noch dazu beizufügen, dass die russische Kontuszówka na základě 56...“ Udělal kaňku, slízl ji a usmívaje se pitomě, svalil se na postel a usnul jako špalek.

K ránu dal se četnický závodčí, ležící na posteli u protější stěny, do takového chrápání, provázeného pískáním v nose, že to Švejka probudilo. Vstal, zastřásl závodčím a šel si

opět lehnout. To již kohouti začali kokrhát, a když potom vyšlo slunce, přišla zatopit bába Pejzlerka, která také vyspávala to noční běhání. Našla dveře otevřeny a všechno pohříženo v hluboký spánek. Petrolejová lampa na strážnici ještě koptila. Bába Pejzlerka udělala alarm, stáhla závodčího i Švejka s postele.

Nakonec vybídla energicky rozespalého závodčího, aby šel vzbudit pana strážmistra, že to není žádný pořádek, když se tak dlouho hnípá.

„To padli do pěkných rukou,“ bručela bába k Švejkovi, když závodčí budil strážmistra, „jeden větší kořala než druhej. Prochlastali by nos mezi vočima. Mně jsou dlužni již třetí rok za posluhu, a když je upomínám, říká vždycky strážmistr: ‚Mlčejí, bábo, nebo jich dám zavřít, my víme, že jejich syn je pytlák a chodí na dříví do panskýho.‘ A tak se s nima trápím už na čtvrtý rok.“ Bába si hluboce vzdychla a dál pobručovala: „Zejména mají se na pozoru před strážmistrem, ten je takovej úlisnej a zatím je to neřád prvního řádu. Kdekoho zkoupat a zavřít.“

Strážmistr dal se velice těžko probudit. Závodčímu dalo mnoho obtíží přesvědčit ho, že je již ráno.

Konečně prokoukl, mnul si oči a nejasně se začal upamatovávat na včerejšek. Najednou mu přišla na mysl hrozná myšlenka, kterou vyjádřil, dívaje se nejistě na závodčího: „On nám utek?“

„Ale kdepak, to je poctivý člověk.“

Závodčí počal chodit po pokoji, podíval se z okna, zase se vrátil, utrl kus papíru z novin na stole a žmoulal mezi prsty papírovou kuličku. Bylo vidět, že chce něco říci.

Strážmistr se nejistě po něm díval a konečně, chtěje nabýt úplné jistoty toho, co jen tušil, řekl: „Já jim, pane závodčí, pomůžu. Já zas musel včera řídit a provádět?“

Závodčí se podíval vyčítavě na svého představeného: „Kdybyste věděl, pane strážmistre, co všechno jste včera napovídal, jaké řeči jste s ním vedl?“ Nakláníje se k uchu strážmistrovu, šeptal: „Že jsme všichni Češi a Rusové jedna slovanská krev, že Nikolaj Nikolajevič bude příští týden v Přerově, že se Rakousko neudrží, aby jen, až bude dál vyšetřován, zapíral a pletl páté přes deváté, aby to vydržel do té doby, dokud ho kozáci nevysvobodí, že už to musí co nejdřív prasknout, že to bude jako za husitských válek, že sedláci půjdou s cepy na Vídeň, že je císař pán nemocný dědek a že co nejdřív natáhne brka, že je císař Vilém zvíře, že mu budete do vězení posílat peníze na přilepšenou a ještě víc takových věcí...“

Závodčí odstoupil od strážmistra: „Na to se všechno pamatuji, poněvadž jsem byl ze začátku jen málo stříknutý. Potom jsem se tak zdělal a dál nevím nic.“

Strážmistr pohleděl na závodčího: „A já se zas pamatuji,“ prohlásil, „že oni říkali, že jsme proti Rusku kratinové a že řvali před tou naší bábou: ‚Ať žije Rusko!‘“

Závodčí počal nervózně chodit po pokoji.

„Řvali to jako bejk,“ řekl strážmistr, „pak se svalili přes postel a začli chrápat.“

Závodčí se zastavil u okna a bubnuje na ně, prohlásil: „Vy jste si také, pane strážmistre, nedal ubrousek na ústa před naší bábou a pamatuji se, že jste jí řekl: ‚Pamatujou, bábo, že každý císař a král pamatuje jen na svou kapsu a proto vede válku, ať je to třeba takový dědek jako starý Procházka, kterého nemohou už pustit z hajzlu, aby jim nepodělal celý Schönbrunn.‘“

„Tohle že jsem říkal?“

„Ano, pane strážmistr, tohle jste říkal, než jste šel ven na dvůr zvracet a ještě jste křičel: „Bábo, strčejí mně prst do krku!““

„Oni se také pěkně vyjádřili,“ přerušil ho strážmistr, „kde jen přišli na takovou hloupost, že Nikolaj Nikolajevič bude českým králem?“

„Na to se nepamatuji,“ nesměle ozval se závodčí.

„Bodejť by se pamatovali! Mají štěstí, že to vím jen já! Představějí si, kdyby se taková vlastizrádná řeč roznesla mezi lidmi?!“

Závodčí se zaupěním se hroutí na židli. Zdá se, že Flanderka je na koni, ale jen na chvíli. Dveřmi vstupuje pan farář a všecek poděšen sděluje Flanderkovi strašnou příhodu. Když šel ráno do kostela, potkal obecního pasáka Pepka Vyskoč a ten mu povídal: „Mijostpane, pan vachmajstr včera povídal, že je číšaš pán dobytek a že to nevyhrajeme. Méé. Hop!“

Po delším vysvětlení a rozmluvě s panem farářem dal strážmistr Flanderka zatknout obecního pasáka pro velezrádné rejdy a urážku jeho Veličenstva.

Když pan farář odešel uspokojen, zmocnilo se Flanderky i závodčího nové zoufalství. Co si počnou s bábou Pejzlerkou?

„Bože, mně třestí hlava,“ postěžuje si závodčí.

Ticho. Za chvíli se ozval strážmistr: „Zavolaj sem naši bábu!“

„Poslouchají, bábo,“ řekl strážmistr k Pejzlerce, přísně se jí dívaje do obličeje, „seženou někde krucifix na podstavci a přinesou ho sem.“

Na tázavý pohled Pejzlerky zařval strážmistr: „Koukají, ať už jsou tady!“

Strážmistr vytáhl ze stolku dvě svíčky, na kterých byly stopy pečetního vosku, jak pečetil úřední spisy, a když se konečně Pejzlerka přištrachala s krucifixem, postavil strážmistr kříž mezi obě svíce na okraj stolu, zapálil svíčky a vážně řekl: „Posadějí se, bábo.“

Ustrnulá Pejzlerka zapadla na pohovku a vyjeveně podívala se na strážmistra, svíčky a krucifix. Zmocnil se jí strach, a jak měla ruce na zástěře, bylo vidět, že se jí třesou i s koleny.

Strážmistr přešel vážně kolem ní a zastavil se po druhé před ní, promluvil slavnostně: „Včera večer byla jste svědkem velké události, bábo. Může být, že to váš pitomý rozum nechápe. Ten voják, to je vyzvědač, špión, bábo.“

„Ježišmarjá,“ vykřikla Pejzlerka, „panenko Maria Skočická!“

„Ticho, bábo! Abychom z něho něco dostali, museli jsme mluvit různé řeči. Slyšeli přece, jaké divné řeči jsme mluvili?“

„To jsem, prosím, slyšela,“ ozvala se třesoucím hlasem Pejzlerka.

„Ale ty všechny řeči, bábo, vedly jenom k tomu, aby se doznal, aby nám důvěřoval. Tak se nám to podařilo. Vytáhli jsme z něho všechno. Chňapli jsme ho.“

Strážmistr na okamžik přerušil řeč, aby opravil knoty na svíčkách a pak pokračoval vážně, hledě přísně na Pejzlerku: „Vy jste byla, bábo, při tom a jste zasvěcená do celého tajemství. Toto tajemství je úřední. O tom se nesmíte nikomu zmínit. Ani na smrtelné posteli, to by vás nesměli ani pochovat na hřbitově.“

„Ježíš Marjá Josefe,“ zabědovala Pejzlerka, „že jsem já nešťastná kdy sem vkročila.“

„Neřvete, bábo, vstaňte, přistupte ke krucifixu, dejte dva prsty u pravé ruky nahoru. Budete přísahat. Říkejte za mnou!“

Pejzlerka odpotácěla se ke stolu za neustálého bědování: „Panenko Marie Skočická, že sem sem kdy vkročila!“

A s kříže díval se na ni utrápený obličej Kristův, svíčky čoudily a všechno to připadalo Pejzlerce něčím příšerně nadpozemským. Ztrácela se v tom celá a kolena se jí klepala, ruce trásly.

Zvedla dva prsty do výše a četnický strážmistr důrazně a slavnostně předříkával: „Přisahám Bohu všemohoucímu i vám, pane strážmistře, že o tom, co jsem zde slyšela a viděla, nikomu se do své smrti nezmíním ani slovem, i kdybych snad od něho byla tázána. K tomu mi dopomáhej Pán Bůh.“

„Polibte ještě, bábo, krucifix,“ poroučel strážmistr, když Pejzlerka za ukrutného vzlykotu odpřísáhla a pokřižovala se zbožně.

„Tak a teď zas odnesou krucifix, odkud si ho vypůjčila a řeknou, že jsem ho potřeboval k výslechu!“

Zdrcená Pejzlerka po špičkách vyšla i s krucifixem z pokoje a bylo vidět oknem, že se neustále ohlíží po četnické stanici, jako by se chtěla přesvědčit, že to nebyl jen sen, ale že skutečně právě před chvílí prožila něco hrozného ve svém životě.

Strážmistr zatím přepisoval svůj raport, který v noci doplňoval kaňkami, jež rozlízal i s rukopisem, jako by na papíře byla marmeláda.

Nyní to úplně přepracoval a vzpomněl si, že se neoptal na jednu věc. Dal si tedy zavolat Švejka a tázal se ho: „Umíte fotografovat?“

„Umím.“

„A proč nenosíte s sebou aparát?“

„Poněvadž žádnéj nemám,“ zněla upřímná a jasná odpověď.

„A kdybyste ho měl, tak byste fotografoval?“ otázal se strážmistr.

„Kdyby, to jsou chyby,“ prostodušně odvětil Švejk, klidně snesl tázavý výraz v obličejí strážmistrově, kterého právě zas tak rozbolela hlava, že si nemohl vymyslet žádnou jinou otázku než tuto: „Je to těžké, fotografovat nádraží?“

„Lehčí, než něco jinýho,“ odpověděl Švejk, „poněvadž se to nehejbá a pořád to nádraží stojí na jednom místě, a člověk mu nemusí říkat, aby se tvářilo příjemně.“

Strážmistr mohl tedy svůj raport doplnit: „Zu dem Berich No 2172, melde ich,..."

A strážmistr se rozepsal: Mezi jiným při mém křížovém výslechu udal, že umí fotografovat a to nejraději nádraží. Aparát fotografický sice u něho nalezen nebyl, ale jest domněnka, že ho někde skrývá, a proto s sebou nenosí, aby odvrátil od sebe pozornost, čemuž nasvědčuje i jeho vlastní doznání, že by fotografoval, kdyby měl aparát u sebe.

Strážmistr, maje těžkou hlavu po včerejšku, se stále více a více zaplétal do své zprávy o fotografování a psal dál: Jisto je, že dle jeho vlastního doznání, jedině to, že nemá aparát fotografický s sebou, zabránilo tomu, aby nefotografoval nádražní budovy a vůbec místa strategické důležitosti, a jest nesporné, že by byl tak učinil, kdyby měl dotýčný fotografický přístroj, který ukryl, při sobě. Jedině té okolnosti, že nebyl fotografický aparát při ruce, lze děkovati, že u něho nebyly nalezeny žádné fotografie.

„To stačí,“ řekl strážmistr a podepsal se.

Strážmistr byl úplně spokojen se svým dílem a přečetl to závodčímu s velkou pychou. „To se povedlo,“ řekl závodčímu, „tak vidějí, takhle se píšou berichy. Tam musí být všechno. Výslech, panečku, to není jen tak něco jednoduchého, a hlavní věcí je,

sestavit to pěkně do berichtu, aby tam nahoře na to čuměli jako jeleni. Přivedou sem toho našeho, ať to s ním skoncuje.“

„Tak vás nyní odvede pan závodčí do Budějovic,“ pronesl vážně k Švejkovi, „na Bezirksgendarmeriekommando. Podle předpisu máte dostat želízka. Poněvadž však myslím, že jste slušný člověk, tak vám ty želízka nedáme. Jsem přesvědčen, že ani po cestě nepokusíte se o útěk.“

Strážmistr, zřetelně pohnut pohledem na dobrodružnou Švejkovu tvář, dodal: „A nevzpomínejte na mne ve zlém. Vezmou ho pane závodčí, tady mají bericht.“

„Tak s pánem bohem,“ řekl Švejk měkce, „děkuju jim pane vachmajstr, za všechno, co pro mne udělali, a když bude příležitost, tak jim budu psát, a kdybych měl někdy ještě cestu kolem, tak se u nich zastavím.“

Švejk vyšel se závodčím na silnici a kdokoliv by je byl potkal, zabrané v přátelský rozhovor, považoval by je za staré známé, kteří mají náhodou stejnou cestu do města, řekněme do kostela.

Šli kolem rybníka a Švejk se zájmem otázel se závodčího, je-li hodně pytláků ryb v okolí.

„Zde je to samý pytlák,“ odpověděl závodčí, „předešlého strážmistra chtěli hodit do vody. Porybný na baště střílí jim štětiny do zadnice, ale to není nic platné. Nosí v kalhotách kus plechu.“

Přiblížili se k zájezdní hospodě.

„Myslím, že nám štamprle nemůže škodit,“ řekl závodčí. „Neříkejte nikomu nic, že vás vedu do Písku. To je státní tajemství.“

Před závodčím zatančila instrukce centrálních úřadů o lidech podezřelých a nápadných a o povinnosti každé četnické stanice: Vyloučiti ony ze styku s místním obyvatelstvem a přísně dbáti, aby nepřicházelo při dopravě k dalším instancím k zbytečným rozhovorům v okolí.

„To se nesmí prozradit, co jste zač,“ znova se ozval závodčí, „do toho nikomu nic není, co jste vyved. Panika se nesmí šířit.“

„Panika je v těchhle dobách válečných zlá věc,“ pokračoval, „něco se řekne a už to jde jako lavina po celém okolí. Rozumíte?“

„Já tedy nebudu šířit paniku,“ řekl Švejk a zachoval se však podle toho, poněvadž, když hospodský se s nimi rozhovořil, Švejk zdůrazňoval: „Zde bratr říká, že budeme v jednu hodinu v Písku.“

„A to má váš pan bratr orláb?“ otázel se zvědavý hostinský závodčího, který ani nemrka je, drze odpověděl: „Dnes mu už končí!“

„To jsme ho dostali,“ prohlásil, usmívaje se k Švejkovi, když hospodský někam odběhl, „jenom ne žádnou paniku. Je válečná doba.“

Prohlásil-li závodčí před vstupem do zájezdní hospody, že myslí, že štamprle nemůže škodit, byl optimistou, poněvadž zapomněl na množství, a když jich vypil dvanáct, ztratil pojem množství i vlastní odolnost.

Hospodský na této samotě měl osm druhů kořalek a závodčí neustále vybízěl hostinského, aby s ním držel krok, obviňuje ho, že málo pije, což byla očividná křivda. Hostinský tvrdil, že v noci slyšel od východu dělostřelbu. Závodčí úředně škytal: „Jenom žádnou paniku. Od toho jsou instrukce.“

Tak se dostali na nejnovější zbraně a rozhodli, že tuhle válku, půjde-li ten pokrok tak dál, nikdo nepřežije, že lidstvo bude vyhubeno, a proto se dali do pití. Tohle už Švejk pozoroval s určitou rezervou, neboť tušil, jak to dopadne.

Nemýlil se. Když se konečně zvedli, nemohl se závodčí postavit na nohy. Švejk se ho však bratrsky ujal. Připoutal si ho řetízky k sobě a tak odhodlaně, vleka za sebou opilého četníka, vyrazil k Budějovicům.

A zatímco dobrý voják Švejk spěchá k svému pluku splnit povinnost k svému mocnáři... mocnář odešel na věčnost. Po celé monarchii se spouštějí korouhve na půl žerdě, šlechtičny a manželky státních úředníků oblékají smuteční šat a posádky ve všech městech širší vlasti se chystají důstojně uctít památku zesnulého panovníka, s nímž odchází do nenávratné minulosti celá velká éra.

Na náměstí v Českých Budějovicích se koná okázalá panychida za účasti místní honorace, obyvatelstva a vojenské posádky. Nadporučík Lukáš velí střelecké četě, jež má vypálit čestnou salvu.

Za smutečního hlaholu zvonů, za víření zastřených bubnů, v okamžiku vrcholného dojetí, když nadporučík s tasenou šavlí se chystá k slavnostnímu povelu k vypálení salvy, prodere se špalíry obecenstva na volné prostranství před tribunou dobrý voják Švejk, eskortující svou zpitou eskortu a zvučným hlasem nic netušícího bojovníka zvolá do těžkého ticha: „Ať žije císař František Josef První!“

Nadporučík Lukáš si uvědomí plnou hrůzu návratu svého pucfleka, šavle mu vypadne z ruky, zazvoní o historickou dlažbu staroslavných Budějovic... a sám nadporučík se skácí v mdlobách.

Pak se ihned setkáváme se Švejkem pochopitelně v cele posádkového vězení. Jeho spoluvězeň je vojín, který se ocitl ve vazbě, protože prohlašoval, že smrt mocnářova je nesmysl: „Přece každý ví, že starej Procházka už dávno nežil, že ho ukazovali lidem vycpanýho.“

Švejk tento názor nesdílí. Konstatuje, že s mocnářem odchází celá epocha a že zkrátka teď: „Těm mocnejm vojenskejm a jinej pánům nastane veliká starost, co místo zesnulého mocnáře vymyslet za hodnot... protože na chudej lid musí bejt přísnost.“

Přichází profous a oznamuje Švejkovi, že je propuštěn a jest se mu bez prodlení hlásiti u svého útvaru, neboť celý pluk odchází na frontu. Švejk se loučí se svým spoluvězněm: „Až bude po tý vojně, tak mne přijď navštívit. Najdeš mne každěj večer vod šesti hodin U kalicha Na bojišti.“

„To se ví, že tam přijdu,“ ujišťuje voják. Ještě se chce na něco zeptat, ale profous vystrčí Švejka z cely a zamyká dveře. Švejk přechází vězeňský dvůr, nad kterým se klene jasné nebe ranního úsvitu. V zamřížovaném okénku se objeví tvář osiřelého vězně, který volá na Švejka: „A bude tam nějaká sranda?“

„Každěj den se tam něco strhne,“ ujišťuje hlasitě Švejk svého druha, stojí uprostřed pustého nádvoří, „a kdyby to bylo moc tichý, tak už to nějak zařídíme.“

Tvář v okně křičí: „Tak se ale jistě postarej o nějakou zábavu, až tam přijdu!“ ...Vtom, zřejmě prudce stržen dolů, zmizí ze zamřížovaného okna.

Švejk hledí do okna a pak zvolá: „Přijď ale určitě, až bude konec týhle válce!“

V cele svazuje zuřivý profous vojáka vězně do kozelce. Voják nezdolně huláká směrem k oknu: „A jaký tam mají pivo?“

Ze dvora jako ozvěna se ozve Švejkova odpověď: „Velkopopovický!“

„A mají tam holky?“ ptá se mučedník.

Švejk na dvoře volá k prázdnému okénku: „Tedy po válce, v šest hodin večer.“ Nacpává si dýmku a rozhlíží se po jasnícím se nebi. Pak volá: „Přijď raději o půl sedmý, kdybych se někde vopozdil.“

Z vězení se ozývá: „V šest hodin nemůžeš?“

Švejk si zapálí dýmku, vykřikne: „Tak přijdu tedy v šest“ a vykročí k bráně.

Prolínání ukazuje Švejka v plné polní výzbroji, jak se svým plukem pochoduje na frontu. Panoramujeme s jeho odhodlané a vyrovnané tváře na oblohu, plnou kyprých mraků jako v prvním záběru filmu.

Zároveň se ozve hlas vypravěčův: „A tak jsme se nedověděli, kdo války začíná. Ale jedno teď víme bezpečně: že proti tomuhle člověku je tahle prašivka...“

(Pohled na houbovitý sloup kouře vybuchlé atomové pumy, který zpětným pochodem se smrskne vniveč.)

...takováhle.“

Závěrečný hudební akord.

Konec

Ediční poznámka

Filmová povídka Voskovce, Wericha a K. Steklého Švejk nebyla dosud publikována, a v této edici vychází poprvé. Její text byl vytištěn pouze pro vnitřní potřebu Čs. filmové společnosti a k posouzení Filmovým uměleckým sborem v Praze (FIUS) v prosinci 1947. Dnes je uložen v knihovně NFA v Praze (sign. 1236), ve fondu nerealizovaných scénářů. Původní text filmové povídky je na začátku opatřen přípisem Karla Steklého a Ladislava Hanuše, vedoucích IV. výrobní skupiny, Filmovému uměleckému sboru z 1. prosince 1947 a úvodní, jednostránkovou explikací autorů – „zpracovatelů“. Pro účely naší edice oba tyto doplňkové texty uvádíme až v ediční poznámce:

Skupinová dramaturgie výrobní skupiny IV. předkládá FIUSu k posouzení filmovou povídku K. Steklého, J. Voskovce a J. Wericha „Švejk“ podle knihy J. Haška.

Tato filmisace klasické Haškovy komické figury se soustředila jen na „putimskou“ epizodu Haškovy knihy. Vychází jednak z aktualizačního záměru (namíření humoru na dnešní, válkou už zase harašící a kramařící svět atomové pumy), jednak z nového pohledu filmového, spočívajícího ve spojení filmu hraného s kresleným.

Znamenáme se

Státní výroba dlouhých hraných filmů

IV. výrobní skupina

Steklý v. r., Hanuš v. r.

Několik slov úvodem

Přichází-li naše skupina s plánem zfilmovat Švejka, nechceme navázat ani stylem, ani etickým záměrem na filmová zpracování Švejků v minulosti.

Nejde nám o to, poskytnout kinematografickému divákovi nějakou „podařenou Švejkovinu“, ale chceme převést slavné dílo Jaroslava Haška do filmové řeči v jeho hlubokém a věčném obsahu.

Vycházejíce z literárního díla, podřizujeme se velkému spisovateli ve stylu i uměleckých metodách a chceme vytvořit tak nejintimnější dotyk autora s filmem.

Ozdobou Haškova díla jsou vsuvné novely, rozrušující ústřední dějovou niť a jsou hlavním charakteristickým znakem postavy Švejkovy i literárního tvaru. Naším úsilím je vystihnout Švejka jako postavu i jako literární dílo.

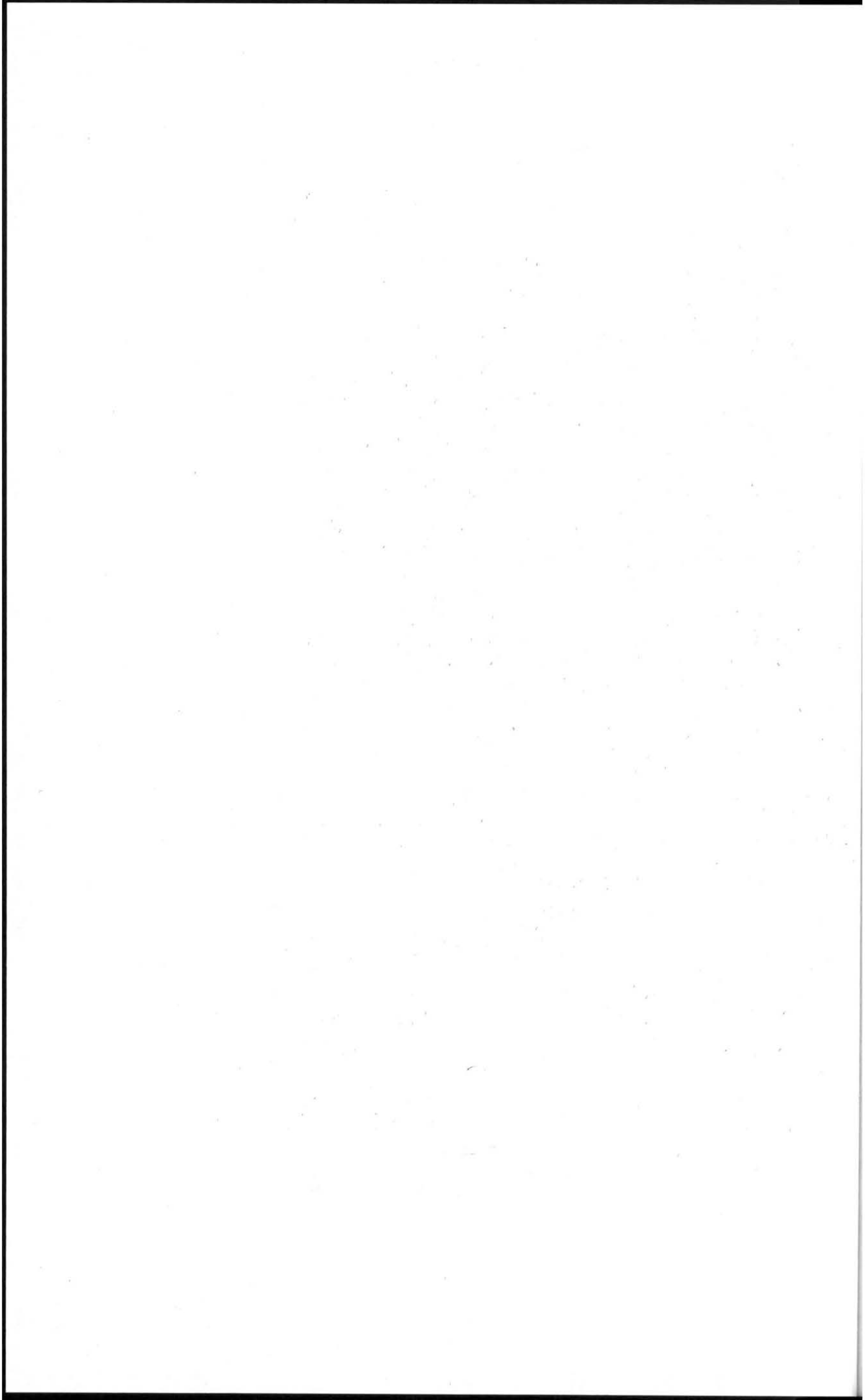
Náš dramaturgický i výtvarný plán směřuje k využití vsuvných novel Švejkova vyprávění a chce je realizovat technikou kresleného filmu. Proto v celém filmovém díle, které zabírá jen typicky českou pasáž putimskou, budou ze vsuvných novel v úměrném rozvrstvení vkomponovány tři kreslené vložky.

Titulní roli Švejka vytvoří Jan Werich, četnického strážmistra v Putimi Jiří Voskovec. Režii filmu povede Jiří Voskovec za spolupráce uměleckého šéfa skupiny režiséra Karla Steklého.

Švejkem hodlají naši přední umělci V. + W. předstoupit před filmové obecnstvo v nových podobách a pro tuto příležitost považují dílo Jaroslava Haška za látku nejhodnější.

Zpracovatelé.

Text filmové povídky jsme upravili podle běžných edičních zásad a současných pravidel pravopisu. Doplňli jsme nedůsledně značenou interpunkci, upravili uvozovky označující přímou řeč a celý text jsme graficky sjednotili. Opravili jsme zřejmé překlepy a pravopisné chyby. Současnému úzu jsme přizpůsobili kvantitu hlásek (např. *atelier* m. *atelier*, *kretén* m. *kreten*, *špión* m. *špion*, *vagón* m. *vagon*, *perón* m. *peron*) a psaní *s* a *z* (např. *nervózně* m. *nervosně*, *dezertér* m. *desertér*, *anabáze* m. *anabase*, *dezolátní* m. *desolátní*). Podobně jsme opravili psaní slov dohromady (např. *vtom* m. *v tom*, *kvůli* m. *k vůli*). Vlastní jméno Pulkrábek, vyskytující se v původním textu, jsme opravili na haškovské Purkrábek.



Literární obzor

Monografie o titulech filmů

Andreas Schreitmüller: *Filmtitel*.MAKS¹⁾ Publikationen, Münster 1994, 433 s.

Knižní monografie (původně doktorská disertace) německého autora Andrease Schreitmüllera – dnes televizního dramaturga – nepochybně představuje dosud nejrozsáhlejší, nejdůkladnější a nejkomplexnější zpracování problematiky titulů (názvů) filmů.²⁾ Zaslouhuje si tedy pozornost filmových vědců, publicistů a tvůrců (a také zainteresovaných diváků) i na druhé straně pozornost odborníků orientovaných na výzkum postavení a funkcí titulů lidských komunikačních výtvorů (textů v širokém smyslu) – tato oblast zkoumání se v posledních desetiletích zřetelně rozvíjí a získává dokonce status specifické dílčí disciplíny, označované někdy – na základě francouzštiny – názvem **titrologie** (Schreitmüller na několika místech své práce užívá podoby titologie).

Schreitmüllerova monografie nezapírá původní účel svého vzniku – nejedním rysem naplňuje tradiční představy o důkladnosti a detailnosti německých disertací. Výklad je rozčleněn do mnoha kapitol a podkapitol uspořádaných na základě číselného třídění (až sedmimístného, např. 1.4.1.2.1.1.1.) a jeho součástí je 1077 poznámek pod čarou. Další numerickou linii procházející knihou vytvářejí číselované doklady (jde o více než 730 filmů); vedle toho se několik tisíc titulů stalo bází pro získání různých statistických dat a pro testy s pokusnými osobami. Jinou závažnou složkou monografie je snaha respektovat v maximální míře dosavadní literaturu k tématu: přehledům této literatury jsou postupně věnovány tři speciální kapitoly (obecné teorie titulu, práce o titulech filmů, práce o převádění titulů do jiného jazyka). Tyto kapitoly podávají ve výstižných shrnutích mnoho informací o názorech různých autorů, a demonstrují tak Schreitmüllerovu obdivuhodnou sčítlost; přesto však, podotkněme, nejsou bez mezer (především se ukazuje, že stále platí *slavica non leguntur*; nejde jen o jazykovou bariéru, Schreitmüller nepřihlíží ani k slavistickým pracím o problematice titulu, jež byly uveřejněny v němčině – ty nejsou příliš četné, ale existují³⁾). Rozsáhlá znalost literatury se dále obráží v četných citátech procházejících celou prací.

Zmíněné rysy ovšem reprezentují jen jednu stránku Schreitmüllerovy monografie. Zároveň je potřebné zdůraznit, že podávaný výklad rozhodně není těžkopádný, ale je naopak živý, dynamický a pro připraveného čtenáře dobře přístupný. Osvěžující moment pak představuje autorův sklon k lakonickým a mírně ironickým hodnocením, zálibný důraz na doklady co nejkurióznější a nejbizarnější a konečně také občasná – zcela záměrná – vybočení z konvencí odborného vyjadřování (vrchol tu tvoří poděkování pivovaru Clausthaler za to, že díky jeho produktům mohla být práce dokončena).

Monografie je rozdělena do tří hlavních částí. První – a nejrozsáhlejší (s. 19 – 246) – sleduje problematiku v aspektu vnitrojazyčném (intralingválním) a snaží se především postihnout funkce

1) MAKs je zkratkové označení pro Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik, tedy – při trochu volnějším překladu – „Münsterský sémiotický kroužek“. Péči tohoto sdružení byla vydána řada odborných publikací o filmu.

2) Poznamenejme, že zhruba v téže době vyšla ve Francii kniha analyzující úvodní (a závěrečné) titulky filmů, pochopitelně včetně jejich titulů: Nicole de Mourgues, *Le Générique du film*. Paris 1994.

3) Příznačné je, že naproti tomu třeba práce publikované v nizozemštině nebo v italštině si Schreitmüller – jak dokládají příslušná poděkování – nechal speciálně přeložit.

filmového titulu a charakteristické rysy jeho výstavby. Druhou část (s. 247 – 344) zabírají výklady a úvahy o titulu ve vícejazyčném (interlingválním) kontextu, tedy o změnách titulu (Umtitelungen) při uvedení filmu v jiné jazykové (kulturní) sféře. Třetí část monografie (s. 345 – 384) zahrnuje zprávy o různých empirických výzkumech. Práci uzavírá shrnutí, obsáhlá bibliografie a rejstříky.

Obecnou bází autorových výkladů jsou aktuální teoretické koncepce zejména textové lingvistiky, kognitivní psychologie a teorie překladu. V opření o ně se konstituují pojetí titulu vyzdvihující komunikační, především recepční aspekty. Titul je zapojen do sítě vztahů (srov. s. 67), mezi nimiž do popředí vystupuje vztah k recipientovi, k (potenciálnímu) divákovi: hlavní funkce titulu se obrací právě k němu, zejména má „publikum oslovit a vypovědět něco o filmu“ (s. 82).

Specifičnost postavení filmového titulu určují podle Schreitmüllera tři podstatné podmínky: multimedialnost filmu (titul, prvek nutně verbální, se vztahuje k celku, v němž převládá složka neverbální – obecně je tento korelát k titulu označován jako **ko-text**), orientace filmu na komerční úspěch a (relativní) izolovanost titulu (titul je častěji než v případě slovesného textu recipován odděleně od svého ko-textu). Těmito podmínkami se podkládá tvrzení, že ve sféře filmu bývá vztah titulu ke ko-textu často oslaben a podřízen působení na recipienta – sugesce dominuje nad informací (s. 68).

Jako „superfunkce“ titulu se tak jeví „reklama na film“ (s. 85). Povaha reklamního působení titulu se přitom Schreitmüllerovi úzce váže na předpoklad aktivní účasti recipienta (potenciálního diváka) při utváření jeho smyslu (východiskem tu jsou některé současné teorie porozumění textu). Titul pro recipienta představuje podnět k aktivaci určitých souborů jeho znalostí, k budování hypotéz, vyplňování nedourčených, „prázdných“ míst v něm, k vybavování asociací.

Po výkladu o principech reklamního působení filmového titulu (s. 87 – 104) a o různých podobách jeho funkce informační (s. 105 – 145) – autor tu za pomoci mnoha příkladů demonstruje fakt, že titul může poukazovat na nejrozmanitější aspekty obsahu a struktury filmu i na faktory vůči němu vnější, třeba na jeho tvůrce (*Rogopag*) – následuje ještě kapitola věnovaná marginálním funkcím titulu (s. 146 – 168). Některé z uváděných funkcí jsou vskutku okrajové (jde např. o rozšíření formulací z titulů do každodenního vyjadřování), nejsem si však jist, zda lze za marginální označit také funkci identifikační (tedy identifikaci, jednoznačné určení příslušného ko-textu, o němž je prostřednictvím titulu právě řeč); identifikační funkce jistě není výrazná v tom smyslu, že k jejímu naplnění stačí odlišnost od jiných titulů, vzájemná nezaměnitelnost, je to ale zároveň funkce velmi podstatná, která zřejmě podmiňuje to, že některé texty (ty, jež je třeba v komunikaci učinit předmětem řeči) jsou titulem opatřeny a jiné nikoliv.

Protějškem k dosud probíraným pasážím je pak kapitola, jež si klade za cíl popis jazykových forem titulů (s. 169 – 226). V zásadě tu jde o postižení vyhraněných, opakovaně užívaných prostředků, které slouží k plnění reklamní funkce titulu, k podnícení pozornosti recipienta a jeho aktivizaci (spojení prvků významově rozporných, víceznačná vyjádření, hra se slovy, narážky na známé texty a citáty z nich, neologismy a anachronismy, exotismy, neobvyklé metafor, rýmy a aliterace apod.).

V části zaměřené na titul ve vícejazyčném kontextu zajímá Schreitmüllera především otázka, zda lze při uvedení filmu v jiné jazykové oblasti hovořit v souvislosti s titulem o překladu, když nový titul nemá v nejednom případě s originálním titulem jazykově vůbec nic společného (jako odpovídající český příklad může sloužit třeba změna *I compagni „soudruzi“* → *Stalo se v Turíně*). Autor proto na rozsáhlé ploše kriticky zkoumá některé novější teorie překladu (s. 271 – 320) a dospívá pak k závěru o zřetelně hraničním postavení titulu ve vztahu k němu. Chceme-li zde o překladu uvažovat, musíme za východiskový text pokládat jak originální titul, tak i celý film (který také vzhledem k jinému publiku podléhá jistým jazykovým úpravám, s. 343 – 344). Faktorem

rozhodujícím o podobě nového titulu se stává právě zřetel k odlišnému okruhu recipientů. Ctitele autentické podoby filmového díla může iritovat Schreitmüllerovo stanovisko, podle něhož jsou legitimní nejen změny titulů motivované kulturními specifiky (poukazy na jevy, které jsou v jiné kultuře málo známe nebo zcela neznámé, resp. které by vyvolávaly nepřípadné asociace), ale také změny, jejichž cílem je jednak zvýšení atraktivity filmu pro (nové) diváky, jednak zvýšení přístupnosti, pochopitelnosti titulu (mj. s. 321, 342).

Materiálová složka této části monografie se soustřeďuje na německé tituly filmů s originálním titulem anglickým (s. 321 – 344), a je třeba říci, že přes liberalistické východisko se autor nevyhýbá kritickým poznámkám a zmínkám o nevhodných řešeních. Na základě důkladné klasifikace změn dospívá k závěru, že německé tituly bývají v porovnání s originálem explicitnější a redundantnější, dramatičtější, konkrétnější a více zaměřené na jednající postavy. Velmi zajímavý a aktuální problém představuje identita titulu, tedy zachování jeho originální podoby i v odlišném jazykovém prostředí (v českých kinech např. *Pretty Woman* – o tom s. 323 – 329).⁴⁾

Nesporně cenná a průkopnická je třetí část monografie. Ta jednak seznamuje čtenáře s kvantitativním podložením některých výzkumů (statistický rozbor obsáhlého korpusu anglických a odpovídajících německých titulů, s. 353 – 360), jednak ukazuje postoje k titulům u subjektů na obou pólech komunikačního procesu: podává se tu informace o anketě mezi německými filmovými distributory (s. 346 – 352) a o testech zjišťujících přiřaditelnost německých titulů k titulům originálním a jejich přijatelnost pro recipienty (s. 361 – 384). Všechny tyto výzkumy se tedy týkaly vícejazyčného kontextu, zajímavé a důležité výsledky by jistě mohlo přinést i empirické a statistické zkoumání titulů v aspektu vnitroязыčném.

Sluší se ukončit recenzi v duchu recenzovaného díla: Schreitmüllerova monografie dokazuje, že nauka o titulech rozhodně není u konce s dechem (*A bout de souffle*) a že probírání se ve filmových titulech neznamena přehlídku ztraceného času (*Parade du temps perdu*), ale může být veselým poznáváním (*Le Gai savoir*) a dobrodružstvím (*L'avventura*).⁵⁾

Petr Mareš

Nový katalog němého filmu

Český hraný film I 1898 – 1930.

Národní filmový archiv, Praha 1995. 285 stran, 270 fotografií, náklad 5000 výtisků, cena 330 Kč.

V roce 1957 vydali pracovníci Dokumentačního oddělení Čs. filmu Jan S. Kolár a Myrtil Frída publikaci *Československý němý film 1898 – 1930* s podtitulem *Základní materiály k historii českého filmu*. V prosinci roku 1995 se na pultech knihkupectví objevila kniha *Český hraný film I 1898 – 1930*. Připravili ji pracovníci Národního filmového archivu – Vladimír Opěla (ředitel

4) O způsobech vytváření českých titulů zahraničních filmů srov. Petr Mareš, *O překládání titulu filmového díla*. „Naše řeč“ 65, 1982, s. 128 – 144; týž, *Filmový titul a jeho překlad*. „Film a doba“ 29, 1983, s. 515 – 517; týž, *Jak se dnes překládají názvy filmů*. „Tvar“ 4, 1993, č. 31 – 32, s. 14.

5) Srov. Jaroslav Brož – Myrtil Frída, *666 profilů zahraničních režisérů (A – Z)*. Praha 1977.

NFA), Eva Urbanová, Blažena Urgošková, Jitka Panznerová, Ivan Klimeš, Táňa Bretyšová s početným týmem interních i externích spolupracovníků. Rozdíl mezi oběma díly je patrný na první pohled; místo brožovaných „skript“ vázaná kniha s obsáhlou obrazovou přílohou. V prvním případě jde o katalog hrané produkce němé éry na území Československé republiky; zahrnuje tedy i několik filmů slovenských včetně *Jánošíka* realizovaného americkými Slováky. Zatímco Kolár s Frídou evidovali 365 filmů, uvádí nový katalog zaměřený výhradně na produkci českých zemí 388 filmů. Pracovníkům archivu se tedy podařilo objevit téměř tři desítky dosud neznámých filmů. Důležité je, že současný soupis obsahuje nesrovnatelně více údajů. Každého uživatele slovníku jistě také potěší, když si bude moci o těchto filmech učinit alespoň částečnou představu na základě publikované fotografie, která je součástí hesla – pokud se pochopitelně obrazový materiál dochoval.

Autoři katalogu vycházeli ze solidní pramenné základny. Jako primární zdroj informací jim sloužila filmová kopie (ta ovšem v řadě případů k dispozici není). Z ní se dalo v ideálním případě zjistit kromě názvu filmu a jeho žánru i jména režiséra, autora literární předlohy, architekta, výtvarníka, návrháře kostýmů a herců. Zároveň na ní mohlo být uvedeno, jaké firmy film vyrobily a distribuovaly a dokonce i v jakých exteriérech a ateliérech byl film natočen. Všechny tyto údaje filmové kopie však většinou neuváděly. Z pochopitelných důvodů se muselo navíc pracovat i s kopiemi či negativy poškozenými a neúplnými, bez úvodních titulků. Některé filmy se konečně vůbec nedochovaly a o jejich existenci víme jen ze sekundárních zdrojů. Mezi ně patří v první řadě písemné archivní materiály. Nejdůležitější jsou cenzurní spisy (dochované v úplnosti od roku 1928; z období 1919 – 1924 jen fragmentárně). V cenzurním spisu se objevuje jméno a adresa právnické nebo fyzické osoby předkládající film k cenzuře, název filmu a jeho délka, stručný obsah filmu a záznam o průběhu a výsledku cenzurního řízení. Skutečnost, že film prošel cenzurou, dokládá majitel kina úřadům cenzurním lístkem, který také obsahoval základní údaje. Další archivní prameny představují synopse a scénáře, uložené v NFA, Literárním archivu PNP, divadelním oddělení Národního muzea či Vojenském historickém archivu. Důležité poznatky o katalogizovaných filmech lze také čerpat z reklamních materiálů, tisku, fotografií pořízených při natáčení, memoárových prací atd.

Publikace *Český hraný film I 1898 – 1930* nemá sloužit nejen českým zájemcům o dějiny filmu, proto jsou důležité pasáže (úvod, obsahy jednotlivých filmů, poznámky) uváděny i v anglické mutaci. Každý film – ať dochovaný, či nedochovaný – představuje samostatné (číslované) heslo. Na škodu uživateli však není na první pohled patrné, zda se kopie filmu dochovala, či nikoliv. Zejména v rejstříku by bylo rozlišení dochovaných a nedochovaných titulů mimořádně produktivní. Katalogizační zápisy se přidržují pravidel Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF). Uvádějí 1. název filmu, 2. rok výroby (tj. rok dokončení výroby), 3. výrobu a ateliéry, 4. distribuci (tj. firmu, která se zabývala distribucí při první premiéře), 5. datum premiéry, 6. exteriéry, 7. literární předlohu, 8. – 9. jména lidí, kteří se na výrobě filmu podíleli (tj. režiséra, autora námětu či předlohy, scenáristy, kameramana, architekta, výtvarníka, návrháře kostýmů a samozřejmě herců), 10. obsah, 11. poznámku, 12. filmové materiály (zda se dochovaly: originální negativ, duplikační kopii, duplikační negativ, kopii...), 13. soudobou dokumentaci (tj. většinou obrazové materiály – fotografie, plakáty, letáky apod.), 14. prameny, 15. bibliografii.

Oproti dílu J. S. Kolára a M. Frídy je tedy podstatně rozšířen počet registrovaných údajů a způsobem zpracování jednotlivých „rubrik“ i výrazně prohloubena míra jejich podrobnosti. Například pro oddíl bibliografie byly excerповány všechny dochované filmové časopisy vydávané v českých zemích do roku 1930, hlavní české deníky a reprezentativní vzorek kulturních periodik. Škoda, že zprávy z tak významných německých deníků jako *Bohemie*, *Prager Presse* či *Prager Tagblatt* byly oproti českým periodikám získány jen příležitostně. Bylo by stálo zato bibliografii tímto smě-

rem dopracovat a vydání katalogu třeba i pozdržet, než jej předložit odborné veřejnosti s vědomým dluhem do budoucna.

Za jistý nedostatek publikace také považuji, že k ní není připojena obsažná úvodní studie, která by analyzovala výsledky, jichž bylo při soupisové práci dosaženo, a případně naznačila, jak se jimi mění – či může měnit – dosavadní obraz první fáze české kinematografie. Kdo jiný by byl k takovému konstatování povolán než tvůrci tohoto katalogu!

Nedá se pochybovat o tom, že *Český hraný film I 1898 – 1930* představuje nesporně cenný příspěvek k poznání dějin naší kinematografie, nezbytný materiálový základ ke všem dalším pracím. Je vybaven několika rejstříky, mimo jiné například i rejstříkem exteriérů. (Osobně bych uvítal, kdyby alespoň ve jmenném rejstříku byly vedle číselných odkazů uvedeny i plné názvy filmů; uživatel by tak měl k dispozici filmografii jednotlivých osobností bez jakéhokoliv listování.) Mějme nicméně na paměti, že je to jen první krok – katalog nenahradí zevrubný filmový slovník osob a institucí ani řádnou dějepisnou práci. Dějiny filmu a ještě lépe dějiny kinematografie v českých zemích vzdělaná veřejnost skutečně potřebuje.

A ještě jednu osobní poznámku: Hrdinka Macharova veršovaného románu *Magdalena* se sice jmenovala Lucie, v této podobě se její jméno také skutečně jednou v díle vyskytne, ale jinak používá autor vždy formy Lucy. „Lucy“ je napsáno i pod reprodukcemi v *Prager Presse*. Je to maličkost, ale mně na Macharovi záleží.

Jiří Pokorný

Carrière vypráví o scenáristice a příběhu

Jean-Claude Carrière: *Vyprávět příběh.*

Národní filmový archiv, Praha 1995, 216 stran, náklad 1000 výtisků, cena 69 Kč.

Kniha francouzského spisovatele, dramatika, příležitostného herce, ale především scenáristy Jeana-Clauda Carrièra (1931) *Vyprávět příběh* nezastírá své původní určení. Carrière oba texty, z nichž kniha sestává, zamýšlel jako shrnutí svých scenáristických zkušeností, které nabyl od roku 1961, kdy napsal první scénáře ke krátkým filmům Pierra Etaixe.

Zvláště první text *Scenárista aneb cesta do Bruselu* (1986), který vznikl jako reakce na Carrièreovy přednášky o scenáristice na bruselské filmové škole INSAS, nezapře, že je psán pro adepty scenáristického řemesla. Autor, který se podílel na bezmála osmdesáti scénářích filmů takových režisérů jako Luis Buñuel, Andrzej Wajda, Miloš Forman, Louis Malle, Carlos Saura či Volker Schlöndorff, se přidržuje konkrétních scenáristických problémů, uvádí příklady z vlastní bohaté praxe a z oblasti filmových dějin, které pochytil z první ruky (Buñuelova vzpomínka na Chaplina). Krátké, svižně odvyprávěné kapitoly občas ústí v pokyny učitele žákům, ale přesto se celá stať dosti vymyká běžné představě o příručce či vysokoškolských skriptech. Důvodem je Carrièreova osobitost, jež vtiskla celému textu svou podobu. Carrière ostatně mluví o tom (v souvislosti s dialogem postav, ale čtenář může jeho poznámku chápat obecněji), že žádný předem daný styl neexistuje, že každý jednotlivý styl je odvislý od příběhu, ale také od postav, které se v něm vyskytují. Což se naplnilo i v tomto případě: to, jakým způsobem si Carrière dokázal podmanit žánr

„učebnice“, vzbuzuje druhotně důvěru v jeho schopnosti vypravěče příběhů a „filmového spisovatele“.

Právě proti tomuto titulování se Carrière ohrazuje; ve svém textu věnuje jistý prostor vysvětlení, do jaké míry je scenárista „muž slova“. Psaní pro film a pro literaturu považuje za odlišné činnosti, zmiňuje se o nebezpečí literárnosti, které ohrožuje film („literatura největší nepřítel filmu a scénáře“), zároveň si je vědom, že scenárista nemá k dispozici nic jiného než právě slova, z nichž staví příběh.

Samotné psaní scénáře je však podle Carrièra pouze jednou z mnoha fází jeho vzniku, kterému předchází spolupráce s režisérem, vzájemný dialog a improvizace, během nichž přichází ke slovu dokonce herectví – vžívání se do situace nejen skrze vlastní představivost, ale i skrze tělo. Vůbec nejzajímavější je sledovat autorův popis vznikání filmu, kdy se vyhýbá exaktním výrazům, ale spíše jen polojasně naznačuje při vědomí mysteriозnosti celého děje. Vzpomněl jsem si na Felliniho, na jeho netradiční paměti *Dělat film*, které nejsou ani tak o něm jako spíše o tajuplném obřadu, na jehož konci stojí film. Carrièreovi sice není blízká dramatická obsesivnost italského mága, ale jím vyprávěné „příběhy“ mají podobné právě to, jak se v nich film od počátku přelévá z jednoho skupenství do druhého, které vzápětí „zemře“ ve prospěch toho následujícího. Scenárista Carrière však na rozdíl od režiséra po většinu času prodlévá uprostřed té své fáze a nabízí pohled ze své pozice, z níž se scénář jeví jako dočasný prostředník, který slouží celku.

Scenárista není spojen jen se scénářem na papíře. Ten sice už vlastně „nežije“, jeho autor však i poté plní poslání jakéhosi garanta té původní vize během natáčení a střihu. I k tomu má Carrière příhodu: Buñuel nechtěl, aby se jeho dvorní scenárista zúčastňoval projekce denních prací, protože by se pod jejich vlivem zeslabil původní obraz, který měl právě denními pracemi nedočičený Carrière ve své představivosti uchovat pro fázi střihu. V Carrièreově reminiscenci je Buñuel představen jako filmař pozoruhodný i tím, že své filmy stříhal už „předem“, ve scénáři; po natočení stačilo odstříhat klapky, sem tam něco upravit, a film podivuhodně harmonoval.

Carrière se rovněž zmiňuje o vyjasňování a konkrétnizování té vnitřní vize, která stojí v zárodku filmu. Scenáristu zde pokorně staví do role pomocníka, jehož úkolem je postrčit režiséra správným směrem, pomáhat mu rozptýlovat mlhu kolem filmu, „aby obraz byl přesnější, barevnější, živější, přičemž víme, že k jeho oživení má teprve dojít“. Pro Carrièra je příznačné právě slovo „oživení“. Film je podle něj organismus, do něhož je vložen život. Několikrát, na význačných místech, se při popisu geneze filmu uchyluje k alchymistickému výrazivu. Vždyť už první věta zní: „Scénář můžeme přirovnat k alchymickému přístroji.“ A o těch, kteří se na jeho vzniku podílejí, ve stejném odstavci říká, že jsou „dělníky v alchymické dílně“.

Zdá se, že termíny z oblasti alchymie vyhovují tomu, co chce Carrière říct: stejně jako ve středověké disciplíně, která představuje daleko spíše než jakési méněcenné předvědecké stadium poznávání přírody, jak dnes bývá mylně prezentována, symbolicky vyjadřovanou cestu k vlastnímu nitru, jógu Západu, jak alchymii nazýval C. G. Jung, jakoby i Carrièreovi šlo o hledání kvintesence, o „vydestilování“ toho jediného správného gesta z tisíce pravděpodobných. „Hliněná socha stojí připravená a čeká na vložení šemu – každý scénář je golem.“ Obdobně se vyjadřuje o Buñuelovi, jenž ve svých filmech nechtěl nic než oživit věci; intelektuální hloubání a analýzy ho nezajímaly. Carrière v proudu svého vyprávění občas jen tak mimochodem utrousí větu, která přesně vystihuje filmařův styl a vydá za rozsáhlá pojednání („Buñuel měl vždycky náladu otvírat nové dveře.“ „Godard byl vždycky tak trochu novinář.“)

Smělý multikulturální náhled, v němž se více odpoutává od své scenáristické profese a zahrnuje téma příběhu do širších souvislostí, uplatňuje autor v eseji *Vyprávět příběh* (1993), tvořícím druhou část knihy. Už zde nejde jen o vztah kinematografie a příběhu, který je podle autora tajemný a podstatný, Carrière se dotýká vztahu příběhu, jeho vyprávění, a lidského bytí.

Činí tak bez nároku na konečné slovo, vyhýbá se tuhým definicím a exaktnímu jazyku. Směr jeho uvažování vede čtenáře spíše k otázce a nesamozřejmosti. Carrièreovi je obrazně řečeno vlastní postoj vypravěče indického eposu Mahábhárata, o němž se v jedné epizodě zmiňuje: po dobu vyprávění, jež zabere osmnáct večerů, je vypravěč povinen klečet jedním kolenem na zemi. Podstatné je neztratit kontakt se zemí – o to jde nejen v obsahu samotné básně, nýbrž i při její recitaci. Gesto respektu se promítá i do Carrièreova způsobu vyprávění: dává najevo, o jak ošemetných věcech vypráví. Překvapivě vyznívá pasáž, ve které mluví o zodpovědnosti vypravěče za příběh, za postavy, které do jeho děje instaluje. Příběh je v tomto pojetí chápán nikoli jako nezávazné povídání, ale jako břemeno, kterému musí být vypravěč na výši. Existují jistá pravidla, Carrière je představí v hutném exkursu do dějin příběhu, z něhož vyplyne jistý trend. Zpočátku příběh neměl autora, byl vyprávěn skrze neosobní „ústa stínu“ („Krása příběhu vyvěrá téměř vždy z temnoty.“) Postupně však příběh přicházel o anonymitu vypravěče, až dospěl do stavu, kdy vypravěč už nestojí skryt za svými postavami, ale sám je hlavním protagonistou. Stačí si v těchto partiích připomenout, mimo rámec Carrièreova textu, současnou vlnu deníkové literatury, kdy třicátníci píší (a dokonce vydávají) své paměti. Obdobná nezdravá sebestřednost je vložena i do základů kinematografie, oboru, který začal psát vlastní dějiny již po čtyřech desetiletích své existence, jak konstatuje Carrière. Co stojí za tímto obíráním se sebou samým, nutkavou potřebou bez ohledu na okolnosti a tradiční pravidla předit druhým svůj příběh? Možná je to pocit ohrožení z množství různých Dallasů a románků, které na nás ze všech stran doléhají, jenž v nás vzbuzuje touhu mít také svůj jedinečný příběh, který by člověka potvrzoval v místě a čase. Přínosem Jeana-Clauda Carrièrea coby esejisty je nejen připomenutí těch základních pravidel, při jejichž respektování bude příběh hoden vyprávění, nýbrž i osobitě východní hledisko jeho psaní, totiž, že příběh nějak prochází i skrze tělo a jeho postoj – k tomu, aby se mohl vypravěč „vplést do času a zároveň jej popřít“, musí také znovu získat kontakt se zemí; fyzické a imaginární tu spolu jdou ruku v ruce.

R a d o v a n S u k

Dvě vzpomínkové vivisekce

Ladislav Pospíšil: *Ve znamení Halleyovy komety.*

Literární úprava, předmluva a doslov Michael Pospíšil, odborná úprava PhDr. Zdeněk Vališ, fotografie autor. Naše vojsko, Praha 1996. 199 stran, náklad neuveden, cena 99 Kč.

Zdenek Sirový: *...není zač, řekl Bůh (Vzpomínky filmového režiséra).*

Uspořádal, textově připravil, ediční poznámku napsal a jmenný rejstřík sestavil Jan Rejžek. Vydal ve spolupráci s Nadací Český literární fond a filmovým a televizním studiem AB Barrandov Český spisovatel, a. s., Praha 1996. 176 stran včetně 20 stran fotografické dokumentace, náklad a cena neuvedeny.

Sotva se najdou dvě vzpomínkové knihy, jejichž duch by byl tak kontrastní. Na jedné straně lehké vyprávění Pospíšilovo, plné světoběžnických zážitků a sukničkářských eskapád, na straně druhé sebemučivé zpovědi Sirového, zatěžkané atmosférou osudové nenaplněnosti. Na jedné straně

zkratkovitý kaleidoskop setkání a akcí čiperného filmového organizátora, na straně druhé sebereflexe z osamělosti filmového režiséra. Něco však ty knihy při veškeré jejich rozdílnosti zároveň spojuje: duch kamarádství, utužený u Pospíšila frontovými zážitky, u Sirového dokumentovaný třeba závěrečným výčtem těch, kteří měli v roce 2005 dostat oznámení o jeho smrti. A smrt, i když pokaždé v jiné podobě, tvoří pak také závěrečný pochmurný akord obou knih...

I.

Z téměř dvou set stran je ve vzpomínkách **Ladislava Pospíšila** (12. 3. 1910 – 1. 12. 1994) *Ve znamení Halleyovy komety* věnována filmu asi osmina textu. Tedy necelých pětadvacet stránek, počínaje 1. listopadem 1958, kdy autor nastoupil jako zaměstnanec do nedávno zřízeného Čs. filmexportu: původně prý s nadějí, že bude zastávat místo ředitele Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, protože však současně bylo rozhodnuto o pořádání festivalu střídavě ob rok s přehlídkou moskevskou, nakonec jen jako vedoucí oddělení zahraničních styků, do jehož kompetence ovšem právě i organizace Karlových Varů spadala. Současně s ním vystřídává ve funkci ústředního ředitele Čs. filmu Jiřího Marka Alois Poledňák, Pospíšil se s ním názorově sbližuje a vzápětí je jmenován náměstkem ředitele Filmexportu pro kulturní styky se zahraničím a posléze přece jen i generálním tajemníkem karlovarského filmového festivalu. Ten se stane jeho osudem až do odchodu do důchodu k 1. lednu 1971, i pak ovšem jako pracující důchodce v práci ve Filmexportu pokračuje a jezdí do Karlových Varů, od roku 1974 jako překladatel festivalového deníku do francouzštiny. V roce 1980 mu v den sedmdesátých narozenin uděluje k jeho překvapení Jiří Purš, který v září 1969 nahradil ve funkci ústředního ředitele Čs. filmu odvolaného Poledňáka a kterého prý Pospíšil kdysi ve Filmexportu „vlastně zaučoval do profese“ (s. 186), nejvyšší resortní vyznamenání Zasloužilý pracovník Čs. filmu. „Vím, že si na medaile nepotrpíš, ale tahle je náhodou stříbrná, tak ji můžeš někdy prodat...“, doprovodil prý akt sarkastickou poznámkou Purš (s. 192), završuje tak bezděky zkratkovité vylíčení Pospíšilova více než dvacetiletého působení v roli filmového administrátora a diplomata, plného trapných zápasů o samozřejmosti s postupně tajícími a pak znovu přituhujícími poměry.

Dlužno ovšem dodat, že na první pohled se z tohoto řetězce absurdit příliš nevymyká ani samotný Pospíšilův příchod k filmu. Až do roku 1958 neměl s ním totiž vůbec nic společného: do Filmexportu přišel z Artie, kam se dostal bezprostředně poté, co byla Artia k 1. lednu 1953 vytvořena jako samostatný podnik zahraničního obchodu, který měl na starosti i vývoz gramofonových desek. Jím se Pospíšil nedlouho předtím zabýval v Supraphonu, kam zase v roce 1952 přešel z národního podniku Spojené smaltovny, kde byl zaměstnán od roku 1946. Když v roce 1950 onemocněl tuberkulózou a musel se až do roku 1952 léčit, o místo přišel.

Jakkoli se však může zdát cesta od „smaltovaného zboží, kamen, van a kuchyňských potřeb“ (s. 148) přes gramofonové desky až k filmu sebepodivnější, přece je v ní zjevná logika, daná celým předchozím Pospíšilovým životem, dispozicemi jeho letory i získanými schopnostmi. Ač narozen v české Kutné Hoře z českých rodičů, strávil totiž dětství a mládí v Bulharsku, kam se rodina odstěhovala někdy v roce 1912 či 1913. Tam se naučil bulharsky a protože Pospíšilovi žili ve čtvrti katalánských Židů, také katalánsky. Ze tří let v německé škole si odnesl znalost němčiny, z následného studia na francouzském lyceu znalost francouzštiny. Skládal celkem tři maturity: na francouzském lyceu, pak znovu maturitu bulharskou a nakonec ještě českou, aby mohl jít studovat architekturu a pozemní stavitelství na Vysoké učení technické v Praze. Mezi tím se například seznámil jako se svým sousedem s arcibiskupem Roncallim, budoucím papežem Janem XXIII., a stal se jeho sekretářem při cestě do Čech, kam jel Roncalli jako delegát Svaté

stolice na oslavy svatováclavského milénia. Na studia si vydělává výukou jazyků a překlady, je činný v České lize akademické, podílí se v roce 1935 na organizaci jejího pražského kongresu a je členem tříletné delegace, kterou při té příležitosti přijímá T. G. Masaryk. Hlavně však cestuje: už v roce 1931 jede do Itálie, později, v roce 1934, předkládá v České lize katolické návrh na zájezd do Rumunska, Bulharska a Turecka. Ten se stane „vlastně jen malou předeherou mnoha jiných zájezdů“ (s. 28), které pořádá v následujících letech a při nichž si počíná stále zkušeněji a odvážněji, při nichž však za sebou zanechává také stále četnější milostné avantýry. V roce 1936 opouští po první státní zkoušce studium, v roce 1938 je povolán k vojenské prezenční službě a brzo nastupuje k vojenské zpravodajské službě a účastní se zpravodajských akcí v oblasti Sudet. Když pak přijde okupace, je mu jasné, že musí zemi co nejrychleji opustit.

Jak je vidět, získal Pospíšil dostatek životních zkušeností a organizační praxe pro své budoucí povolání už do své necelé třicítky. A co mu scházelo, dovršila zkušenost válečná, které je věnována více než polovina textu a pro jejíž vylíčení nepochybně také kniha v nakladatelství Naše vojsko vůbec vyšla. Přes Bělehrad dostává se Pospíšil do Řecka, po dlouhém čekání je přijat do československé vojenské jednotky při britské 8. armádě na Středním východě a od února 1941 se účastní jejích operací v Palestině, Egyptě, Sýrii a Libyi, včetně obrany Tobrúku. V červenci 1943 je jednotka přesunuta do Velké Británie, Pospíšil však už od konce roku 1942 působí v „čs. technické skupině, pověřené dozorem nad válečnou výrobou na území Palestiny“ (s. 119). Znamená to, že i tady si může rozšiřovat zkušenosti, i když svou činnost považuje za „nudnou úřednickou práci“ (s. 119). Život si zpestřuje rychlým sňatkem, který uzavřel „dlouhou periodu mého neuspořádaného života“ (s. 135), přes nepochybnou lásku k Marii Wellnerové neuzavřel však ani v budoucnu jeho zálety, jak svědčí např. popis cesty na filmový festival v San Francisku v roce 1964, kam spolu s ním letěli mj. „režisér Oldřich Lipský a božská O. S.“, jejíž „tělesné půvaby vzbudily zájem i amerického Playboye“ (s. 177). „Z New Yorku letíme nočním letadlem do San Franciska. Kupodivu je téměř prázdné. Ustlali jsme si s O. společně na pohodlných křeslech, dostatečně daleko od slovných režisérů... Vyzvala mě, abych jí pomohl rozepnout zip na šatech, pak i podprsenku... Škoda, že let trval jen šest hodin!“ (s. 178).

Necituji tuto pasáž z nějakých senzacechtivých důvodů, nýbrž jen jako jeden z mnoha důkazů Pospíšilovy činnorodě požitkářské povahy, nezřikající se žádné dobré příležitosti a zvědavě zkoumající všechno neznámé, ať se jednalo o ženské vnady či nová zaměstnání. Pokud jde o to první, zastával Pospíšil názor, že „člověk, především muž, je tvor v podstatě slabý“ (s. 56), a v tom druhém byl zřejmě také pragmatikem a realistou, dobře si uvědomujícím, že jako příslušník západního odboje nebude to mít zejména po únoru 1948 v Čechách nijak lehké. Podle jeho vlastního soudu jej před represemi, které postihly četné spolubojovníky, zachránil jednak včasný podpis přihlášky do KSČ („Cítím se hrozně, vím, že každá omluva by byla jen výmluvou. Poprvé v životě dělám něco skutečně vážného, co je v rozporu s mým přesvědčením.“ – s. 159), jednak dlouhodobé onemocnění v nejhorší době. Prodělal pak sice kariéru člověka občasné povyšovaného a zase ponižovaného a z ne vždy jasných příčin různé podezříváného, zřejmě však pro své organizační schopnosti a jazykové znalosti přece jenom natolik potřebného, že nestálo za to se jej zbavovat.

A snad právě tento moment je tím nejcenějším z Pospíšilovy výpovědi – ona rozmytost hranic mezi těmi, kdo režim zosobňovali, a těmi, kteří byli také jeho oběťmi, i když třeba „jenom“ v rovině mravní. Vždyť z hlediska skutečných obětí doby by mohl být i sám Pospíšil se svými četnými cestami po světových filmových festivalech a zahraničních Týdnech čs. filmu pokládán za režimního exponenta. A přece jeho vlastní paměť na tu dobu je plná strachu z toho, co ještě přijde, střízlivosti na materiální nedostatek, neodůvodněných ústrků, dotýkajících se posléze i jeho syna Michaela (nar. 15. 2. 1955), původně nepřijatého v roce 1974 ke studiím na FAMU pro otcovu

minulost v západní armádě a jeho vyškrtnutí z KSČ při posrpnových stranických prověrkách. Nápravu zjednáva až Jan Kliment, Pospíšilův známý a rodinný soused, jinak proslulý normalizační vedoucí kulturní rubriky Rudého práva. I na jeho přímluvu je Michael Pospíšil (dnes žije pod jménem Michael-Wellner Pospíšil v Paříži jako filmový režisér, scenárista a publicista) na FAMU nakonec přijat a v roce 1980 na ní i promuje...

Michael Pospíšil, dětská hvězda ve filmech Vojtěcha Jasného *Až přijde kocour* (1963) či Karla Zemana *Ukradená vzducholoď* (1966) byl pak také tím, kdo otce v letech 1986 a 1987, po fatální smrti jeho manželky a své matky v roce 1985, přiměl k vyprávění, zaznamenanému v knize. Její název vychází z faktu, že se vešlo právě mezi dvojí přiblížení Halleyovy komety k Zemi, a z dávného tvrzení Pospíšilova otce, že kdo se narodí v jejím znamení, bude žít dlouhý a dobrodružný život. Obojí se Ladislavu Pospíšilovi vyplnilo a i tímto rysem předurčenosti připomene jeho osud životní dráhu Jiřího Muchy, stejně dobrodružnou, frivolní a v některých momentech i trochu pozatmělou. Je škoda, že vedle zážitků válečných, opírajících se pro léta 1941 – 1942 navíc o zachovaný autorův deník, jako by se Pospíšilovi jeho kariéra vyslance a zástupce československého filmu jevila nakonec málo zajímavá: nikde se tu nejde do hloubky událostí ani postav, s nimiž se Pospíšil setkal, všechno je odvyprávěno zběžně, někde i s dosti nejasnou chronologií a časovými zkraty (např. Alois Poledňák nenastoupil na místo ředitele Čs. filmu ve stejný den jako Pospíšil, jak se tvrdí na s. 172, ale až 6. 7. 1959), jinde i s věcnými chybami (do výčtu příslušníků české nové vlny na s. 175 by asi patřil Jan Němec, nikoli Jiří, dějištěm karlovarského festivalu je hotel Thermal, nikoli Terminal, jak se čte na s. 187). K dotvrzení vcelku známé atmosféry doby Pospíšilovy vzpomínky postačují, tam, kde by však právě ony mohly přinést něco zcela nového (výjimkou je třeba pasáž o ostudně seškrtané přehlídce československé kinematografie v říjnu 1969 v italském Sorrentu na s. 185 – 186), zůstávají příliš skoupé. Michael Pospíšil se v předmluvě zmiňuje o nutnosti krácení textu, „motivovaného vydavatelskými požadavky“ (s. 9), kdo ví, nedošlo-li k němu ke škodě věci právě tady?

II.

Také paměti režiséra **Zdenka Sirového** (14. 3. 1932 – 24. 5. 1995), ...*není zač, řekl Bůh se vznikem své větší části hlásí jako memoáry Pospíšilovy do osmdesátých let a také jejich text doznal krácení. Základem knihy se stal Sirového strojopis s názvem Nejlepší léta mého života, uzavřený v roce 1983. Podle editora se k němu Sirový po roce 1989 vrátil, opravoval jej, doplňoval a rozšiřoval o poznámky ve dvou sešitech, z nichž byly sestaveny „polistopadové“ pasáže. Vypuštěn byl naopak z původního strojopisu samostatný oddíl filmových anekdot, zahrnutý rovněž nebyly dva rukou psané deníky z práce na filmech *Outsider* (1986) a *Cesta na jihozápad* (1989), ani reportáž *Na skok v Americe* (Tvorba 1990, č. 43 – 45). Co tedy zůstalo a hlavně jaké svědecké hodnoty?*

Názory na to se značně rozcházejí. Podle jedněch jen „režisér Sirový vzpomíná, děkuje a omlouvá se“, neschopen vyloučit ze svého „vyprávění“ (tak je kniha na rozdíl od „vzpomínek“ z tiráže označena na titulním listě) „dnes už obehnané politickohistorické exkurzy“ (Mirka Spáčilová, *Mladá fronta Dnes* 24. 4. 1996), směšuje „povrchnost a otevřenost“ a vcelku „nepřináší nic překvapujícího“ ani o své vlastní generaci (Lucie Štaudová, *Nové knihy* 24. 4. 1996). Jiní naopak oceňují „hloubku autorovy reflexe“ (Petruška Šustrová, *Český týdeník* 5. 4. 1996), přímost, čestnost a rytířskost, s jakou se Sirový vyrovnává s minulostí (Antonín Jelínek, *Kritické rozhledy, ČRo 3 – Vltava* 29. 4. 1996). Svou pravdu mají pochopitelně obě strany, což lze nejlépe dokumentovat na dvou klíčových pasážích textu: v té první (s. 29) popisuje Sirový, jak jako gymna-

ziální student podepsal ze strachu kolektivní žádost o trest smrti pro Miladu Horákovou, v té druhé (s. 121), jak zase v sedmdesátých letech podepsal tzv. Antichartu. „Podepsal jsem stejně jako všichni moji spolupracovníci, podepsal jsem ten hanopis stejně jako kdysi žádost o nejvyšší trest pro Miladu Horákovou. Kdykoli si na to vzpomenu, je mi hanba a strašně mě to mrzí.“ Samozřejmě je možné považovat i obě tyto epizody za obehnané, za stereotypní vyvolávání duchů minulosti, pak si ale musíme položit otázku, co vlastně od podobného vzpomínkového bilancování vůbec očekáváme. Jenom zábavné a lechtivé historky, jakých najdeme bezpočet u Pospíšila, nebo také něco, co přesahuje pěnu dní, co je výrazem autorova sebepochopení jako individua i jako součásti vyššího společenského celku?

U Sirového komplikuje nepochybně hodnocení fakt, že jako pamětník nepatří ani k představitelům režimního umění, jejichž svědectví bývají dnes očekávána s jistou masochistickou perversí, ani zase k představitelům bývalé opozice, kteří si mohou činit nárok na nezpochybnitelný mravní verdikt. Také jako tvůrce nepatří ani k vrcholům, ani k suterénu českého filmu, jsa autorem jen jednoho opravdu velkého díla, *Smuteční slavnosti* (1969). Co tomuto filmu předcházelo, byla vlastně příprava na něj, od dodnes skvělé absolventské povídky *Hlídač dynamitu* (1960), přes „ptákovinu“ (s. 83) a „přeslazený film“ (s. 84) *Daniel* (1961), mezinárodně (v Benátkách a Cannes) oceněného *Chlapce a srnu* (1962), „který mě vynesl do oblak“ (s. 87), až po *Handlíře* (1963) podle Jana Kozáka, kterými „jsem sletěl rovnou do senkrovny“ (s. 87) a alespoň zajímavý *Finský nůž* (1965), poznamenaný ovšem zase tím, že Sirový „přistoupil na připomínky skupinové dramaturgie“ (s. 89 – 90) a změnil jeho závěr. „Vyškrábal jsem se nahoru až po létech *Smuteční slavností*, kterou ale bohužel, až na hrstku hlídačů ideologie, nikdo neviděl, protože ti, co ji viděli, rozhodli, že kromě nich ji už nikdo vidět nesmí, a uložili film do trezoru.“ (s. 87). Co následovalo, byla naopak zase tvorba jako by navzdory „proviněním“ tímto filmem: nejdříve ještě vcelku zdařilý londonovský triptych *Kaňon samo zlato* (1970), *Claim na Hluchém potoku* (1971) a *Poslední výstřel Davida Sandela* (1971), pak ambiciózní *Hrozba* (1978) a *Paragraf 224* (1979), „polopravda bez údernosti a fantazie“ (s. 118), nevýrazný *Outsider* (1986), neúspěšný pokus o londonovský návrat v *Cestě na jihozápad* (1989) a konečně lidový *Černí baroni* (1992). Mezi tím jak v šedesátých letech, tak později řada látek, které se nerealizovaly (valdštejnovské téma, Dykův Krysař), anebo o ně Sirový cizím přičiněním přišel (rovněž nenatočená Helgeho Horečka podle románu Karla Pecky, později *Stíny horkého léta*, 1977 a *Signum laudis*, 1980, které podle scénářů Jiřího Křížana natočili František Vlácil a Martin Hollý). Dost na to, aby měl důvod k nespokojenosti se sebou samým i s nepřízní osudu, a dost na to, aby právě z téhle kombinace vzešel text jenom jednostranně sebeobhajobný a zároveň stejně jednostranně navenek obviňující.

Ani jedno, ani druhé však v Sirového vzpomínkách nenajdeme a třebaže postrádají protřelost Pospíšilova životního selfmademanství, blíží se jeho výpovědím v obdobné schopnosti kritické sebe-reflexe padni komu padni a v životní vyrovnanosti s vlastním údělem. Možná právě proto nazval je také Jan Rejžek tak komplikovaně. Titul je v motu knihy osvětlen jako součást jakéhosi nápisu na zdi: „Nestojí to za moc, ale jde to, díky Bohu. Není zač, řekl Bůh.“ Je v tom kus ironického nadhledu, ale také vydobyté pokory, smíření s osudem, třebaže mohl být za jiných okolností lepší, třebaže přinesl víc proher než vítězství a třebaže v rovině umělecké vyústil vlastně v pouhý průměr. „Povolání režiséra je vyčerpávající,“ konstatuje Sirový. „Talent, charakter, tolerance a schopnost přesvědčovat, to všechno dohromady nestačí. Musíte k tomu všemu přidat ještě mravenčí trpělivost, vlčí dravost a buldočí neústupnost, navíc je nezbytné pevné zázemí a ocelové zdraví. Jinak nemáte šanci, soukolí filmové džungle vás rozdrtí.“ (s. 119). Je evidentní, že to nejsou jen obecně vyřčená slova – Sirový tu na konkrétním případě svého filmu *Paragraf 224* i dalších projektů mj. také dokumentuje, co asi scházelo jemu samému: nejspíš ona potřebná dravost a neústupnost. Dostáváme se tím k paradoxu života a tvorby, které Sirového vzpomínky

exponují mimořádně naléhavě: že vynikající dílo nemusí tryskat ze stejně vynikajících kvalit svého tvůrce a že naopak špatné či průměrné dílo nezachrání sebelidšější kvality jeho autora. Eva Kantůrková, podle jejíhož námětu Sirový natočil *Smuteční slavnost*, tvrdí o něm ve svém Památníku (1994), že „je povahou suverén, ale je to příjemné suverénství, protože nemá sklon lidi zahlcovat, zato Zdenek ví, co chce, a dokáže to vyžadovat“ (s. 34). Vlastní Sirového paměti naznačují, že jeho suverenita „s chováním anglického lorda“ (Památník, s. 35) a rozhodnost mohly být jen vnější slupkou, že se s jeho „šlechtictvím“ vylučovaly právě tvrdé lokty. Také však že mohlo jeho chování zakrývat reálný nedostatek tvůrčí originality – to ostatně vyslovila nahlas už Kantůrková, když o Sirovém nad vlastní scenáristickou prací na *Smuteční slavnosti* zase ona trochu suverénně napsala: „Není autorský typ režiséra, je odvislý od hutného, dobře vystavěného a možnostmi až přeplněného scénáře. Sám k němu nepřidá nic, spíš potřebuje vybírat, ale má dar převádět scény do vizuálních obrazů velké výtvarné síly.“ (Památník, s. 34).

Tím spíš je ovšem nutno litovat Sirového předčasného a nenadálého odchodu loni na jaře, sotva dva roky poté, co se po studenty vyobcovaném Jiřím Menzelovi ujal vedení katedry režie na FAMU. Zdá se totiž, že teprve na tomto místě vystoupil z magického stínu *Smuteční slavnosti*, o níž sám při jejím uvedení v roce 1990 prohlásil, že bude pro jeho další filmařské dílo zátěží. *Černými barony* ji přes značný komerční úspěch filmu ještě nesetřásl, ve vztahu ke studentům jako by však své vlastní ambice už roztavil do stejně přátelského vyzařování a pomoci, jaké vycítujeme v knize z pasáží věnovaných Pavlu Juráčkovi, Jiřímu Křižanovi a jiným blízkým kolegům a kamarádům. Nepochopit, že se tu umírající člověk třeba jen vyjmenováním všech těch, které měl rád, loučí se životem, znamená než demonstrovat vlastní snížený práh emocionality. Někdo může namítnout, že např. absolventské *Malostranské humoresky* (1995) Sirového studentů Zdenka Gawlika, Jana Pechy a Jaromíra Polišenského, adaptace předlohy Karla Pecky, ke které je inspiroval právě Sirový, nepředstavuje žádnou výraznou tvůrčí kvalitu a že je spíše jen obtiskem pedagoga figurkářského realismu. Na druhé straně považoval ale Sirový za svého „koně“ také Sašu Gedeona (s. 144) a jeho *Indiánské léto* (1995) a v tomto případě asi už sotva kdo bude pochybovat o jeho schopnosti dát zjevnému talentu šanci.

Sirového text není rozsáhlý a sdílí neduh téměř všech knih pamětí: začíná poměrně zešířena, líčením dětství, mládí a studií (mimořádně: Sirový vyrůstal u rodičů z mamčininy strany v zámečku v Lužci u Liberce, tomtéž, kde František Vlácil natočil v roce 1969 svou *Adelheid* – s. 47) – a když se pak konečně dostane k obdobím, které čtenáře nejvíce zajímají pro autorův vývoj v profesi, ztrácí dech a končí nakonec poněkud do ztracena. I on ale přináší dostatek konkrétního materiálu pro další doplnění obrazu filmařské totalitní každodennosti.

Jan Lukeš

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ANDERSEN, Christopher

Jane Fondová / Christopher Andersen; z angličtiny přeložili Hana Waisserová, Michal Vilímek. – [1. vyd.] – Olomouc: VOTOBIA, 1995. – 289 s.: čb. fot. na příl. – (Orig.): Citizen Jane. New York: Dell Publishing, 1990. – Podnázev z obálky: Neautorizovaná biografie kontroverzní hollywoodské hvězdy. – Ocenění, filmografie, práce pro televizi, seznam divadelních rolí ISBN 80-85885-78-6 (váz.)
Komplexní biografie zachycuje život a tvorbu americké herečky.

BOCK, Hans-Michael

Lexikon Filmschauspieler International / herausgegeben von Hans-Michael Bock. – 1. Aufl. – Berlin: Henschel Verlag, 1995. – 924 s.: čb. fot. – Seznam zkratk. – In Zusammenarbeit mit CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung
ISBN 3-89487-199-7 (váz.)
Slovník světových (i českých) filmových herců obsahuje jejich biografii se základními údaji, doplněnou stručnou filmografií (název filmu a rok výroby). Publikace zahrnuje filmy od počátku filmové produkce do roku 1995 a volně navazuje na knihu Filmschauspieler A – Z od J. Reichowa a M. Hanische.

BRODE, Douglas

The Films of Steven Spielberg / Douglas Brode. – [1. vyd.] – New York: A Citadel Press Book, 1995. – 254 s.: čb. a barev. fot. – Filmografie. – Published by Carol Publishing Group
ISBN 0-8065-1540-6 (brož.)
Chronologicky pojatý základní přehled o Spielbergově filmové tvorbě, doplněný obsáhlou obrazovou dokumentací.

CAINE, Michael

Acting in Film: An Actor's Take on Movie Making / Michael Caine. – [1. vyd.] – New York; Tonbridge: APPLAUSE Theatre Book Publishers, 1993. – 152 s.: čb. fot. – (/ edited by Maria Aitken. The Applause Acting Series). –

1. Applause pbk. print. – Filmografie, ediční poznámka

ISBN 1-55783-124-6 (brož.)

Praktická příručka filmového herectví těžící ze zkušeností slavného herce, doplněná autorovou filmografií.

CAMERON, Kenneth M.

Africa on Film: Beyond Black and White / Kenneth M. Cameron. – [1. vyd.] – New York: CONTINUUM, 1994. – 240 s.: čb. fot. na příl. – Appendix, poznámky, filmografie, bibliografie, index
ISBN 0-8264-0658-0 (váz.)

Knižní studie zachycující obraz afrického kontinentu v dílech světové kinematografie.

CARRIÈRE, Jean-Claude

Vyprávět příběh / Jean-Claude Carrière; z francouzštiny přeložili Tereza Brdečková, Jiří Dědeček; úvod Miloš Forman; doslov Tereza Brdečková; odpovědný redaktor a ediční poznámku napsal Jan Lukeš. – 1. vyd. – Praha: Národní filmový archiv, 1995. – 211 s. – (Knihovna Iluminace; 6). – (Orig.) Scénariste ou le voyage à Bruxelles; Raconter une histoire. B.m.: Revue Belge du Cinéma, 1986B.m.: FEMIS, 1993. – Ediční poznámka, soupis díla
ISBN 80-7004-081-5 (brož.)

Úvahy o povaze filmového příběhu a stavbě filmového scénáře čerpající ze zkušeností slavného francouzského scenáristy Jean-Clauda Carrièra. Původně vyšlo jako dva samostatné texty Scénarista aneb Cesta do Bruselu (samostatné číslo čtvrtletníku Revue Belge du Cinéma) a Vyprávět příběh (knížní publikace).

COSTELLO, Tom

International Guide to Literature on Film / edited by Tom Costello. – [1. vyd.] – London; Melbourne; Munich; New Jersey: Bowker-Saur, 1994. – 388 s. – Index, bibliografie
ISBN 0-86291-595-3 (váz.)
Přehledný katalog filmových adaptací literárních děl.

FESTIVAL

Festival des Jungen Osteuropäischen Films. 5: [MFF]. Cottbus (SRN), 08. 11. 1995 – 12. 11. 1995 / Vorwort Waldemar Kleinschmidt, Bernhard Neisener, Volker Petzold, Kerstin Stutterheim. – [1. vyd.] – Cottbus: Filmbüro Cottbus, [1995]. – 197 s.: čb. fot., barev. mapa na obálce. – Index. – Rozložitelná obálka (Brož.)

Katalog 5. mezinárodního filmového festivalu zahrnuje produkci východoevropských zemí. Filmografie obsahuje technické údaje, obsahovou charakteristiku a fotografii z filmu.

FIVE

Five Filmmakers : Tarkovsky, Forman, Polanski, Szabó, Makavejev / edited by Daniel J. Goulding. – [1. vyd.] – Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994. – XI, 289 s.: čb. fot.. – Výběrová bibliografie, filmografie, index. – Film Studies ISBN 0-253-20825-4 (brož.)
Pět esejů přibližujících tvorbu pěti režisérů z hlediska jejich překonávání ideologických a kulturních bariér.

HANIČINCOVÁ, Štěpánka – KOVAŘÍK, Vladimír
Štěpánka / Štěpánka Haničincová, Vladimír Kovařík. – 1. vyd – Žďár nad Sázavou: Nakladatelství IMPRESO plus, 1995. – 136 s.: čb. a barev. fot. – (Osobnosti; 5) ISBN 80-85835-24-X (váz.)
Česká herečka, moderátorka a autorka pořadů pro děti, Štěpánka Haničincová, vypráví o svém životě a práci v televizi od počátku televizního vysílání do roku 1989.
Publikace je doplněna čtyřmi fotografiemi.

HOMMAGE

Hommage. à André Delvaux / editeur responsable Jean-Noel Bloom; introduction Roger Déhaybe. – [1. vyd.] – Bruxelles: Commissariat général aux Relations internationales, B.r: Communauté française de Belgique. – 48 s.: čb. fot.. – Filmografie, biografie, bibliografie. – Wallonie-Bruxelles (Brož.)
Sborník analytických, kritických a esejistických textů o tvorbě belgického režiséra.

HOMMAGE

Hommage. à Henri Storck: Films 1928/1985. Catalogue Analytique / editor responsable Roger Déhaybe. – [1. vyd.] – Bruxelles: Commissariat général aux Relations internationales: Communauté française de Belgique, 1995. – 88 s.: čb. fot.. – Index (Brož.)
Podrobný katalog filmů belgického režiséra doplněný kritickými a interpretačními texty.

CHAUN, Igor

Deník aneb smrt režiséra. Díl 1., 1988 – 1993 / Igor Chaun. – 1. vyd – Praha: ERM, 1995. – 584 s. ISBN 80-85913-08-9 (váz.)
První část deníkových zápisů českého scenáristy a režiséra Igora Chauna.

CHIRAT, Raymond

Juliette Faber: Actrice française d'origine luxembourgeoise / Raymond Chirat. – [1. vyd.] – Ville de Luxembourg : Cinémathèque Municipale, 1995 décembre. – 59 s.: čb. a barev. fot. a reprod.. – Filmografie, seznam divadelních rolí (Brož.)
Monografie francouzské herečky lucemburského původu (nar. 1919) sleduje její divadelní a filmovou kariéru od konce 30. a během 40. let.

JOHNSON, Vida T. – PETRIE, Graham

The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue / Vida T. Johnson, Graham Petrie. – [1. vyd.] – Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1994. – XVII, 331 s.: čb. fot.. – Poznámky, bibliografie, filmografie, index. – Film Studies ISBN 0-253-20887-4 (brož.)
Analytický pohled na nejvýznamější díla A. Tarkovského inspirovaný strukturalistickým a sémiotickým přístupem je doplněn synopsemi jednotlivých filmů.

KOHOUT, Pavel

Nápady svaté Kláry / Pavel Kohout; ilustroval Karel Havlíček. – 1. vyd., v ČSFR – Praha: Mladá fronta, 1991. – 237 s.: čb. il. – (Kapka: Knihovna pro každého / řídí Růžena Steklačová; sv. 225). – Poprvé vydalo nakladatelství PUBLISHERS 68 v Torontu v r. 1981. – Bibliografie ISBN 80-204-0238-1 (brož.)
Satirický román podle stejnojmenného školního scénáře studentky FAMU: Mašínová-Kohoutová, Jelena z roku 1970. Příběh patnáctileté dívky,

kteřá v malém českém městě začne prorokovat, a protože se její proroctví vyplňují, přivede do krizové situace socialistickou moc i církve. Scénář byl poprvé zfilmován českým režisérem V. Jasným pro německou televizi ZDF v roce 1981 a v roce 1995 v Izraeli pod názvem Clara hakadusha.

KOLÁŘ, Jan – SUCHÝ, Jiří

Jak to bylo v Semaforu; Revizor v Šantánu; Elektrická puma: Kapitoly z historie pražského populárního divadla plus dvě dosud nepublikované hry Jiřího Suchého / Jan Kolář, Jiří Suchý. – [1. vyd.] – Praha: SCÉNA, 1991. – 172 s.: čb. fot.. – Poznámky
ISBN 80-85214-05-9 (brož.)

Autor popisuje tvorbu českých herců v divadle Semafor. Zabývá se především tvorbou Jiřího Suchého, Jiřího Šlitra a Ferdinanda Havlíka. Kniha je doplněna dosud nepublikovanými hrami J. Suchého – Revizor v Šantánu a Elektrická puma.

LLINÁS, Francisco

José Antonio Nieves Conde : El Oficio del Cineasta: Semana Internacional de Cine. Valladolid (ŠPANĚLSKO)1995 / Francisco Llinás ; prólogo de José María García Escudero. – [1. vyd.] – Valladolid: Sociedad General de Autores y Editores: Semana Internacional de Cine, 1995. – 188 s.: čb. fot.. – Filmografie, televizní role, poznámky, index
ISBN 84-605-1414-5 (brož.)

Monografie španělského režiséra mapuje jeho filmovou kariéru ve 40. – 70. letech.

LOCKE, Stephen

Das Media Handbuch: Über die Projekt des Media-Programms 1991 – 1995 der Europäischen Gemeinschaften zur Unterstützung der Europäischen Audiovisuellen Industrie. / Stephen Locke; redaktion Ellen Wietstock. – [1. vyd.] – Hamburg: MEDIA Desk Germany; München; Düsseldorf: MEDIA Antenne, 1992 redaktionsschluss 20. August. – 120 s.: čb. fot., reprod., map.. – Adresář, rejstřík (Brož.)

Sborník statí o evropském projektu zabývajícím se hromadnými sdělovacími prostředky. Obsahuje kapitoly o filmu a kinech, televizi, videu, dokumentárním filmu, animovaném filmu, dále o filmových organizacích, nadacích, spolcích, školách, distributorech aj.

MURRAY, Raymond

Images in the Dark: An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video / Raymond Murray. – [1. vyd.] – Philadelphia : TLA Publications, 1995 January. – 573 s.: čb. fot. – (Film/Gay and Lesbian Studies/Reference). – Biografie, filmografie, index filmů, režisérů, osobností a témat
ISBN 1-880707-01-2 (brož.)
Encyklopedie homosexuálních a lesbických filmů.

NULL, Gary

Black Hollywood: The Black Performer in Motion Pictures / by Gary Null. – [1. vyd.] – New York: A Citadel Press Book, 1990. – 254 s.: čb. fot.. – Index. – Published by Carol Publishing Group
ISBN 0-8065-0908-2 (brož.)
Publikace zachycující účast černých herců v hollywoodské produkci od počátku kinematografie do 70. let.

PETERSON, James

Dreams of Chaos, Visions of Order: Understanding the American Avant-garde Cinema / James Peterson. – [1. vyd.] – Detroit: Wayne State University Press, 1994. – 212 s.: čb. fot. – (Contemporary Film and Television Series / general editor Patricia B. Erens). – Poznámky, bibliografie, index
ISBN 0-8143-2457-6 (brož.)
Analytická studie sledující dějiny amerického avantgardního filmu od počátku století do současnosti.

PLACE

Place, Power, Situation, and Spectacle: A Geography of Film / edited by Stuart C. Aitken, Leo E. Zonn. – [1. vyd.] – Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1994. – 266 s.: čb. fot.. – Index, poznámky, filmografie, reference
ISBN 0-8476-7826-1 (brož.)
Sborník jedenácti esejů věnovaných tématu geografie ve filmu a geografie filmu.

QUIRK, Lawrence J.

Nejslavnější americké válečné filmy / Lawrence J. Quirk; z angličtiny přeložila Veronika Volhejnová. – [1. vyd.] – Praha: Cinema, 1995. – 175 s.: čb. a barev. fot.. – (Orig.): The Great War Films. New York: Citadel Press, 1994. – Rejstřík filmů a jmen
ISBN 80-85933-07-1 (brož.)

Publikace obsahuje 75 nejslavnějších amerických válečných filmů, natočených v letech 1915 až 1993. Po autorově předmluvě následují chronologicky řazené filmy se základními údaji, podrobným obsahem a rozbořem. Kniha doplňuje více než 180 unikátních černobílých a barevných fotografií, velmi stručné informace o autorovi, rejstřík filmů a jmenný rejstřík.

RED

The Red Screen: Politics, Society, Art in Soviet Cinema / Conference on Soviet Cinema. (USA), 05. 09. 1986. Kennan Institute for Advanced Russian Studies of The Woodrow Wilson Center / edited by Anna Lawton. – [1. vyd.] – London; New York: Routledge, 1992. – 360 s.: tab., 6 čb. fot. na příl. – Index, poznámky
ISBN 0-415-07819-9 (brož.)

Sborník dvaceti studií převážně amerických autorů chronologicky mapující vývoj ruské a sovětské kinematografie od počátku až do současnosti.

REVISION

Revision History: Film and the Construction of a New Past / edited by Robert A. Rosenstone. – [1. vyd.] – Princeton; New Jersey: Princeton University Press, [1995]. – VI, 255 s.: čb. fot. – (Princeton Studies in Culture / Power / History / editors Sherry B. Ortner, Nicholas B. Dirks, Geoff Eley). – Poznámky, autorské údaje, filmografie, index
ISBN 0-691-08629-X (váz.)

Sborník třinácti esejů zaměřených na analýzu historických filmů nikoli ve vztahu k psané historii, ale jako tvorbu prezentující vlastní historický výklad.

RIESE, Randall

The Unabridged James Dean: His Life and Legacy from A to Z / Randall Riese. – [2. vyd.] – New York; Avenel, New Jersey: Wings Books, 1994. – 591 s.: čb. fot. – Výběrová bibliografie, použitá literatura
ISBN 0-517-10081-9 (váz.)

„Fetišisticky“ pojatý slovník pojmů týkající se života, tvorby a odkazu amerického idolu.

SEATAMONG

A Seamong the Stars: The Cinema and Ireland / text Liam O Leary. – [1. vyd.] – Belfast: Ulster Television; London: Channel four Television, 1984. – 28 s., 8 s. příl. : čb. fot. –

Příloha: A series of six half-hour television programmes

(Brož.)

Obrazová publikace podávající stručný přehled o kinech a filmech v Irsku od počátku století do 60. let.

SELECTION

A Selection of Iranian Films. 1995. – [1. vyd.] – Tehran: Farabi Cinema Foundation, 1995. – 79 s.: barev. fot. a obr.
(Brož.)

Katalog iránské filmové produkce obsahuje filmy vyrobené v letech 1994 – 1995. Filmografie obsahuje technické údaje, obsahovou charakteristiku, fotografii z filmu a biografické údaje režiséra. Publikace zahrnuje i krátké filmy.

SCHRADER

Schrader on Schrader & Other Writings / edited by Kevin Jackson. – [1. vyd.] – London; Boston: Faber and Faber, 1992. – XIX, 235 s.: čb. fot. – Poznámky, filmografie, bibliografie, index. – Faber series
ISBN 0-571-16370-X (brož.)

Autobiografie amerického režiséra a scenáristy obsahující i autorovy kritické články a rozhovory.

SPOTO, Donald

Životopis Marilyn Monroe / Donald Spoto; z angličtiny přeložil Pavel Dufek. – 1. vyd. – Praha: Knižní klub: Ikar, 1996. – 477 s.: čb. fot. na příl. – (Orig.): Marilyn Monroe: The Biography. – Bibliografie, filmografie
ISBN 80-7176-261-X. – ISBN 80-85944-55-3 (váz.)

Obsáhlá biografie americké herečky Marilyn Monroeové od uznávaného životopisce Donalda Spota předkládá pouze ověřená fakta, vyvrací klamy a podává ucelený a pravdivý obraz o jejím životě.

Kniha je doplněna fotografiemi, z nichž mnohé dosud nebyly zveřejněny.

STEWART, Steve

Gay Hollywood: Film & Video Guide: 75 years of Gay & Lesbian Images in the Movies / Steve Stewart. – [2. vyd.] – Laguna Hills: Companion Publications, 1994. – 349 s.: čb. fot. – (Gay & Lesbian/Film). – Filmografie, index
ISBN 0-9625277-5-0 (brož.)

Katalog hollywoodských filmů s homosexuální a lesbickou tematikou zahrnuje produkci posledních 75 let.

THOMPSON, David

A Biographical Dictionary of Film /

David Thompson. – [3. vyd.] – New York:

Alfred A. Knopf, 1994 November. – 834 s.

ISBN 0-394-58165-2 (váz.)

Biografický slovník obsahuje přes 1000 životopisů herců, režisérů, producentů a jiných filmových pracovníků. Hesla zahrnují celé jméno, životopisná data, údaje a stručnou chronologickou filmografii. Publikace neobsahuje rejstřík ani seznam jmen.

THOMPSON, David

Levinson on Levinson / edited by David Thompson.

– [1. vyd.] – London; Boston: Faber and Faber,

1992. – X, 170 s.: čb. fot. – Filmografie,

poznámky, index

ISBN 0-571-16731-4 (brož.)

Životopisné vzpomínání amerického režiséra a scenáristy, knižní ohlédnutí nad vlastní tvorbou, doplněné filmografií.

TURNER, D. John

Canadian Feature Film Index. 1913 – 1985 =

Index des films canadiens de long métrage.

1913 – 1985 / D. John Turner; french text

Micheline Morisset. – [1. vyd.] – Canada:

Public Archives : National Film, Television and

Sound Archives, 1988. – 816 s. – Index

ISBN 0-660-53364-2 (brož.)

Katalog kanadských dlouhometrážních filmů

vyrobených v letech 1913 – 1985.

Filmografie v angličtině a francouzštině obsahuje podrobné technické údaje a herecké obsazení.

Publikace je doplněna několika rejstříky.

VARDA,

Varda par Agnès / et filmographie par Bernard

Bastide. – [1. vyd.] – Paris: SEUIL, 1994. –

285 s.: čb. a barev. fot. a reprod. –

(Cahiers du Cinéma). – Filmografie

ISBN 286642-145-0 (brož.)

Monografie belgické režisérky Agnès Vardové popisuje její život a uměleckou, především filmovou tvorbu. Publikace je doplněna filmografií a četnými fotografiemi z filmů, ze zákulisí i soukromého života.

VARIETY

Variety: International Film Guide. 1996 / edited by

Peter Cowie; consulting editor Derek Elley;

assistant editor Steve Pemberton. – [1. vyd.] –

London: Hamlyn, 1966 – 1996; Boston:

Focal Press, 1996. – 448 s.: čb. a barev. fot.

a obr. – Index

ISBN 0-600-58822-X. – ISBN 0-240-80253-5

(brož.)

Filmová ročenka 1996 obsahuje filmy mezinárodní produkce vyrobené v roce 1994 a 1995.

Filmografie zahrnuje technické údaje, obsahovou charakteristiku a fotografii z filmu.

VAVRIS, Hugo

František Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa /

Hugo Vavris; doslov Marie Krulichová. –

[4. vyd.] – Praha: Česká expedice: Nakladatelská

společnost RICHTER, 1991. – 85 s.: čb. fot. –

(Pro pamětníky; sv. 4). – Ediční poznámka

ISBN 80-85281-02-3. – ISBN 80-85276-02-X

(brož.)

Detektivní povídka s hlavními hrdiny Sherlockem Holmesem a Františkem Lelíčkem, dvojníkem

španělského krále Alfonse XIII. Kniha byla

zfilmována v roce 1932 režisérem Karlem

Lamačem. Francouzská verze režiséra Roberta

Beaudouina byla vyrobena v témže roce.

Tato kniha byla vytištěna na základě vydání z roku

1908 a je doplněna fotografiemi z filmu.

VINCENDEAU, Ginette

Encyclopedia of European Cinema / edited by

Ginette Vincendeau. – [1. vyd.] – London: Cassell:

British Film Institute, 1995. – 475 s.: tab., čb. fot.

na příl. – Vysvětlivky, statistika, bibliografie

ISBN 0-304-34164-9 (váz.)

Encyklopedie evropské kinematografie obsahuje

přehled filmových dějin 26 zemí (včetně České

republiky), biografie režisérů, herců a jiných

filmových pracovníků, dále informace

o filmových organizacích, institucích, školách,

archivech, festivalech, aj.

Publikace se zabývá také evropskou filmovou

produkcí od roku 1895, filmovými styly a formami

a je doplněna přílohou s fotografiemi.

VISKUPOVÁ, Etela

Film: Bibliografický súpis kníh, zborníkov a článkov

z novín a časopisov za rok 1992 / spracovala Etela

Viskupová. – [1. vyd.] – Bratislava: Slovenský

filmový ústav – Národní kinematografické centrum,
1994. – 477 s.. –

Rejstříky jmen a filmů, seznam excerpovaných
novin a časopisů

ISBN 80-85187-07-8 (brož.)

Bibliografie je soupisem informačních pramenů
o filmu, vydaných na Slovensku a v Čechách
v roce 1992. Obsahuje 3570 záznamů knih,
sborníků a článků z novin a časopisů.

Nashromážděný materiál je rozdělen do sedmi
tematických skupin a doplněn dvěma rejstříky –
jmenným a rejstříkem filmů, videofilmů
a TV seriálů.

WEISS, Jiří

Bílý mercedes / Jiří Weiss. – 1. vyd – Praha:

VICTORIA PUBLISHING, 1995. – 236 s.: čb. fot.
na příl.

ISBN 80-7187-061-7 (váz.)

Vzpomínková kniha českého filmového režiséra
a scenáristy přibližuje atmosféru první republiky,
válečná léta prožitá v Anglii a život
v Československu čtyřicátých až šedesátých let.
Autor píše o mnoha osobnostech české kultury
a politiky. V roce 1968 odešel do emigrace
podruhé, působil zejména v USA. Kniha je
doplněna fotografiemi z filmů i ze soukromého života.

Příloha

Notová pozůstalost Jiřího Srnky

Od chvíle, kdy se začaly archivovat zvukové filmy, se jako jejich integrální součást ukládá filmová hudba, zachycena na zvukovém pásu. Může však existovat také v písemné podobě, ve formě partitury, partů a skic; čím hlouběji do minulosti, tím víc se množí ztráty těchto předloh, čím blíže k současnosti, tím běžnější je komponování filmové hudby *ad hoc*, bez pevné písemné fixace. Pro studium filmové hudby má ovšem notový materiál velký význam, protože zachycuje genezi díla a skladatelův tvůrčí postup. Otázka tedy nezní, zda filmovou hudbu archivovat, ale spíše, kde ji archivovat a jakým způsobem zpracovávat. Pozůstalost Jiřího Srnky (1907 – 1982) tvoří v tomto směru precedens.

V české produkci čtyřicátých až padesátých let představoval Jiří Srnka velmi plodného a do určité míry prominentního autora filmové hudby, v jehož pojetí byla hudba těsně provázána s obrazem a povýšena na prvek dotvářející psychologii postav a mnohdy celé ideové vyznění filmu. Tento posun filmové hudby od pouhé zvukové kulisy více či méně korespondující s dějem lze v téže době sledovat v kinematografii obecně. Zásluhy Jiřího Srnky o českou filmovou hudbu byly sice formulovány v monografických pracích¹⁾, skutečné zhodnocení v širším kontextu však na sebe dá ještě dlouho čekat. Nejenže výzkum filmové hudby strádá nedostatkem odborné literatury a badatelů s erudicí muzikologa i filmového teoretika a historika, ale především neuspokojivým stavem pramenů.

Notové rukopisy včetně filmové hudby sbíralo a dosud sbírá hudebně-historické oddělení Muzea české hudby (MČH) v Praze. Ve skladatelských pozůstalostech, které jsou v něm uloženy (např. v pozůstalosti Otakara Jeremiáše, Jaroslava Ježka, Julia Kalaše, Jaroslava Křičky, Jana Rychlíka, Václava Trojana aj.) ovšem bývá filmová hudba jen jednou z mnoha položek a navíc k některým z těchto celků dosud chybí podrobný katalog. Akviziční plány MČH do budoucna zahrnují např. na filmovou hudbu bohaté skladatelské dílo Štěpána Luckého. V posledních letech komplikuje sbírkotvornou činnost MČH fatální finanční situace, kvůli níž se při nabídce autografů Jiřího Srnky v roce 1992 obrátilo muzeum na Národní filmový archiv s prosbou o finanční krytí této koupě, aby vůbec mohla být uskutečněna a aby se tak uchoval fond, který má pro dějiny české filmové hudby zásadní význam. MČH naopak přislíbilo odborné zpracování této pozůstalosti, a to způsobem vyhovujícím jak muzejním a archivním požadavkům, tak budoucímu badatelskému využití pozůstalosti, kde předpokládáme hlavní zájem ze strany filmových historiků.

Pozůstalost Jiřího Srnky byla do MČH převezena v podstatě v roztríděném stavu²⁾. Obsahuje notové autografy, opisy a tisky koncertních skladeb autora (45 titulů), výjimečně tisky filmových šlágrů, autografy a opisy hudby k filmům celovečerním (73 tituly), krátkým (31 titulů), animovaným a televizním (22 titulů) a scénickou hudbu k 45 dramatům. Nejkomplexněji jsou zachovány koncertní skladby, mezi nimiž schází jen dvě rané instrumentální studie a některé písně, a hudba k celovečerním filmům, kde v pozůstalosti bohužel postrádáme poslední Srnkovo dílo v tomto oboru – hudbu k filmu *Kladivo na čarodějnice*. Jisté mezery naopak vykazuje seznam hudby ke krátkým filmům a scénická hudba. Tyto hlavní tematické okruhy sleduje také nové uspořádání fondu.

1) Jiří Pilka, *Filmová hudba Jiřího Srnky*. Knihovna Hudebních rozhledů 3, sv. 5, Praha 1957. – Zuzana Kotlíková, *Jiří Srnka*. Absolventská práce, Konzervatoř, Teplice 1984. – Jiří Pilka, *Jiří Srnka a jižní Čechy*. Jihočeské nakladatelství, České Budějovice 1988.

2) Základní katalogizaci provedly Jarmila Tauerová a Milena Sršňová ještě v době, kdy pozůstalost byla vlastnictvím skladatelovy rodiny.

Srnkovo koncertní dílo bylo podle již osvědčeného systému, praktikovaném v MČH při zpracování skladatelských pozůstalostí, rozděleno na jednotlivé hudební žánry (tvorbu symfonickou, komorní, klavírní, pro jiné sólové nástroje, sbory a písně), v jejichž rámci se skladby řadí chronologicky. U ostatních oddílů jsme se rozhodli pro abecední řazení podle názvů filmů a her, které lépe umožní rychlou orientaci v inventáři. Inventární číslo je přiděleno každé ucelené hudebnině, přičemž u jednoho filmového titulu jejich počet může výrazně kolísat; např. k hudbě filmu *Jan Hus* existuje v Srnkově pozůstalosti „pouze“ kompletní partitura psaná tužkou, zatímco z hudby k filmu *Měsíc nad řekou* máme k dispozici dvě autografní partitury a skici a v opise jiného písáře než autora všechny orchestrální party. V popisu konkrétních hudebnin se používá zkratk, shrnutých a vysvětlených v úvodu inventáře. Týkají se zejména speciálních pojmů, jako např. rkpp = rukopis perem, rkpt = rukopis tužkou, f. = folio (list), p. = pagina (stránka), pops. = popsáno, syst. = notový systém, agraf = autograf, a dále mezinárodně používaných zkratk názvů hudebních nástrojů. V hlavičce se tedy objevují základní údaje – název, datum vzniku skladby, resp. filmu, režie a výrobce, následuje podrobný popis hudební a v třetím plánu konkrétní poznámky o jednotlivých číslech hudebního scénáře, různé přípisy atd. Například hudba k filmu *Krakatit* je v inventáři podchycena takto:

Krakatit**1948**

rež.: Otakar Vávra

Výroba celovečerních filmů Praha

č. inv. XXX

agraf, rkpp – 49f., pops. 90p. – 22, 24 syst. – 338x258, 324x255, 350x250

partitura (Fl I + II, Fl III, Cl(B) I + II, Cl(B) III + IV, Fg I + II, Cor(F) I + II, Cor(F) III + IV, Tr I + II + III, Trbn I + II + III, Tb, perc, Pf I II, Arp I II, Cel, Vno I II, Vla, Vlc, Cb)

č. 3 (nábřeží), 5, 7, 8, 14, 15, 16a, 19, 30 /?/, bez č.

/Allegro – Larghetto/

č. inv. XXX

agraf, rkpt – 118f., pops. 203p. – 24 syst. – 353x253, 355x251

partitura (Fl I + II + III, Ob I + II, Ob III + IV, Fg I + II, Cl(B) I + II, Cl(B) III + IV, Tr I + II + III, Trbn I + II + III, Cor(F) I + II, Cor(F) III + IV, perc, Glock, Pf I II, Arp I II, Cel, Vno I II, Vla, Vlc, Cb)

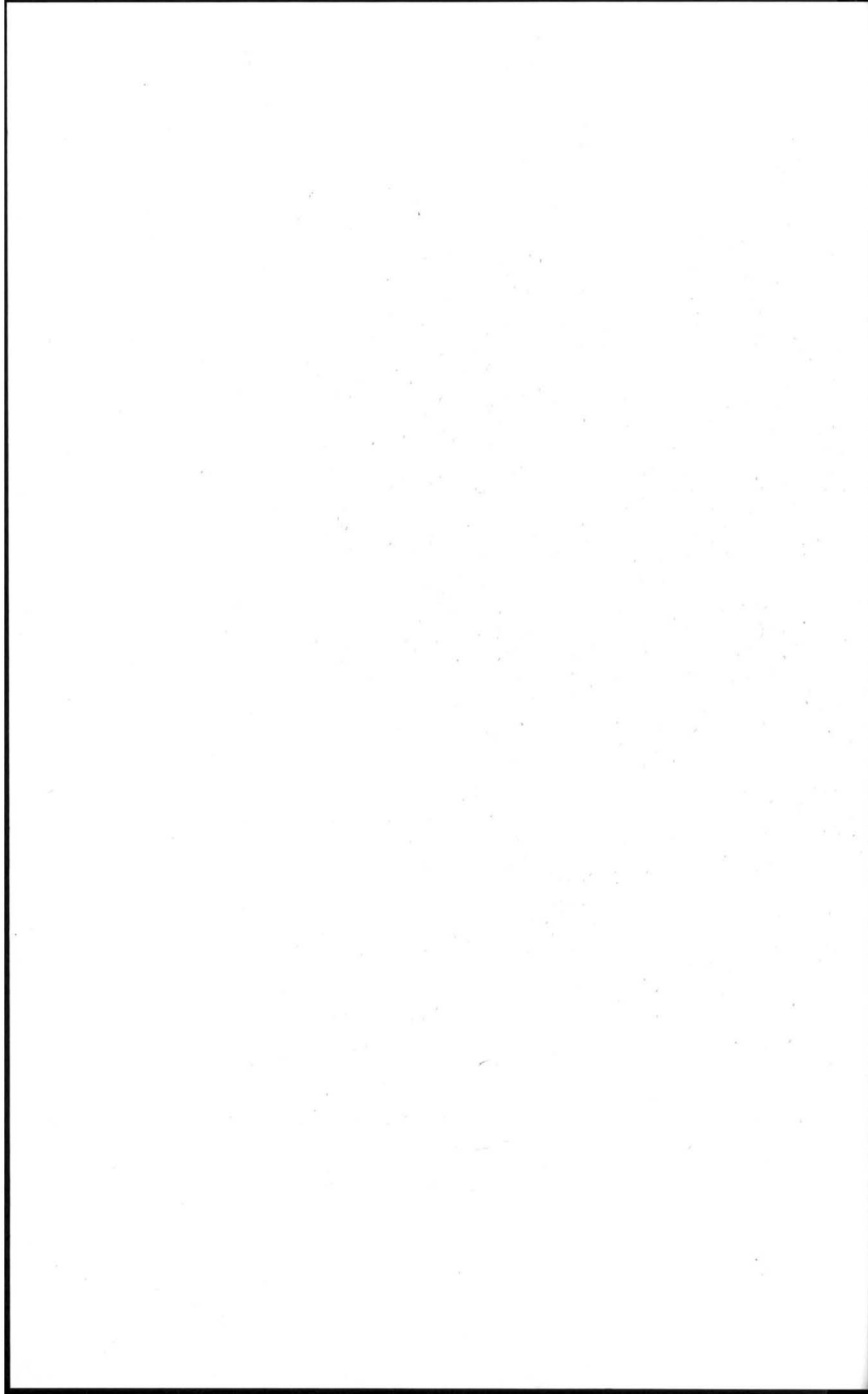
č. 1, 3 (nábřeží), 4 – 18, 20, 21, 23 – 25, 28 – 33

Inventář doplňuje abecední rejstřík filmů a divadelních her, osobní rejstřík a dále chronologický přehled celého Srnkova skladatelského díla. Ve srovnání s některými jinými fondy MČH je Srnkova pozůstalost chudší o korespondenci, ikonografii, programy a jiné ilustrační materiály, a tak ji její obsah (převážně filmová hudba) předurčuje k uložení v Národním filmovém archivu. Ještě smysluplnější by ovšem bylo uchovat a zpracovat další podobné celky: jen namátkou lze např. jmenovat filmovou hudbu D. C. Vačkáře a E. F. Buriana, jejíž autografní podklady se dosud nacházejí u dědiců, nebo hudbu Zdenka Lišky, která měla pro filmové umění ještě větší význam než hudba Srnkova. Nejedná se pouze o zachování rukopisů, ale také o získání dostatečného množství srovnávacího materiálu pro ty, kdo by se chtěli filmovou hudbou v budoucnu zabývat.

Dagmar Štefancová

Seznam filmů s dochovanými partiturami:

Akce B (Josef Mach, 1951), *Bílá spona* (Martin Frič, 1960), *Bílá tma* (František Čáp, 1948), *Bláhový sen* (J. A. Holman, 1943), *Cesta ke štěstí* (Jiří Sequens, 1951), *Dařbuján a Pandrhola* (Martin Frič, 1959), *Deštivý den* (Jiří Bělka, 1962), *Děvčica z Beskyd* (František Čáp, 1944), *Dnes naposled* (Martin Frič, 1958), *Druhý výstřel* (Martin Frič, 1943), *Dva ohně* (Václav Kubásek, 1949), *Dvojí život* (Václav Kubásek, 1939), *Horoucí srdce* (Otakar Vávra, 1962), *Host do domu* (Zdeněk Gina Hašler, 1942), *Hra o život* (Jiří Weiss, 1956), *Hrátky s čertem* (Josef Mach, 1956), *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Jan Žižka* (Otakar Vávra, 1955), *Jestřáb kontra Hrdlička* (Vladimír Borský, 1953), *Kluci na řece* (Jiří Slavíček, 1944), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Láska, vášeň, žal* (Liebe, Leidenschaft und Leid; J. A. Holman, 1943), *Maskovaná milenka* (Otakar Vávra, 1940), *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953), *Minulost Jany Kosinové* (J. A. Holman, 1940), *Mlhy na blatech* (František Čáp, 1943), *Modrý závoj* (J. A. Holman, 1941), *Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953), *Nástup* (Otakar Vávra, 1952), *Němá barikáda* (Otakar Vávra, 1949), *Nezbedný bakalář* (Otakar Vávra, 1946), *Občan Brych* (Otakar Vávra, 1958), *Ohnivě léto* (František Čáp, Václav Krška, 1939), *Okouzlená* (Otakar Vávra, 1942), *Osení* (Václav Krška, 1960), *Padělek* (Vladimír Borský, 1957), *Pancho se žení* (Rudolf Hrušínský, 1946), *Píseň o sletu I., II.* (Jiří Weiss, 1949), *Pohádka máje* (Otakar Vávra, 1940), *Policejní hodina* (Otakar Vávra, 1960), *Poslední výstřel* (Jiří Weiss, 1950), *Pouta* (Karel Kachyňa, 1961), *Proti všem* (Otakar Vávra, 1956), *První parta* (Otakar Vávra, 1959), *Předtucha* (Otakar Vávra, 1947), *Přicházejí ze tmy* (Václav Gajer, 1953), *Přijdu hned* (Otakar Vávra, 1942), *Punťa a čtyřlístek* (Jiří Weiss, 1955), *Puščík jede do Prahy* (Lev Golub, 1965), *Ročník jedenadvacet* (Václav Gajer, 1957), *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966), *Romeo, Julie a tma* (Jiří Weiss, 1959), *Rozina sebranec* (Otakar Vávra, 1945), *Rukavička* (J. A. Holman, 1941), *Řeka čaruje* (Václav Krška, 1945), *Směry života* (Jiří Slavíček, 1940), *Sny na neděli* (Václav Gajer, 1959), *Stříbrný vítr* (Václav Krška, 1954), *Šťastnou cestu* (Otakar Vávra, 1943), *Ted' zase my* (Čeněk Šlégl, 1939), *Třináctá komnata* (Otakar Vávra, 1968), *Turbína* (Otakar Vávra, 1941), *Uloupená hranice* (Jiří Weiss, 1947), *Usměvavá zem* (Václav Gajer, 1951), *Včera neděle byla* (Walter Schorsch, 1938), *Velká přehrada* (J. A. Holman, 1942), *Vina Vladimíra Olmera* (Václav Gajer, 1956), *Vlčí jáma* (Jiří Weiss, 1957), *Vstanou noví bojovníci* (Jiří Weiss, 1950), *Zbabělec* (Jiří Weiss, 1961), *Zlatá reneta* (Otakar Vávra, 1965), *Zlaté kapradí* (Jiří Weiss, 1963), *Znamení kotvy* (František Čáp, 1947).



Encyklopedické heslo

KOČÁR DO VÍDNĚ

Karel Kachyňa, 1966

Námět: Jan Procházka. **Scénář:** Jan Procházka, Karel Kachyňa. **Kamera:** Josef Illík. **Hudba:** Jan Novák. **Architekt:** Leoš Karen. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** Jiří Lenocho. **Návrhy kostýmů:** Ester Krumbachová. **Hrají:** Iva Janžurová (Krista), Jaromír Hanzlík – mluví K. P. Thiele (Hans), Luděk Munzar – mluví Ulrich Thein (raněný), Vladimír Ptáček, Ivo Niederle, Jiří Žáček, Zdeněk Jarolímek, Ladislav Jandoš. **Výroba:** Filmové studio Barrandov, TS Švabík – Procházka. 76 min., čb, 35 mm, ŠÚ. **Premiéra:** 11. 11. 1966, obn. prem.: prosinec 1989.

Venkovské ženě oběsili na sklonku války muže. Pro výstrahu, pro pár pytlů cementu. Ráno vešli do domu smutku dva vojáci, poručili vdově připravit vůz, zapřáhnout koně a jet s nimi. Pochopila to jako boží pokyn k pomstě. Akce filmu začíná v okamžiku, kdy mlčenlivá Krista kočtuje vůz, na seně sténá raněný a vpředu kráčí s puškou vyděšený Hans. Oba vojáci jsou dezertéři, chtějí se dostat do Rakouska. Žena nepozorovaně zbavuje vojáky jejich pistole, buzoly, úmyslně maří jejich směřování ke Znojmu a myslí na nejvhodnější okamžik, kdy použije sekýru. Zatímco Hans váhá, má-li s ženou jednat přátelsky, nebo rozkazovačně, raněný v jednom ze svých procitnutí odhalí, že je žena klame, a radí Hansovi, aby ji zastřelil – ten ji jen zažene do lesa. Žena znovu Hanse najde, když ten vydlabuje hrob zemřelému raněnému. Hans ji z rozespalosti nazve mámou. Krista ho začne bít, už neschopna jej usmrtit, a posílá ho pryč, tentokrát správným směrem. Hans se ale vrátí a oba se obejmou. Za mlhavého rána najdou dvojici spící v košině partyzáni. Vojáčka přiváží, aby musel běžet za vozem, ženu znásilní a jeho zastřelí. Osamělá Krista veze domů Hansovu mrtvolu.

Podobně jako antické tragédie zkoumá i Procházkův a Kachyňův příběh vztah lidí ke kosmickému řádu světa, k boží spravedlnosti. Zkoumá ho v krajních polaritách lásky a vraždy. Řád spravedlnosti narušila válka; Němci připravili o život Kristinina muže a ona, v duchu starozákonní morálky, nevidí jiného východiska k znovunastolení harmonie, než připravit o život příslušníka nepřátelské armády. Až poté, co ji Hans mylně identifikuje jako matku, pochopí Krista (v duchu křesťanského milosrdenství), že pravou cestou k obnově kosmického řádu není smrt, ale láska. Metafyzické očištění a mravní poznání, které Krista završuje aktem fyzické lásky, je nakonec ještě jednou korigováno, tentokrát vulgární pozemskou „spravedlností“: smrti, o níž Krista tak dlouho přemýšlela, se mladíčkovi dostane z rukou partyzánů, ona sama je potupena coby zrádná cizoložnice. Mezi řádem absolutna a řádem lidským tkví propast. K procítění pravdy může člověk dospět jen individuálně, cestou utrpení, aniž nalezne porozumění u lidského houfu, jehož morálka je hrubá, řízená předsudky.

Příběh má také svůj „hlubinně psychologický“ plán (mytologický rozbor podává Jan Bernard ve studii *Obraz lesa v českém filmu šedesátých let*, kde dešifruje Kristu jako Ježibabu i Mařenku současně a také jako transformovanou bohyni země). Latentně mateřský vztah, jenž během cesty procitá mezi zdatnou autoritativní Kristou a chlapecky bezbranným Hansem (klade jí hlavu do klína) zbarvuje jejich závěrečné milostné sblížení lehkou příchutí incestu, což ještě zesiluje tabuovost takového činu. Závěrečné partyzánské zúčtování lze tudíž odsoudit jako akt kruté msty a brutality, ale zároveň připustit jako trest „z vyšší moci“, jako logické završení Kristininy a Hansovy oběti, jako uzavření kruhu slepé spravedlnosti.

Zasazením do konkrétní historické doby se mytický příběh zároveň polemicky vyjadřuje k tradičnímu chápání česko-německých vztahů a křivd. Autoři pokračují v demytizujícím pohledu na stereotypy českého vnímání hrdinství, který zahájili předchozím filmem *Ať žije republika!* (1965). *Kočár do Vídně* ukazuje, že něco jiného je nenávidět abstraktního nepřítel, a něco jiného člověka, s nímž sdílíme část cesty, dělíme se s ním o chleba, vidíme jeho slabost, slyšíme jeho dech.

*Kočár do Vídně*

Foto archiv

Autoři, vědomi si zřejmě rizika střetu s historickým sebevědomím českého publika, si žádoucí emocionální účinek svého díla několikrát pojistili. Především neukázali násilí, jež bylo východiskem Kristinina rozhodnutí pomstít se. (Film se vyhýbá naturalismu – ani násilí, ani smrt, ani sex nejsou přímo zobrazeny, scéna znásilnění je snímána z dálky.) Rozhodnou událost, jež motivuje Kristinino chování – oběšení jejího manžela – popsali několika větami v titulku. Tím, že se ve filmu zřekli charakteristiky vztahu mezi Kristou a jejím manželem (vzpomínky na nešťastné manželství tvoří v Procházkově novele protiváhu Kristinina vztahu k vojákovi); vyhnuli se srovnání, jímž by byl Hans konfrontován s osobností nebožtíka. Hansovu siluetu změkčuje fakt, že není Němec, ale Rakušan. Navíc vzdělaný člověk, možná učitel dějepisu (cituje letopočty). Protikladem soucitného Hanse je raněný, z jehož úryvkovitých výroků poznáme, že má za sebou ošklivou kariéru okupanta na Ukrajině; v rozhodné chvíli pak trvá na tom, aby Hans Kristu zabil. Raněný ztělesňuje typ „zlého Němce“. Oba jsou v očích domácího diváka mírně intimizováni tím, že je hrají čeští herci. Krista je nadlouho zbavena bližších charakteristik – ve vdovském oblečení, s vlasy spoutanými šátkem, sveřepým pohledem, vlídným vztahem ke koním a znalostí lesa má vskutku blíž k bohyni než ke konkrétní ženě; neurčitý je i její věk. Teprve od jistého okamžiku cesty lesem má vlasy rozpuštěny (znak divokosti, pomsty, ale také vášně) a stává se lidsky bližší bytostí.

Syžet vyniká klasicky souměrnou kompozicí. Události dramatu jsou časově i prostorově sevřeny ohradou obory. Cesta lesem těží z archetypálních konotací – symbolizuje zabloudění ve vnitřním světě nenávisti. Film má dramatickou páteř „road movie“, cesty nepřátelským územím, kde lze mezi stromy spatřit zajaté Němce pod ruským velením, kde se z bílé mlhy vynořuje nebezpečí a kam přátelský, vnější, osvobozený svět proniká jen vzdáleným hlaholem zvonů a větrem zavátým motivem dechovky na oslavu konce války. Dialog je postaven na kontrastu německého hovoření a českého mlčení, vystřídaného později lakonickými slovy, která posléze propuknou do výbuchu Kristininy emocí.

S metafyzickou rovinou příběhu souzní chrámově vážná hudba, v níž dominují varhany. Pohyblivá kamera střídá různé varianty snímání pohybu vozu, pohledy na plynoucí koruny stromů, z kozlíku na hřbety koní, či siluetu Kristy z podhledu. Exteriér kultivovaného lesa souzní se symetrií syžetové kompozice. Snímání lesa

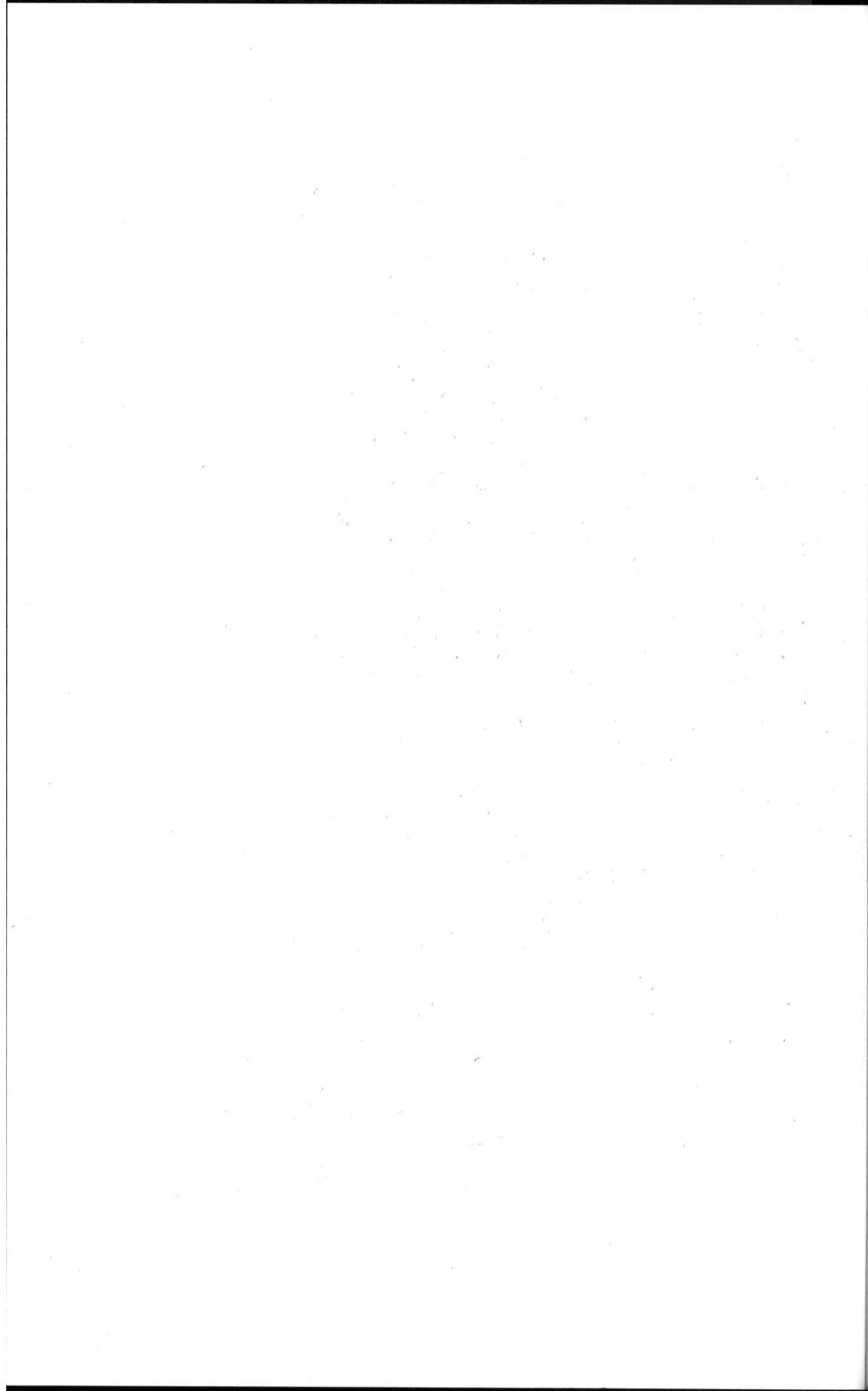
neobsahuje žádnou lyrizaci či poetizaci, je dokumentárně věcné, přitom klasicky krásné, s příděchem tajemství, čemuž přispívá volba širokoúhlého černobílého obrazu a uplatnění přírodních zvuků lesa.

Kočár do Vídně je vrcholem tvůrčí spolupráce Jana Procházky a Karla Kachyni; jde o dílo dokonale strukturované, neobyčejně fotogenické, a přitom nepřilís závislé na proměnách aktuálních okolností vnímání. V kontextu světové kinematografie patří k asketicky artikulovaným etickým výzvám (srov. *Kozí roh* Metodího Andonova, Bulharsko 1972, *Vzestup* Larisy Šepiřkové, SSSR 1976) jejichž strohá působivost vyvěrá z dialogu s mezními morálními zkušenostmi lidstva.

BIBLIOGRAFIE: Filmový přehled, 1966, č. 35. • Filmový přehled, 1990, č. 4, s. 2. –by, • *Procházka – Kachyňa, Kočár do Vídně*. Film a doba 12, 1966, č. 5, s. 276 – 279. • *Kočár do Vídně – očima režiséra a herečky. Úvahy a starosti nad nedokončeným filmem*. Kino 21, 1966, č. 5, s. 1 – 3. • Sv. Svoboda, *Kočár do Vídně*. Kino 21, 1966, č. 23, s. 5. • ajl [Antonín J. Liehm], [Kolem mezinárodních úspěchů...]. Literární noviny 1966, č. 43, s. 8. • Miloš Fiala, *Deziluze?* Film a doba 13, 1967, č. 1, s. 30 – 34. • Czesław Michalski, *Kočár do Vídně a česká kritika*. Film a doba 13, 1967, č. 3, s. 162 – 163. • Jiří P. Kříž, *Lidé na cestě k pochope-ní*. Lidové noviny 3, 1990, č. 18 (7. 3.), s. 4. • V. Merhaut, *Kočár do Vídně*. Záběr 23, 1990, č. 8 (20. 4.), s. 6. • Antonín Jelínek, *Zralý Jan Procházka*. Nové knihy 1991, č. 24 (12. 6.), s. 2. • (luk) [Jan Lukeš], *Proza a film*. Lidové noviny 4, 1991, č. 180 (5. 8.), s. 4. • Vladimír Novotný, *Scénář, kniha, film*. Mladá fronta Dnes 2, 1991, č. 130 (5. 6.), s. 4. • Vladimír Šibrava, *O přirozenosti a absurditě*. Tvorba 1991, č. 27 (3. 7.), s. 10.

CENY: XV. MFF v Karlových Varech, 1966: Třetí hlavní cena. • Trilobit FITES za rok 1967: I. Janžurová za filmy *Svatba jako řemen*, *Pension pro svobodné pány*, s přihlédnutím k hereckému výkonu ve filmu *Kočár do Vídně*. • Odměna Čs. filmu za nejúspěšnější film roku 1966 J. Procházce a K. Kachyni. Cena Čs. spisovatele 1968 J. Procházce za novelu *Kočár do Vídně* s přihlédnutím k próze *Svatá noc* (*Noc nevěsty*).

Jaromír Blažejovský



Encyklopedické heslo

ADELHEID

František Vlášil, 1969

Námět: podle stejnojmenné novely Vladimíra Körnera z roku 1967. **Scénář:** Vladimír Körner, František Vlášil. **Režie:** František Vlášil. **Dramaturgie:** Antonín Máša. **Kamera:** František Uldrich. **Hudba:** Johann Sebastian Bach, Johann Strauss, hudební dramaturgie Zdeněk Liška. **Architekt:** Jindřich Goetz. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** František Fabián.

Hrají: Petr Čepek (Viktor Chotovický), Emma Černá (Adelheid Heidenmannová), Jan Vostrčil (strážmistr Hejna), Pavel Landovský (gardista Jindra), Jana Krupičková (dívka), Lubomír Tlalka (Karlík), Alžběta Frejková (stará Němka), Miloš Willig (štábní kapitán), Karel Hábl (poručík), Zdeněk Mátal (mladý Hansgeorg Heidenmann), Vlasta Petříková (žena), Josef Němeček (Slovák), Bohumil Vávra (farář).

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Novotný – Kubala. 99 min., bar., 35 mm. **Premiéra:** XX. filmový festival pracujících, 2. část, říjen – prosinec 1969; 6. 4. 1970.

Ve vlaku přijíždějícím těsně po skončení druhé světové války do severomoravského pohraničí dochází ke konfliktu mezi příslušníky revoluční gardy a neznámým mužem. Strážmistr Hejna zjišťuje, že jde o příslušníka zahraničního odboje (anglického RAF) poručíka Viktora Chotovického, kterému byl do národní správy svěřen záměček po největším nacistovi v kraji Heidenmannovi. Bývalý židovský majetek je napůl vyrabován, jeho poslední majitel čeká v Olomouci na soud a mladou ženu, která od druhého dne přichází do domu uklízet a vařit, Hejna Chotovickému představuje jako Heidenmannovu dceru Adelheid. Chotovický je sám, nemá rodiče, ani vlastní rodinu, z války se vrátil zdravotně i psychicky podloměný, s jedinou myšlenkou: „pořádne se zahrabat před světem“. Mlčenlivá přítomnost Adelheid, dílem vzdorovitě pokorné, dílem ordinérně vyzývavé, probouzí v něm potřebu citového sblížení, i když komplikovaného jazykovou bariérou. Dojde k němu mj. pod vlivem Hejnovy a Jindrových návštěv, ukončené epileptickou hádkou a střelbou. Poté, co spolu Viktor a Adelheid stráví noc, přichází však zpráva o popravě starého Heidenmanna, Adelheid odmítá komunikovat a současně na Viktora kdosi střílí. Hejna vzápětí oznamuje, že v kraji se objevil Adelheidin bratr, údajně padlý na východní frontě, a zůstává v domě přes noc hlídat. Ráno jej Chotovický nachází v koupelně zastřeleného, sám je Hansgeorgem napaden a při nastalé rvačce jej Adelheid omráčí. – Před odvozem Adelheid k soudu nabízí zraněný Chotovický ženě pomoc, apeluje na jejich vztah, dovolává se jejího projeveného citu, ta však reaguje zcela apaticky a bezprostředně po rozhovoru páchá sebevraždu. Chotovický se vrací sám do opuštěné zasněžené krajiny se hřbitovem a křížem.

Körnerově novele předcházela původní scénář na stejné téma, v němž byly podle režisérova svědectví v daleko větší míře akcentovány dobové společenské okolnosti, spojené zejména s odsunem Němců. Jeho realizace nebyla však nakonec povolena a Körner se pak v knižním zpracování soustředil na v podstatě intimní linii osudově determinovaného vztahu Chotovického a Adelheid, která se v mírně dějově pozměněné podobě stala i páteří filmu. Z předlohy do něj přechází také baladická stylizace, navozená a potvrzená hrdinovým úvodním a závěrečným zastavením u hřbitovní brány, německého nápisu *Est ist vollbracht* (Dokonáno jest) a božích muk. Na začátku filmu nápis symbolizuje úlevu ze skončené války a ve vztahu k německému živlu i nadcházející nezvratnou odplatu za jeho viny – záhy však poznáváme, že je také šifrou hrdinova existenciálního vykořenění a samoty. Jím se Chotovický podobá např. hlavní postavě románu Jiřího Muchy *Spálená setba* (1948), která se ze služby v zahraniční armádě vrací do vlasti se stejným pocitem odcizení a neporozumění vychytralé domácí mentalitě i vášním vzkypělým v bezpečí míru. Obojí ve filmu zosobňuje strážmistr Hejna, který do něj v podání Jana Vostrčila vnáší také odlehčující prvek humoru a zároveň v příznačných epizodách, gestech a promluvách vtiskuje příběhu, situovanému převážně do interiérů bizarního záměčku, výstižné dobové pozadí. Především z hlediska obecně sdílených názorů jeví se jako zcela



Adelheid

Foto archiv

nepochopitelné Chotovického hledání citu právě u Adelheid, jejich ignorace vytvoří však alespoň na okamžik iluzi možného překonání fatální nemožnosti vzájemného porozumění, manifestované navenek i jazykovou bariérou. Sbližování Chotovického s Adelheid inscenuje Vlášil v pomalém tempu střídajících se dnů a nocí, se smyslem pro detail a psychologickou výstižnost, také však s citem pro gradaci napětí, vyvolávaného tušením tragického rozuzlení Adelheidina tajemství. To se rozkrývá teprve postupným vyjevováním rodinné heidenmannovské historie, aniž by však divák v kterémkoli okamžiku nabyl jistoty o pravé povaze Adelheidina myšlení a chování (při večírku se strážmistrem např. úslužně obsluhuje, když však omylem z gramofonu zazní místo Strausse nacistický pochod, rozzuří Hejnu vítězným výrazem ve tváři). Atmosféru tajemství posilují i zešeřelé interiéry záměčku osvětlované večer jen svíčkami a ponurá opuštěnost okolní krajiny, podtrhující vývoj děje svou proměnou od letní prosluněnosti přes nostalgii podzimu až k zasněžené zimní zalehlosti. Do její pohlcující samoty také v závěru Chotovický odchází, poté, co mu hřbitovní mříž a kříž znovu připomenou citovaný nápis. Tentokrát je definitivní, nezvratnou tečkou za jeho a Adelheidiným příběhem, symbolem marnosti jakéhokoli odporu vůči prvotní předurčenosti jeho vývoje. A protože síly determinující tento vývoj pocházejí stejnou měrou ze sféry společenské jako ze sféry individuální, přesahuje výpověď A. za hranice vztahu dvou lidí – stává se zároveň výpovědí o střetu „velkých“ a „malých“ lidských dějin, o konkrétní, intimní podobě dějů, jejichž obraz ustrnul u jiných tvůrců ve schematicky zideologizované podobě.

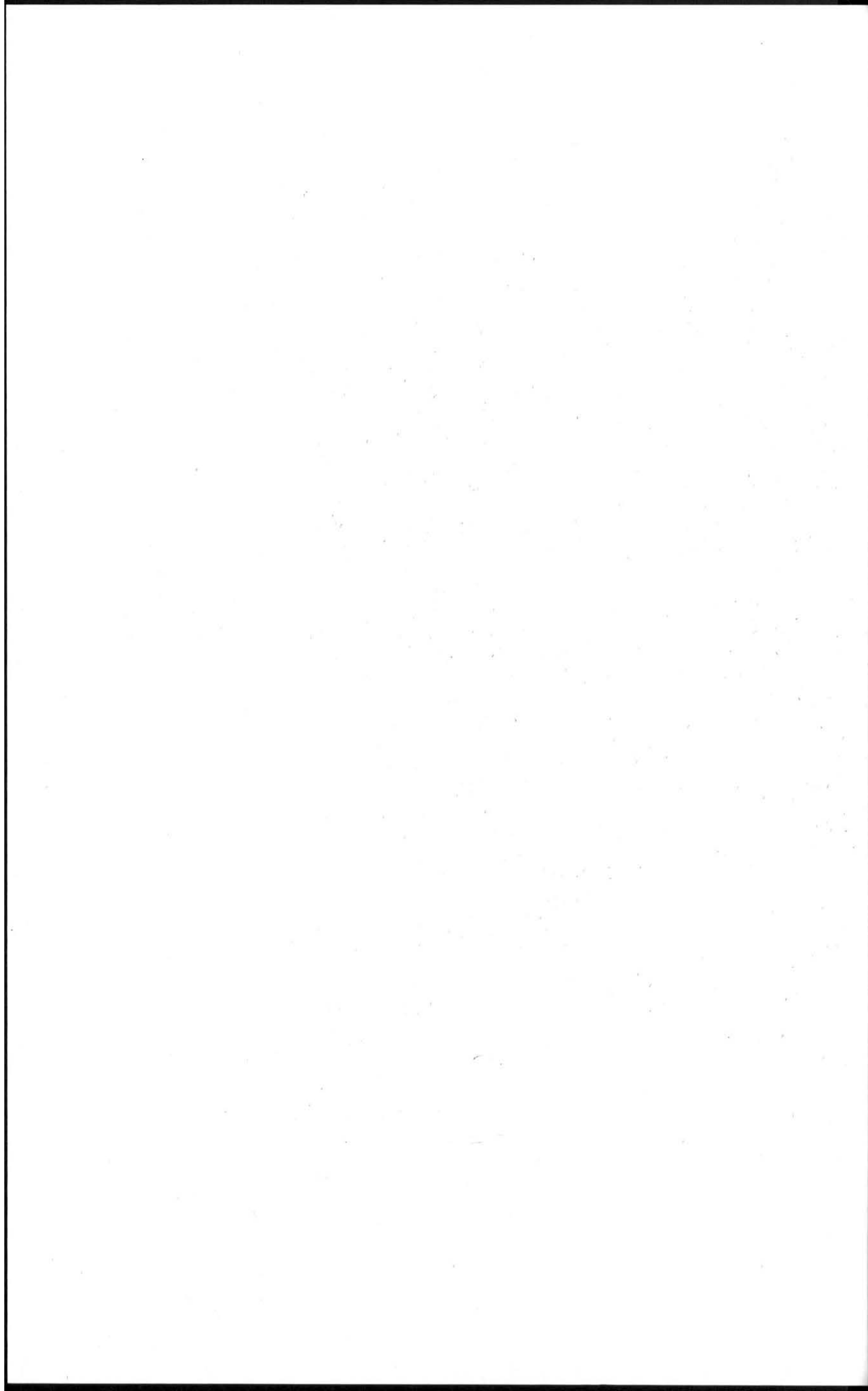
A. je po *Holubici* (1960), *Ďáblův pasti* (1961), *Marketě Lazarové* (1965 – 1967) a *Údolí včel* (1967) Vlášilovým pátým dlouhometrážním hraným filmem, po *Údolí včel* druhým vzniklým ve spolupráci se scenáristou Vladimírem Körnerem a současně prvním jeho filmem barevným (černobílé zůstaly jen stylizované retrospektivy). S pozdějšími *Stíny horkého léta* (1977) spojují A. některé prvky dobrodružného žánru a časová lokalizace do poválečného období, s předchozími historickými snímky zase dějinná skepse, obcházející zavedená klišé umělecká i aktuálně politická. V centru Vlášilova zájmu se za spolupráce s Körnerem ocitá individuum se svou elementární touhou po lásce, citu a lidské bezprostřednosti – a proti němu stojí osudová

souhra vnějších okolností, kterým nakonec podléhá. Odlišnost církevního dogmatu, před nímž kapituluje hrdina *Údolí včel*, nahrazuje v A. stejně nediferencující veřejné mínění, lačné protiněmeckého revanše. I bez jeho vlivu by však Chotovický s Adelheid k sobě cestu nenašli – natolik jsou reprezentanty dvou zcela odlišných kultur, mentalit i vášní, natolik jsou v pojetí tvůrců i představiteli odvěkého česko-německého antagonismu. Do obrazu dvou variant odcizení moderního člověka promítá se tak současně celá dějinná předhistorie jejich nositelů i dosud traumatický politický moment česko-německého vyrovnání. Film se natáčel už po srpnu 1968 a do kin vstoupil za nastupující normalizace, v níž bylo jeho deziluzivní vyznění ještě umocněno mimouměleckými okolnostmi. Kritika jej vesměs ocenila jako jeden z vrcholů Vlácilova díla, slučující vynikající smysl pro výtvarnou hodnotu barevného obrazu s úsporným vypravěčstvím, řeč symbolů a významuplných zámlk s pevně konstruovaným příběhem, individuální herecký přínos hlavních představitelů se schopností režiséra začlenit je integrálně do celkové nálady snímku. Spolu s takovými filmy jako *Ať žije republika!* (1965) či *Kočár do Vídně* (1966) Karla Kachyni představuje A. součást antiiluzivní linie československé kinematografie, pokoušející se úspěšně rozkrýt lidský rozměr dějinných událostí zavalených namnoze dodnes balastem tabuizovaných úsudků.

BIBLIOGRAFIE: Filmový přehled 1969, č. 40. • Šárka Bartošková, *Československé filmy 1969 – 1971. Díl 1*, Čs. filmový ústav 1973, s. 25 – 26. • Sandra Pudilová, *S režisérem Frant. Vlácilem o filmu Adelheid*, Záběr, 1968, č. 21, s. 3. • Sandra Pudilová, *Nenávistí proti lásce. Reportáž z natáčení nového českého filmu Adelheid*, Záběr, 1968, č. 25 – 26, s. 4. • Ladislav Tunys, *František Vlácil natáčí Adelheid*, Kino, 1969, č. 6, s. 2 – 3. • Körner – Vlácil – Uldrych, *Adelheid*, Film a doba 15, 1969, č. 4, s. 213. • M. Fiala, *Adelheid*, Kino, 1969, č. 22, s. 7. • Stanislav Zvoníček, *Adelheid. Nad novým filmem Františka Vlácilova*, Květy 1969, č. 44, s. 38. • Miloš Fiala, *Vlácil, Körner, Adelheid*, Film a doba 15, 1969, č. 12, s. 642 – 645. • Galina Kopaněvová, *Vlácil s Körnerem po druhé – Adelheid*, Film a divadlo, 1969, č. 26, s. 13. • Václav Vondra, *Vlácilova Adelheid*, Práce 1970, č. 18 (20. 1.), s. 6. • Svatoslav Svoboda, *Vlácilova Adelheid*, Mladá fronta 1970, č. 18 (20. 1.), s. 4. • J. H., *Adelheid Františka Vlácilova*, Rudé právo 1970, č. 31 (6. 2.), s. 5. • (an), *Adelheid Františka Vlácilova*, Lidová demokracie 1970, č. 36 (12. 2.), s. 4. • Leo Rajnošek, *Adelheid*, Host do domu, 1970, č. 6, s. 45. • (spa) [Mirka Spáčilová], *Muž, žena a doba*, Lidové noviny 4, 1991, č. 269 (18. 11.), s. 4.

CENY: VIII. filmový festival mladých v Trutnově, 1970: Hlavní cena Velké zlaté slunce.

Jan Lukeš



SUBSCRIPTION INFORMATION

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

Address:

Národní filmový archiv
Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1
Czech Republic
tel. (+ +/42/2)24231988
fax (+ +/42/2)24231948

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 45,- Kč,
roční předplatné 120,- Kč + 20 Kč poštovné.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje:

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

Sazba: FORMICA dtp Praha

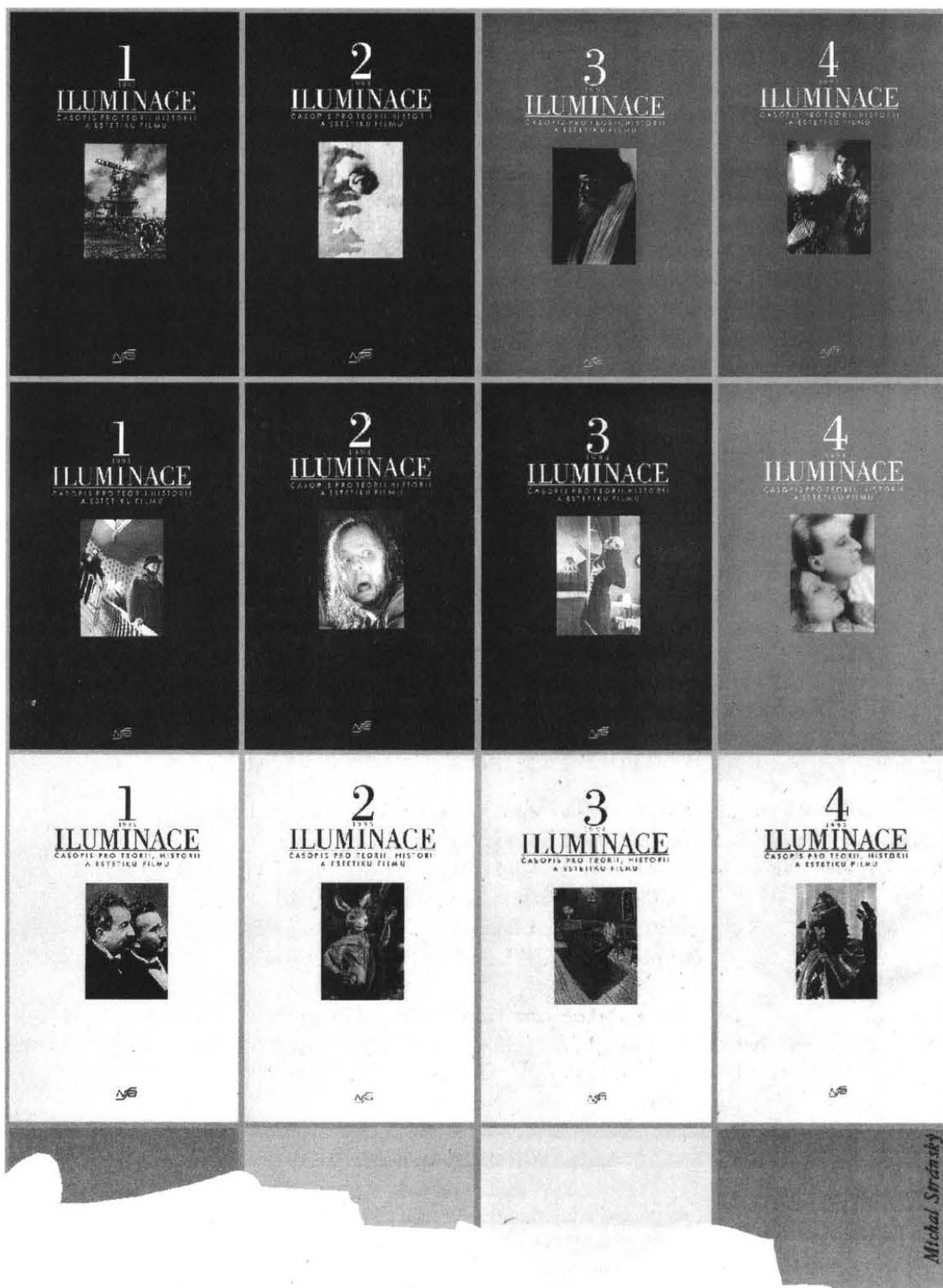
Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby 7. května 1996.

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

MK ČR 55255; MČ 47285
ISSN 0862-397X

Na obálce výřez záběru z filmu Martina Friče Pytláková schovanka (1949)



ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

Z obsahu předchozích čísel:

Milan Lukeš: Sen a film (2/95)

Siegfried Kracauer: Fotografie (2/95)

Petr Čornej: Husitská tematika v českém filmu (3, 4/95)

Ernst Gombrich: Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci (3/95)

Vlastimil Zúška: „Síla žánru“ jako funkce vzdálenosti možného světa (4/95)

Pierre Sorlin: Historické filmy jako pracovní pomůcka pro historiky (4/95)

Robert Kvaček: „První kulturně politický film“.

J. A. Holman, Revoluce krve a ducha (4/95)

Milan Kundera: Můj přítel Jireš (1/96)

Josef Škvorecký: Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála (1/96)

Jan Lukeš: Rozhovor s Václavem Havlem (1/96)

Připravujeme:

Ludvík Šváb: Filmové scénáře

Josef Moucha: Film a fotografie



odstříhněte a zašlete na adresu:

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



OBJEDNACÍ LÍSTEK

Objednávám/e časopis ILUMINACE od čísla:

Jméno a příjmení:

Časopis zasílejte prosím na adresu:

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

Datum:

Podpis:

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Edice a odbyt:
Bartolomějská 11
110 00 Praha 1
te.: 02/24 23 19 88, fax: 02/24 23 19 48

Od roku 1993 vydáváme časopis FILMOVÝ PŘEHLED, který vychází nepřetržitě od roku 1939. Tento měsíčník pro film a video přináší nejúplnější aktuální informace o filmovém dění v České republice, o našich i zahraničních tvůrcích a o vybraných titulech české videodistribuce.

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 v překladech základní díla filmové historie a teorie, antologie prací předních filmových kritiků a publicistů, původní studie na pomezí filmu a příbuzných disciplín.

Z DOSUD VYDANÝCH TITULŮ:

Filmová ročenka 1992

(266 stran, zlevněná cena 10 Kč)

Filmová ročenka 1993

(412 stran, cena 100 Kč)

Filmová ročenka 1994

(424 stran, cena 100 Kč)

ROZEBRÁNO

Filmová ročenka 1995

(456 stran, cena 125 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). –

ROZEBRÁNO

NfA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

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 universitách, 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).

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 (211 stran, cena 69 Kč).

ROZEBRÁNO

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 (285 stran, 270 fotografií, cena 330 Kč).

Jiří Cieslar: Concettino ohlédnutí

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

NFA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

TITULY PŘIPRAVOVANÉ:

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

V + W neznámí I – Faustovy skleněné hodiny

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

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.

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 Doležal

Česká kultura za protektorátu

Školství – písemnictví – kinematografie

NFA 1996

Knihovna Illuminace 8
(cena asi 130 Kč)

PhDr. Jiří Doležal, CSc. (18. 10. 1925 – 4. 1. 1991) po studiích na gymnáziu absolvoval v letech 1945 – 1950 studium historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, krátce byl zaměstnán ve Vojenském historickém ústavu, v letech 1953 – 1970 pracoval v Historickém ústavu ČSAV. Zabýval se dějinami dělnického hnutí, Slovenským národním povstáním, podílel se na dobových kolektivních pracích, byl jedním ze zakladatelů časopisu *Historie a vojenství*. Postupně se jeho zájem soustředil zejména na dějiny českých zemí za protektorátu: stává se členem autorského kolektivu *Trilogie dějin čs. odboje*, vedoucím redaktorem bulletinu *Odboj a revoluce* a věnuje se výzkumu protektorátní každodennosti a dějinám české kultury v době okupace. Výsledky této práce publikuje až v sedmdesátých a osmdesátých letech v samizdatu – za účast na tzv. Černé knize o srpnové invazi je v roce 1970 vyloučen z KSČ a propuštěn ze zaměstnání. Pracuje jako závozník ČSAD, skladník a řidič, v roce 1977 se stává signatářem Charty 77, o rok později odchází do invalidního důchodu. *Česká kultura za protektorátu* shrnuje do jednoho svazku Doležalovu studii věnovanou obecně vztahu nacistů k české kultuře a tři studie zabývající se konkrétní problematikou školství, písemnictví a filmu za německé okupace. Jako celek představuje kniha zatím nejdůkladnější práci na dané téma, a to i navzdory heuristickým obtížím, za jakých jednotlivé texty v nepříznivé normalizační době vznikaly. Svazek je doplněn řadou přehledných tabulek, rejstříkem jmenným, rejstříkem literárních děl a filmů a autorovou bibliografií.

Jiří Cieslar

Concettino ohlédnutí

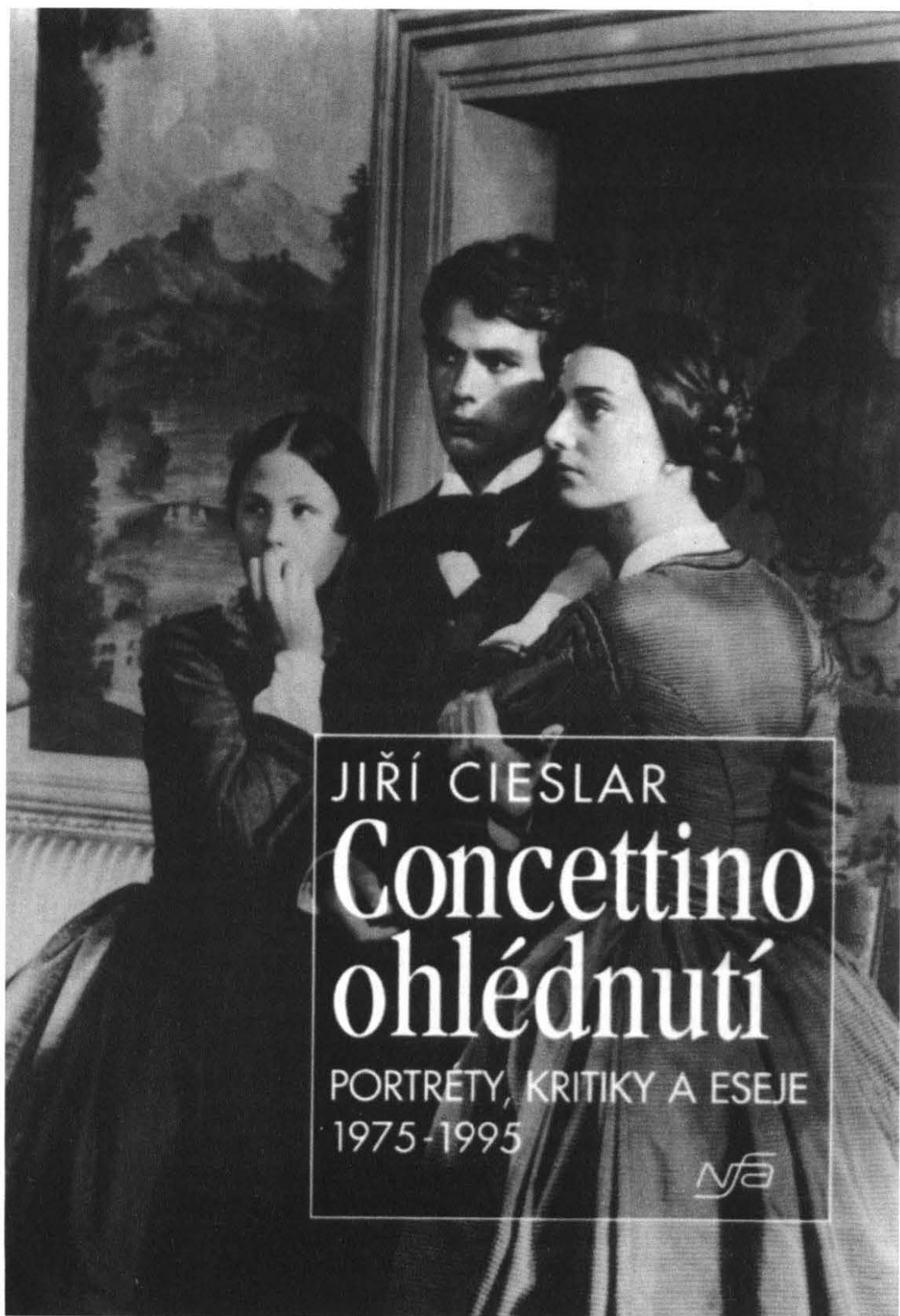
Portréty, kritiky a eseje 1975–1995

NFA 1995

Knihovna Illuminace 7

(cena 130 Kč)

Doc. PhDr. Jiří Cieslar (nar. 7. 2. 1951 v Praze) studoval na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, nejprve na katedře srovnávacích světových literatur (1967–70), 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 propracoval 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 incognitorum*, 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 eseji nadžánrového dosahu. Jako celek představuje kniha spolu s úvodem, anotovanou autorskou bibliografií a rejstříky jmen a filmů materiálůvě spolehlivé, hodnotově pronikavé a literárně vytříbené bilanční shrnutí Cieslarovy dvacetileté kritické práce.



JIŘÍ CIESLAR

Concettino ohlédnutí

PORTRÉTY, KRITIKY A ESEJE
1975-1995

NFA

Revolver Revue 31

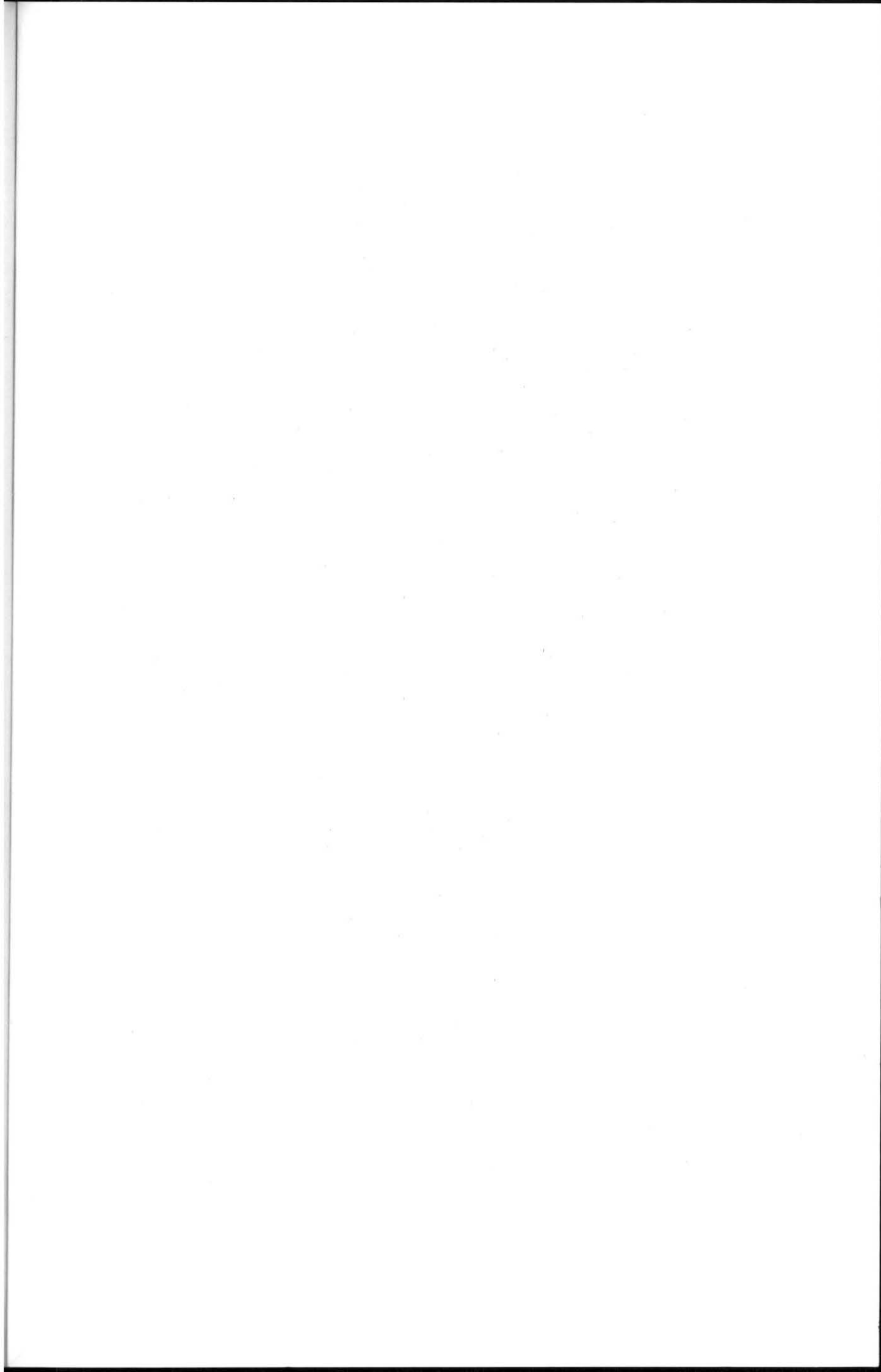


Vychází v květnu 1996

Z. HEJDA ● L. LANDA ● J. H. KRCHOVSKÝ ● Muž, který maloval moře - J. VIK ● Rozhovor s K. ORŁOSIEM ● Sedm - E. BONDY ● J. KAFKA - obrazy, kresby ● RR interview - A. FÁROVÁ - Je to druh poznání ● I. Brezina - SPIRITISMUS ● J. Anděl - KUBIŠTA, ZRZAVÝ, VÁCHAL ● A. Charvátová - KARNEVAL NA TROSKÁCH - Kubánská disidentská próza ● Bibliografie RR 14 - 31 ● a další

PRO PŘEDPLATITELE SLEVA: 98,- Kč zašlete složenkou na adresu Revolver Revue, Jindřišská 5, 110 00 Praha 1. Ve „zprávě pro příjemce“ uveďte „RR 31“.

352 STRAN PRO LITERATURU A VÝTVARNÉ UMĚNÍ



35029/
1996-2



10089003 Národní filmový archiv

ILLUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prožvení, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdrivení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodu velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věci, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prožvení zachracuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán reškerenstra.

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, nihotavé chrčení 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? ILLUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přescědění, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.