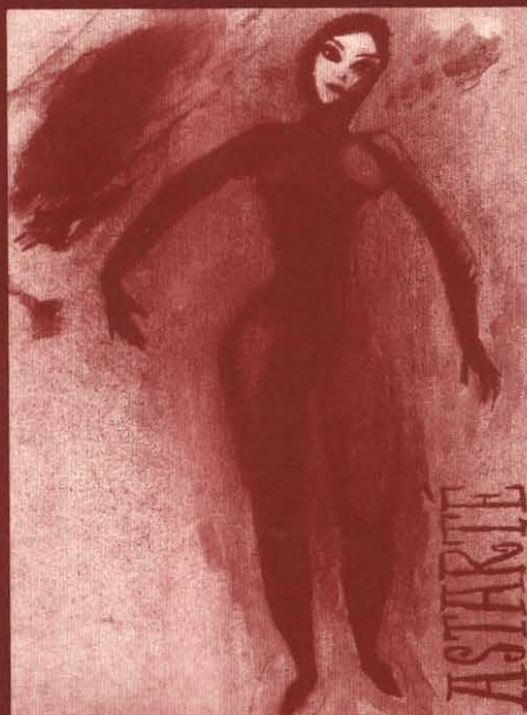


3

1996

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35 029/1996-3

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 8
1996
Číslo / No. 3 (23)

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

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRONĚ
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:
Michal Bregant

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
Bartolomějská 11
110 00 Praha 1
tel. (+ +/42/2)24231988
fax (+ +/42/2)24231948

OBSAH

Články

- Petr Málek:** Fantómy opery ve filmu 5
Josef Moucha: Od zrcadlení k reflexi 39
Petr Mareš: Velký projekt Alicje Helmanové: Slovník filmových pojmů 51
Alicja Helmanová: Styl 53

Anketa

- Studium filmové vědy 93

Edice a materiály

- Ludvík Šváb:** Kino v psacím stroji 113
Ludvík Šváb: Filmové scénáře 117

Literární obzor

- Petr Málek:** Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu
(*Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.*) 147
Ivan Klimeš: Historické modely distribuce
(*Eva Dzúriková: Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie.*) 154
Tomáš Bartošek: Výjimečný čin
(*Miloš Fikejz: Filmoví herci současnosti. 640 profilů zahraničních herců.*) 156
Pavel Zeman: Jiří Weiss a Otakar Vávra memoárově
(*Jiří Weiss: Bílý mercedes; Otakar Vávra: Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek.*) 159

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 165

Encyklopedické heslo

- Jaromír Blažejovský:** Romance pro křídlovku 171
Jan Lukeš: Údolí včel 175

CONTENTS

Articles

- Petr Málek:** Opera Phantoms in Film 5
Josef Moucha: From Mirroring to Reflection 39
Petr Mareš: Alicja Helman's Lexicon of Film Terms 51
Alicja Helman: Style 53

Survey

Film Studies 93

Documents

- Ludvík Šváb:** Cinema in the Typewriter 113
Ludvík Šváb: The Film Libretti 117

Reviews

- Petr Málek:** Tartu's Essays in Film Semiotics
(*Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.*) 147
Ivan Klimeš: Historical Models of Film Distribution
(*Eva Dzúriková: Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie.*) 154
Tomáš Bartošek: Unusual Achievement
(*Miloš Fikejz: Filmoví herci současnosti. 640 profilů zahraničních herců.*) 156
Pavel Zeman: Memoirs of Jiří Weiss and Otakar Vávra
(*Jiří Weiss: Bílý mercedes; Otakar Vávra: Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek.*) 159

Appendix

Recent Acquisitions of the NFA Library 165

Lexicon

- Jaromír Blažejovský:** *Romance for Trumpet* 171
Jan Lukeš: *Valley of the Bees* 175

89119

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10089119 *Národní filmový archiv*

Články

FANTÓMY OPERY VE FILMU

Petr Málek

Opera to nikdy neměla lehké. Ještě i dnes, a možná dokonce více než kdykoli předtím, je pokládána za směšnou, staromódní, překonanou. Opera totiž vyžaduje schopnost vcítit se do hry, přijmout jisté iluze a konvence, otevřít se světu, který již není světem skutečnosti. Jak vtipně kdysi napsal Vsevolod Mejerchold: „Nemáte rádi operu? Chybí vám tedy představitelství, takže vlastně ani nevíte, co to opera je.“

Opera to nikdy neměla lehké. O opeře ve filmu to platí dvojnásob. Doby, kdy se točila němá Smetanova Prodaná nevěsta jsou již sice dávno pryč, ale dodnes se film jen v ojedinelých případech dokáže vyrovnat s úskalími, jež před něj klade operní stylizace, (zdánlivá) zastaralost a směšnost operního libreta, rozdílný temporytmus opery, jejíž hudba, árie i sbory vyžadují své setrvání v čase a zastavují spád děje i pohyb v jednání. Cílem této studie ovšem není komplexní analýza těchto složitých otázek. Její ambice jsou podstatně skromnější: chce se vydat po stopách fantómů opery, které vstupují do filmu sice nenápadně, ale o to silněji poznamenávají jeho představovaný svět, prostřednictvím **citátu** zasahují, prostupují celý filmový vesmír (a jaksi mimochodem přitom do struktury filmového díla pronikají – prostřednictvím libreta – i kontexty literární). S fantómy opery do filmu vstupuje magický, zázračný svět: vyvolávají nostalgii po světě, který již není světem skutečnosti, a současně probouzejí k životu hrozivá noční zjevení a přízraky. Začneme tedy jimi, fantómy fantastického.

Fantómy fantastického – Weberův Čarostřelec

*„Ha! Furchtbar gähnt
Der düstre Abgrund, welch ein Graun!
Das Auge wähnt
In einen Höllenpfuhl zu schaun!“*

*(„Hrůzu mám,
jak zeje propast strašlivá!
Mně tak se zdá,
že hledím v pekla jícen sám.“)*

Schormův film *Pět holek na krku* otevírá panorama města, v němž snadno rozpoznáme Liberec. Ve zvukové stopě zní předehra k Weberovu Čarostřelci, otevírající se evokací



Osamocená Nataša v lóži opery naslouchá předešle k Weberovu Čarostřelci. V předešle se poprvé exponuje motiv zla (ďábla Samiela): jak v opeře, tak ve filmu se připravuje velké drama, neboť zlé moci démona zapřádají člověka do svých sítí.

Foto archiv

tajuplné atmosféry lesa, vzápětí prozářenou měkkým pianissimem kvarteta lesních rohů. Na závěr tohoto lesního zpěvu se však rozševalí tremolo smyčců a pod ním zaduní pizzicátové úderky kontrabasů; a nad nimi se pozdvihne široký bolestný a stísněný vzdech violoncell. Připravuje se velké drama, neboť zlé moci démona zapřádají člověka do svých sítí. V okamžiku, kdy se poprvé exponuje motiv zla, ďábla Samiela, také obraz náhle potemní. Je večer a v divadle se dává, jak nás o tom informuje záběr na programovou tabuli, Weberův Čarostřelec. Ocitáme se v divadelním sále, kde kamera pomalu najíždí k lóži, v níž osamoceně sedí Nataša, budoucí protagonistka filmu. Těsně před tím, než se má rozeznít Molto vivace předešle, vracíme se zpět před vchod do opery, kam právě přibíhá (jako bouře ženoucí se z vlčí rokle) čtveřice dívek, jejichž závist a nenávist osudovým způsobem zasáhne do života Nataši. Po návratu do sálu předešle již vrcholí: zlé i dobré síly se střetávají ve vášnivém zápase, vrací se motiv, jímž Max v opeře vyjadřuje hrůzu z temných sil, které o něj usilují. Hudba „komentuje“ skrytý, ale o to krutější, protože zákeřnější „zápas“, který se rozhrává mezi naivní, důvěřivou a po přátelství dychtící Natašou a čtveřicí dívek, jejichž nebezpečná závist právě našla svou oběť. Dynamický proud hudby se pomalu zklidňuje, neústí však ve smírný závěr, ale naopak v nové napětí disonance, v němž znovu zní příznávka démonického pizzicata a nové



„Zlo“ se poprvé objevuje na scéně. Těsně před tím, než se rozezní Molto vivace přede hry, přibíhá před vchod opery – jako bouře ženoucí se z vlčí rokle – čtveřice dívek, jejichž nebezpečná závist hledá svou oběť a osudovým způsobem zasáhne do života Nataši.

Foto archiv

bolestné vzdechy violoncella, evokující úzkost člověka, o něhož se pokoušejí síly zla. Dívky lákají Natašu k sobě na galerii, ale když k nim přichází, vítají ji s rezervovaným chladem a předstíraným nezájmem, který má ponížit a ranit. Předehra se konečně uzavírá jásavým díkůvzdáním za vítězství lásky nad silami temnot. Kontroverzně k této hudební apoteóze lásky je ve filmu představen poslední z hlavních aktérů děje Petr, jenž později nechtěně sehraje důležitou roli v tragickém zauzlení příběhu. Rodící se vztah mezi ním a Natašou jen umocní závist dívek a povede k lstivé pomstě, ničící křehký vztah v samém začátku. A Petrova láska nebude dost silná, aby čelila zlu a zachránila Natašu. To předznamenává už Schormova práce s předehrkou, z níž „zamlčuje“ téma Agáty, symbolizující ochrannou moc lásky.

„Každá citace ‚textu v textu‘ se vyznačuje hrou s protikladem ‚reálného/stylizovaného‘,“ napsal Jurij Lotman.¹⁾ Především tímto postupem se zesiluje **moment hry**, který měl být – jak zdůraznil sám Schorm v režijní explikaci – hlavním principem, jenž by evoko-

1) Jurij M. Lotman, *Text v textu*. In: *Tartuská škola*. Praha 1995, s. 22.

val zvláštním způsobem krutý svět dospívajících dívek. Weberův Čarostřelec měl pak ve filmu plnit funkci kontrapunktu k těmto dívčím hrám a střetnutím: „Nemusí se to podařit, ale vazba romantických scén opery s uchichotáním a přitom smrtelně vážným světem holek pomůže vidět oba tyto světy v lehce ironickém odstupu, aby pohled na život dětí nebyl tak doslovný – žádný dokumentární ani žánrový film.“²⁾

Ve stejnojmenné literární předloze Ivy Hercíkové patří operní divadlo k životu města, je součástí kulisy a hlavním motivem s ním spojeným je platonická láska Nataši k tenorovi, který vystupuje v Čajkovského Evženu Oněginovi. U Schorma byl motiv platonického obdivu k tenorovi přesunut na jinou dívku, ale především byl Evžen Oněgin nahrazen Weberovým Čarostřelcem, který ve struktuře filmu hraje mnohem závažnější roli než Čajkovského Oněgin v literární předloze: obrací pozornost k věčnému zápasu dobra a zla, což je explicitně proklamováno nápisem, který se objevuje v průběhu přede hry a plní funkci **motta**: „Kdo srdce má čisté a brání se zlému, ten lásku i důvěru smí mít.“ Jde o citát z finále Čarostřelce, v němž daný text společně zpívají všechny kladné postavy opery (Agáta, Max, Anička, Otokar, Kuno a Poustevník) poté, co síly zla byly definitivně poraženy.

Čarostřelec ve filmu není ovšem reprezentován pouze přede hrou, ukázky z divadelního představení opery prostupují celý film: průběžně „komentují“ situace filmového příběhu a zvnějšňují vnitřní stavy postav. Především ale konfrontace obou textů dává vystoupit základnímu rozdílu: na straně jedné stojí Čarostřelec, v němž je zlo spojené s nadpřirozenými, démonickými silami nakonec po zásluze potrestáno (když si pro žárlivého a pomstychtivého Kašpara přichází Samiel, Kuno zpívá: „On vždy byl strůjcem skutků zlých, teď nebes přísný soud ho stih.“) a Maxovi, který se pro svou lásku k Agátě spojil s temnými silami („...já mrtvým tím jsem dal se svést, že ze své zoufalosti trýzně jsem hledal pomoc hříšných cest... Mne právem stíhá mé viny tíha, že bránit zlu jsem neměl síly dost.“), je po zásahu poustevníka odpuštěno (Poustevník: „I srdce zbožné snadno zbloudí a podlehne v něm hříchu ctnost, když s láskou strach se k němu vloudí a ovládne je zoufalost.“).

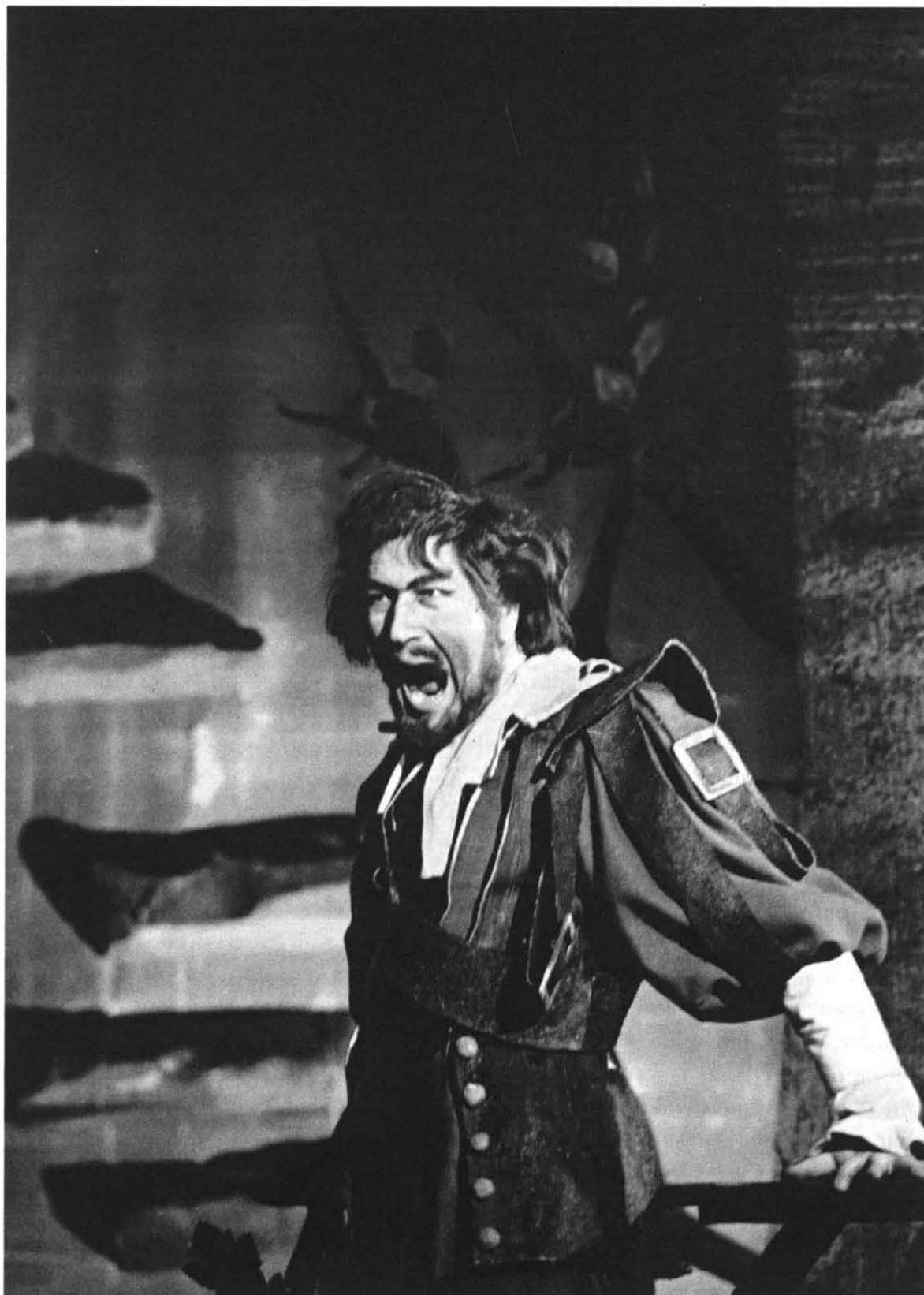
Na straně druhé stojí Schormův film, jehož svět je ve srovnání se světem romantické opery mnohem nejednoznačnější a motivace jednání postav i dopad jejich činů rozporuplnější, což naznačil Schorm už v režijní explikaci, když požadoval: „Děvčata musí být ve vši své nevinnosti a líbeznosti zlá a tvrdá. Nevinně zlá a líbezně tvrdá.“³⁾ Stejně rozporuplná je ovšem i **pomsta**, k níž se uchyluje zoufalá Nataša, pronásledovaná závistí a zlobou svých spolužaček. Motiv pomsty, který zcela chybí v předloze Ivy Hercíkové, je jedním z hlavních motivů Čarostřelce. Natašin čin je „komentován“ Kašparovým zpěvem: „Triumf je váš, má je pomsta a mé vítězství.“ I Nataša zdánlivě dosahuje vítězství, když po zásahu jejího otce (významného funkcionáře národního výboru) jsou dívky potrestány, ale je to vítězství hořké, neboť se zároveň vzdává lásky k Petrovi. Jestliže v Čarostřelci nakonec vítězí láska a odpuštění, v Schormově filmu triumfuje zlo. Ale paradoxně ve chvíli nejhlubšího zoufalství a pošpinění se rodí naděje: v Natašině činu, jímž si

2) Iva Hercíková – Evald Schorm, *Pět holek na krku*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 6, s. 328 – 331; cit. s. 330.

3) Tamtéž.

ILUMINACE

Petr Málek: Fantómy opery ve filmu



Kašparův zpěv („Triumf je váš, má je pomsta a mé vítězství.“) „komentuje“ rozporuplnost pomsty, k níž se uchýlila zoufalá Nataša. Jestliže v Čarostřelci nad fantastickými silami zla vítězí nakonec láska a odpuštění, v Schormově filmu triumfuje zlo.

Foto archiv

sama sobě ukládá trest za své provinění (cítí – jako Max – vinu v tom, že neměla sílu bránit se zlu?), je cosi očištného. Závěrečný titulok znovu připomíná úvodní motto, tentokrát však již nikoli jako danost, která je v řádu světa, ale jako mravní imperativ.

Fantómy vášně – Verdiho Trubadúr

*„Perigliosa fiamma tu nutri!
Oh, come, dove la primiera favilla
in te s'apprese?“*

*(„Nebezpečný zžírá tě plamen!
Ó, svěť mi, od kdy
v dosud mírném tvém srdci
vášeň vzplála?“)*

Také Viscontiho *Vášeň* se otevírá sekvencí z opery; zachycuje představení Verdiho Trubadúra v divadle La Fenice v Benátkách. Společně s úvodními titulky a nápisem, který nás uvádí do místa a času děje („Benátky na jaře roku 1866. Poslední měsíce rakouské okupace. Italská vláda uzavřela dohodu s Pruskem. Je předvečer války o osvobození Itálie.“), sledujeme úplný závěr III. aktu: po scéně Manrika a Leonory přibíhá Ruiz a oznamuje, že v podhradí táhnou na popraviště cikánku Azucenu. Manrico se vrhne k oknu ozářenému plameny chystané hranice, vzápětí odhalí Leonoře, že Azucena je jeho matka, stačí ještě vyzvat Ruize, aby svolal vojsko, a pak už teatrálně přejde na předscénu, aby zahájil slavnou árii „Di quella pira“ („K nebi se zdvihá plamenů plání, hrůza mě chvátí, strašný ten zjev. Marno je Boha ždát o smilování, zločin ať splatí katanů krev.“). Během ní se kamera poprvé obrací do hlediště a zachycuje nejprve rakouské důstojníky, sedící v parteru, pak se zvedá nad ně a od buržoazie usazené v lóžích stoupá až k lido-
vým návštěvníkům na galeriích. Strihem se na okamžik vracíme zpět na jeviště, kde sbor vojáků začíná „All' armi, all' armi“, ale vzápětí jsme již znovu mezi diváky, kde se objevují vlastenci, kteří z ruky do ruky předávají jakési letáky a konfety. Jakmile skončí hudba, propuká ohromný aplaus, do něhož mladá žena vykřikne „Vyžňte cizince z Benátek“ a okamžitě je divadlo plné letáků a konfet v italských národních barvách, které se shora snášejí na ramena rakouských důstojníků. Barevný efekt celé scény je dokonalý: pestře barevný dav na galeriích kontrastuje s černými večerními obleky buržoazie v lóžích a bílými uniformami rakouských důstojníků; konečně všude se snášejí červené, bílé a zelené konfety. Uprostřed všeobecného pozdvižení se ozývají výkřiky „Ať žije La Marmora“ (vůdce národní armády) a „Ať žije Verdi“ (písmena jeho jména se shodovala s počátečními písmeny italského krále: Vittorio Emmanuele, Re d'Italia).⁴⁾

4) Visconti v této scéně nejen dokonale evokuje vzrušenou atmosféru operního představení, ale připomíná i historickou roli opery v italském hnutí za nezávislost. Právě pro tento úsek italských dějin, zvaný Risorgimento, je příznačný úzký vztah politiky a umění. Umělci vyjadřovali touhu po sjednocení a nezávislosti a byla to zvláště opera, kde každá zmínka o útlaču i každá výzva k boji za svobodu povzbuzovala tehdejší italské publikum a často způsobovala, že zjitřené city a vášně přerůstaly v politické výtržnosti

Na pozadí této vřavy a všeobecného zmatku jeden z důstojníků rakouské okupační armády, podporučík Franz Mahler, učiní provokativní sarkastickou poznámku o Italech, kteří „bojují spíše konfetami...“ Je ihned výzván na souboj italským vlastencem Robertem Ussonim, bratrancem hraběnky Livie Serpieri, která celou scénu sledovala z lóže, v níž sedí se svým mužem, vysokým benátským hodnostářem, a jeho přáteli z rakouského vrchního velení. Aby Roberta, jehož hluboce obdivuje a s nímž i sdílí sen o sjednocené Itálii, uchránila před možným ohrožením, požádá Livia rakouského generála o seznámení s Mahlerem. Ale to se situace v divadle již uklidnila a začíná IV. dějství Verdiho *Trubadúra*.

Livia se obrací k zrcadlu, aby si upravila vlasy, a proto v **zrcadle** vidíme, jak se zvedá opona a otevírá se pohled na kulisy představující palác s věžemi a širokými schody, po nichž do popředí sestupují dvě zahalené postavy: Leonora a Ruiz. Je tmavá noc. Noční atmosféra, vyvolávající pocity úzkosti, je umocněna úsporností ve využití hudebních prostředků: v orchestru, který v tuto chvíli využívá pouze dva klarinety a dva fagoty, znějí krátké triolové motivy v nízkém zvukovém rejstříku, v tempu *adagio* s odstínem *pianissimo*. Následuje krátký recitativ bez doprovodu orchestru, Ruiz odchází a Leonora zůstává sama. Krátce ještě jednou zazní klarinety a fagoty, aby uvedly dramatický recitativ Leonory, doprovázený pouze smyčcovými nástroji. Leonora významně pohlédne na svůj prsten (s jedem) a pak začne svou proslulou árií „D'amor sull' ali rosee“, v níž vyzpívává svou lásku k Manrikovi, vězněnému ve věži: „Ó vánku šumný, ty spěj mu říci, jak tady touhou a steskem po něm zmírám.“ Ke smyčcům se přidává několik dechových nástrojů, což zdůrazňuje intenzitu zpovědi hlavní hrdinky a zároveň vyvolává silný dojem pochmurnosti.

V okamžiku, kdy Mahler přichází do lóže, vytváří vzájemné rozmístění postav a pěvkyně, kterou vidíme v zrcadle, nový „operní“ prostor (roztržštěný nastavováním obrazu, zdvojený odrazem v zrcadle), hudební prostor, založený na dynamickém rozlišování i prostupování jednotlivých plánů. Tedy, když Mahler vstupuje do lóže (během Leonorina recitativu), je Livia obrácena čelem k pěvkyni, která je v hloubce plánu; Livia s Franzem jsou od ní odděleni. Ale hned na začátku árie, když Franz přisedá k Livii, jsou téměř ve stejné rovině (Visconti toho dociluje úhlem pohledu na scénu: představení je viděno z „profilu“, z pozice diváků v lóži, jež je v jedné rovině s předscénou). Vzniká tak dojem, že lóže a scéna jsou jedním, a to divadelním prostorem. Operní děj jakoby opouští scénu a přesouvá se do „reálného“ prostoru hlediště. **Hranice** oddělující jeviště a hlediště, Viscontim tematizovaná obřadně se zvedající oponou (obraz v zrcadle), je zároveň vnitřní hranicí, jež odděluje různě kódované úseky: text operního představení a text filmu.

Podle Jurije Lotmana **text v textu** představuje „specifickou rétorickou figuru, v níž se rozdíl mezi zakódováním různých částí textu stává zjevným faktorem autorské výstavby i čtenářovy (a divákovy – pozn. P. M.) recepce textu“.⁵⁾ A pokračuje: „Základ generování

a demonstrace, jež opouštěly operu a pokračovaly v ulicích. Mimořádné postavení mezi skladateli té doby zaujímal právě Verdi, všeobecně uznávaný jako duchovní vůdce italského národa v boji za sjednocení – „maestro della rivoluzione italiana“.

5) Jurij M. Lotman, c. d., s. 22.

ILUMINACE

Petr Málek: Fantómy opery ve filmu



Viscontiho Vášně se otevírá sekvencí z opery La Fenice v Benátkách. Při představení Verdiho Trubadúra se v loži setkávají budoucí protagonisté filmové opery: hraběnka Livia Serpieri a rakouský důstojník Franz Mahler. Na scéně zpívá Leonora svou proslulou árií „D'amor sull' ali rosee“, milostné vyznání Manrikovi. Hranice oddělující jeviště a hlediště (a současně různě kódované úseky – text operního představení a text filmu) je v tu chvíli překročena.

Foto archiv

významu v takovém případě tvoří přechod z jednoho systému vnímání textu do druhého, přechod přes jakousi vnitřní strukturní hranici. Taková konstrukce především v textu zesiluje moment hry. Následkem jiného způsobu kódování získává text rysy zvýšené stylizace, zdůrazňuje se jeho herní povaha, tj. jeho ironické, parodické, divadelní atd. rysy⁶⁾.

Ve Viscontiho *Vášni* je ona vnitřní strukturní hranice překračována právě při prvním setkání Mahlera s Livií v divadelní lóži, a to zrovna ve chvíli, kdy Livia v rozhovoru o opeře říká, že nemá ráda divadlo **mimo** jeviště, „zvlášť když hrdinové hry nemyslí na následky“. Právě o toto prostupování divadla a „života“, imaginárního a „reálného“ jde ve *Vášni* především. Visconti k tomu řekl: „Je to romantický film, objevuje se v něm pravá podstata italské opery, slova postav jsou melodramatická (...) Přenesl jsem city vyjadřované ve Verdiho Trubadúrovi přes jevištní rampu do příběhu o válce a povstání.“⁷⁾ A stejně tak si byl přesně vědom významu operní sekvence ve struktuře svého filmu: „*Vášeň* je melodrama, proto jsem začal sekvencí v divadle. Mohl jsem najít tisíc jiných začátků. Původní scénář vlastně začínal docela jinak, příchodem italských oddílů do Verony. V jedné nemocnici objevili vojáci šilenou ženu, která nevěděla, kdo je a odkud přišla. Byla to hraběnka Serpieri. Ale když jsem začal točit, pochopil jsem, že je třeba zachovat v celém filmu jedno ovzduší – ovzduší italského melodramatu, ovzduší Trubadúra.“⁸⁾

Mezi důležité (a velmi tradiční) prostředky, které ve výtvarném umění a ve filmu vytvářejí onu zdvojenou strukturu, patří, jak také připomíná J. Lotman,⁹⁾ **motiv zrcadla**. Pomineme-li rozsáhlou literární mytologii zrcadla, vrací nás zrcadlový odraz znovu k otázce vztahu obou textů. Mezi texty se ustavuje **zrcadlový poměr**, kdy text filmový (zachycující vášnivý milostný vztah na pozadí italského risorgimenta), jenž zaujímá místo textu prvotního, se ukazuje být jen zkresleným a pokřiveným odrazem textu druhotného, tj. operního. Zobrazení, které se zdálo být „reálné“, se odhaluje jako projekce, nesoucí v sobě určitý jazyk modelování. Divadlo-opera kóduje životní i historické chování a jednání postav Viscontiho *Vášeň*.

Pojmenovali-li jsme povahu vztahu operního textu k textu filmovému v rovině obecné, musíme si nyní položit otázku, proč tím operním textem, který si Visconti zvolil, byl právě Verdiho Trubadúr. Visconti sám v této souvislosti mluvil o klíči k Italům dané doby, dodával však, že křičet „Ať žije Verdi!“ neznamenal pouze „Ať žije Vittore Emmanuel, král Itálie“, znamenalo to také „Ať žije Verdi!“¹⁰⁾ Inscenoval-li Visconti Verdiho Trubadúra, neznamená to, že inscenoval pro potřeby svého filmu nějakou dobovou operu, ale že inscenoval právě Verdiho a právě Trubadúra. To, co Visconti potřeboval jako kontrast ke svému filmovému příběhu, byl vysoce stylizovaný svět opery, a přesto svět, v němž už postavy nejsou pouhé loutky v kostýmech, které zpívají árie a dueta, ale živé bytosti se všemi vášněmi, soustředěnými do tragických situací. A to našel u Verdiho.

6) Jurij M. Lotman, c. d., s. 22.

7) Cit podle Drahomíra Novotná, *Luchino Visconti*. Praha 1969, s. 41.

8) Tamtéž, s. 81.

9) Jurij M. Lotman, c. d., s. 24.

10) Cit podle „Film na świecie“ 1977, č. 3 – 4, 1977, s. 54.

ILUMINACE

Petr Málek: Fantómy opery ve filmu



„Když jsem znovu spatřila onoho důstojníka, pochopila jsem, že byl příčinou mého tušení. Dlouho jsem se bála toho setkání,“ sděluje Liviin hlas „mimo obraz“, poprvé v „partituře“ filmu doprovázený hudbou Antona Brucknera, jež banálnímu příběhu milostného vzplanutí vtiskuje pečeť tragické osudovosti.

Foto archiv

Jak poznamenává Alfred Einstein: „Verdi byl hluboce vášnivý, melancholický člověk. Nejčastějším interpretačním pokynem v jeho partiturách je **cupo** (podtrhl P. M.), přidruženě, jako výraz nejhlubšího žalu.“¹¹⁾

Jak ve Verdiho Trubadúrovi, tak ve Viscontiho *Vášni* jde o prudké city a v obou případech v pozadí děje probíhá válka, jíž se oba mužští protagonisté účastní na opačné straně. Zde ale podobnost končí. Jestliže v Trubadúrovi občanská válka o nástupnictví probíhá zcela v pozadí a Manrico a hrabě Luna jsou sokové v lásce a až pak – jaksi mimochodem – vůdcové dvou soupeřících vojsk, ve Viscontiho *Vášni* risorgimento zasahuje do osudu postav.¹²⁾ Je příznačné, že výzva na souboj není motivována soupeřením v lásce, ale Franzovou provokativní poznámkou o povaze italského vlasteneckého boje. Visconti přiznával, že jeho původní záměr se soustředil na historické aspekty příběhu a svůj film chtěl pojmenovat Custozza podle dějiště velké italské porážky: „Bitva byla tedy původně mnohem důležitější. O co jsem se zajímal, byl příběh zpackané války, války, která byla vedena jedinou třídou a skončila fiaskem.“¹³⁾

Viscontim překvapivě zvolený operní kód nemilosrdně obnažil a umocnil – především v samotné scéně bitvy – tragigroteskní a stejně tak melodramatické rysy jednoho dějinného hnutí. Přestože v definitivní verzi *Vášeň* převážilo milostné drama, historický a politický kontext si podržel svou důležitost, což vynikne i při srovnání s Boitovou novelou,¹⁴⁾ v níž válka zaujímá místo zcela marginální: znamená pouze nepříjemnou překážku pro Livii, která nemůže volně cestovat za svým milencem.

Viscontiho *Vášeň* představuje ojedinělý pokus o vytvoření **filmové opery**, což je úplně něco jiného než opera zfilmovaná. Lze v ní – podobně jako v Trubadúrovi – rozlišit čtyři jednání. První, plnící funkci prologu, se odehrává – jak jsme již viděli – v divadle La Fenice. Připomeňme, že Verdi, který v předběžném rozvržení scén dával jednotlivým úsekům děje názvy, nadepsal Ferrandovo úvodní vyprávění, prehistorii celého dramatu, jako Prolog a střetnutí Manrika s hrabětem Lunou jako Souboj (a na souboj vyzývá i Roberto Ussoni Mahlera). Druhé jednání zachycuje zrod a první krizi milostného vztahu Livie a Mahlera v „kulisách“ Benátek, třetí jednání – nejteatrálnější z celého filmu, s klasickými „operními duety“ – se odehrává na venkovském sídle hraběte Serpieriho v Aldenu. Operní aranžmá sugerují opakované „pohledy shora“: první v Liviině pokoji v okamžiku, kdy Mahlerovi znovu podléhá, druhý pak, když jej odvádí ukrýt do sýpky (postavy jsou snímány shora přes trámy sýpky). Čtvrté jednání vede přes Liviino

11) Alfred Einstein, *Hudba v období romantismu*. Bratislava 1989, s. 359.

12) Kulisu příběhu Trubadúra tvoří konkrétní historická událost: v boji o aragonskou korunu mezi infantem Ferdinandem kastilským a vévodou z Urgelu v letech 1403 – 1407 stál Manrico na straně Urgelově, kdežto hrabě Luna byl přívržencem Ferdinandovým; jejich nepřátelství je tak motivováno nejen láskou k Leonoře, ale i politicky. V libretu to sice naznačené je, ale pouze mlhavě. Ostatně prakticky v celé Verdiho tvorbě – snad s výjimkou *Aidy* – bylo milieu téměř bezvýznamné; Verdi se zajímal především o člověka s jeho city a vášněmi. Když byl například v Maškarním plese cenzurou donucen změnit historický rámec děje (přenést děj ze Švédska do Severní Ameriky a postavu švédského krále Gustava III., zavražděného roku 1792, nahradit bostonským guvernérem), podstatě opery to ani v nejmenším neuškodilo.

13) Pierre Lephron, *The Italian cinema*. New York 1972, s. 147 – 148. Cit. podle Claretta Tonetti, *Luchino Visconti*. Boston University 1983, s. 67.

14) Viscontiho *Vášeň* se opírá o stejnojmennou novelu Camilla Boita, bratra Verdiho oblíbeného libretisty Arriga Boita (*Othello*, *Falstaff*).

potupení a zradu k tragickému rozuzlení (čtvrté jednání Trubadúra nese lapidární označení Trest).

Podívejme se blíže na závěr opery. Odehrává se tu prudká, vzrušená scéna: Leonora Manrikovi oznamuje, že je volný, a naléhá na něj, aby uprchl. Manrico, v němž vyvstanou pochybnosti o tom, jakou cenu Leonora musela zaplatit za jeho svobodu, jí vyčítá, že zradila jejich lásku („Ty zrádná zmije, ta tam je láska tvá!“ [...]) „Jdi! Mou kletbu měj a pohrdání.“), a teprve ve chvíli její dobrovolné smrti („Než sok by tvůj mne svou zvát měl, jak chtěl, já v smrt jsem šla, leč tvá, než sok by tvůj mne svou zvát měl, jak chtěl, já zmírám věrna lásce své.“) poznává hloubku jejího citu a svého omylu („Já bídny tu krásu andělskou jsem podezírat chtěl...“). Co následuje, je srážné rozuzlení: když hrabě Luna pozná, že ho Leonora oklamala a vypila jed, aby mu patřilo jen její mrtvé tělo, odevzdává Manrika katovi. V okamžiku, kdy umírá, odhalí mu stará Azucena děsivé tajemství, že Manrico byl jeho bratr. Pomsta je dokonána: hrabě Luna poznává, že život pro něho ztratil cenu a jeho zoufalé „A já žít mám!“ s pohledem na popraviště a mrtvou Leonoru operu uzavírá. Také Viscontiho film graduje vzrušenou scénou mezi milenci ve Franzově veronském bytě. Opakují se zde stejné motivy, ale v jiném osvětlení. Především je to motiv záchrany a její ceny. U Verdiho, jak jsme viděli, Leonora nabízí za záchranu Manrika svůj vlastní život, u Viscontiho je vše sníženo a pošpiněno: Livia rovněž usiluje o záchranu Franze, ale nikoli před smrtí, nýbrž před vojenskou povinností, a cenou, kterou platí, není vlastní život, ale peníze, které jí svěřili italscí vlastenci. Visconti tu rozehrává svá vlastní témata: vztah lásky a peněz, téma ponížení. Svědkem celého výstupu není jako u Verdiho matka mužského protagonisty, ale prostitutka... Z tohoto hlediska je drama, které se odehrává mezi Livií a Franzem, „nečisté“: Livia a Franz jsou „souzeni“ svými „čistými“ uměleckými modely Leonorou a Manrikem.

Úvodní operní sekvence není jen „klíčem“ k Itálii dané doby (ve smyslu znaku pro určitý úsek italské historie, překrývající se s dobou, kdy je Verdi na vrcholu slávy), je také **stylistickým klíčem** k Viscontiho filmu nebo jeho základní „buňkou“, z níž vyrůstají další sekvence. Vstupní epizodou je určena hlavní zápleтка i styl. Již zmíněné časté „pohledy shora“, které se objevují v různých pasážích filmu, se shodují s „pohledem shora“ návštěvníků v lóžích a na galeriích v divadle La Fenice. Tento „pohled shora“, který v úvodní sekvenci zdůrazňuje mistrovský a výsostně teatrální výkon zpěváka v Manrikově árii „Di quella pira“, v následujících sekvencích vždy znovu připomíná onen první „pohled shora“, a tak umocňuje teatrálnost a melodramatičnost jednání postav i vztahů mezi nimi, je signálem jejich umělosti a stylizovanosti. Dokonale přitom souzní s teatrálností architektury, která (v detailu i celku) napodobuje operní scénu, lóži či divadelní chodby s jejich oblouky. Ve výpravě se opakují motivy červené opony, vracející nás k oponě v opeře La Fenice. A také modré světlo, jež zaplavuje zdi, podél nichž bloudí pološílená Livia poté, co udala Franze jako dezertéra, odkazuje zpátky k modrému osvětlení scény IV. aktu Trubadúra, kde Leonora zpívá své vyznání lásky Manrikovi. „Kruhová“ kompozice se uzavírá: zeď kasáren, u níž je zastřelen Franz, nás vrací zpět ke hradbám paláce ze IV. aktu Trubadúra, za kterými umírá Manrico. Ale zatímco Manrikova smrt je smrtí romantického operního hrdiny, který ještě než je odevzdán katovi, vyzpívá svou lásku Leonore, Franzova smrt je „němá“. Samotný akt



Liviina ložnice ve vile v Aldenu. Franzův příjezd otevírá třetí, nejteatrálnější jednání filmu.

Výrazně exponovaný motiv zrcadla znovu tematizuje zrcadlový poměr mezi texty, kdy text filmový, jenž zaujímá místo textu prvotního, se ukazuje být jen zkresleným a pokřiveným odrazem textu druhotného, tj. operního.

Divadlo-opera kóduje životní i historické jednání postav Vášně.

Foto archiv

popravy, vykonaný rychle a mechanicky, je Viscontim zachycen s jakousi lhostejností a chladným odstupem (v krátkých celkových záběrech).

Vraťme se ještě jednou k úvodní sekvenci v *La Fenice*. Livia opouští lóži a divadlo právě ve chvíli, kdy Leonora končí svou árii (ostrým střihem se ocitáme na schodech paláce Serpieriů). Visconti úvodní „operní“ sekvenci filmu zastavuje překvapivě před začátkem slavného (a efektního) **miserere** neviditelného sboru mužských hlasů, doprovázených pouze smutným vyzváněním umíráčku: „Slitování měj, Bože, s nešťastníkem, jenž

k soudu tvému půjde s hříchy svými.“ Zoufalá Leonora nejprve vyděšeně naslouchá sboru, pak v devítitaktovém ostinátu pochmurného a fatálního charakteru zpívá: „Ta strašlivá píseň, jež soumrakem táhne, se ozvěnou navrací, až úděs mě jal. Ó Bože, dej sílu, mně nelze již déle to snést, ó, zmírní mou trýzeň a žal, ach, mou trýzeň zmírní a můj žal.“ Těžké, smutečně rytmičované, pianissimově přidušené akordické rázy (as moll) s tupými údery bubnu jako by potvrzovaly děsivé tušení v jejím nitru. Leonorin zpěv přechází do sestupných průtažných vzlyků a s nimi umlká i orchestr, aby se z hloubi věže ozval zpěv vězněného Manrika, doprovázený pouze harfou (v kontrastu k výstupu Leonory, doprovázené orchestrem ve velkém obsazení, ale bez harfy): „Blízko je již ta chvíle, mládí kdy zajde květ, ó Leonoro, ty jsi můj celičský svět... a zdráva buď, jediná má ty láska.“

Vidíme, že v mnoha ohledech mohla právě scéna miserere **doslova** napovědět tragické rozuzlení příběhu *Vášně*. Této doslovnosti však nebylo třeba, neboť Visconti se zjevně obracel k divákovi, pro kterého – stejně jako pro Livii – Trubadúr nebyl novinkou. (Když se ozývají první tóny IV. aktu Trubadúra, rakouský generál zdvořile vybízí Livii, aby zaujala své místo v lóži. Ona se však obrací a odchází k zrcadlu se slovy: „Ne, děkuji. Trubadúr pro mne není novinkou.“) „Zamlčení“ scény, jež patří k nejslavnějším v operním repertoáru, vybízí však k hledání dalších možných souvislostí.

Když se Michel Leiris ve své studii s výmluvným názvem *Opera, hudba v akci* pokouší analyzovat specifickou – jak hudební, tak vizuální – organizaci a strukturovanost scénického prostoru v opeře, dovolává se právě slavného miserere z Trubadúra: „Do uší nám tedy pronikají z dvou rozdílných pásem dva jasně definovatelné hlasy (hlas ženy, kterou vidíme truchlit, a hlas v pozadí, který vydává neviditelná osoba), zatímco v žalozpěvu miserere rozptýlené sborové těleso skryté za kulisami je od nás vzdáleno víc než místo, kde se nachází orchestr, který v této hudební a prostorové konstelaci hraje úlohu čtvrtého elementu.“¹⁵⁾ Leiris nám odkrývá plnost a složitost operní scény i hluboký význam této složitosti. Právě tuto totalitu prostředků dramatické hudby nazval **hudbou v akci**. Máme za to, že o hudbě v akci v tomto smyslu můžeme uvažovat i ve Viscontiho *Vášni*. Vypadá to, jako by Visconti ve svém filmu aktualizoval tento postup, a to jak v rovině obecné (strukturovanost hudebních prvků determinuje dramatické složky jako celek: dekorace, osvětlení, jednání postav...), tak konkrétně (centrální pozice hrdinky, která jediná zpívá a zároveň hraje, mužský hlas v pozadí a ještě vzdálenější skupina hlasů neviditelných sboristů). Také v centru *Vášně* je ženská protagonistka a jí jediné udělil Visconti **hlas**. Nezáleží na tom, zda hlas Livie jako vypravěčky převzal z novely Camilla Boita, napsané v ich-formě (hraběnka Serpieri po dvaceti letech vzpomíná na svou lásku k rakouskému důstojníkovi), ale jakou mu přidělil funkci v celkové struktuře filmu, v jeho významové výstavbě. Poprvé se tento hlas objevuje již v úvodní sekvenci z La Fenice, kdy během přestávky mezi III. a IV. aktem Trubadúra Livia opouští lóži a vychází na chodbu: „Všechno začalo ten večer. Bylo 27. května. Můj bratranec Roberto Usconi byl jeden z vůdců tajného hnutí. Měla jsem o něho strach. Přemýšlela jsem, jak mu pomoci.“ Poté se hlas znovu objeví ve chvíli, kdy se Livia na chodbě vězení loučí s deportovaným Robertem. Když se objeví potřetí, tentokrát po osudovém setkání s Franzem

15) Cit. podle René Leibowitz, *Fantómy opery*. Bratislava 1987, s. 19.

Mahlerem („Když jsem znovu spatřila onoho důstojníka, pochopila jsem, že byl příčinou mého tušení. Dlouho jsem se bála toho setkání.“), je poprvé spojen s hudbou Antona Brucknera. Brucknerova hudba, konkrétně pasáže z první a především z druhé věty VII. symfonie, plní funkci hudebního komentáře. Anebo naopak: to jako by z onoho citově zjištěného druhého tématu Adagia rodil se Liviin cit s jeho propastnými hloubkami. Poprvé zazní při společné procházce nočními Benátkami,¹⁶⁾ pak se znovu vrací při milostných setkáních v pronajatém pokoji, v Liviině ložnici ve vile v Aldenu a konečně při posledním rozhovoru ve Franzově veronském bytě.

Liviin hlas „mimo obraz“ a Brucknerova hudba jsou v „partituře“ filmu ve vzájemném vztahu: následují většinou za sebou, jen výjimečně se překrývají. Jestliže hudba v opeře, jak dokládá M. Leiris, „donekonečna“ rozšiřuje uzavřený prostor, pak i ve Viscontiho filmu hudba (zde Brucknerova) plní tuto funkci. A také hlas „mimo obraz“, Viscontim proměněný ve skutečný lyrický hlas, se objevuje vždy ve spojení s rozsáhlou perspektivou (divadelní galerie, schodiště, chodby, benátské nábřeží nebo náměstí, arkády venkovského sídla v Aldenu, otevírající se řada dveří...). Vyvolává to dojem, jako by hlas vycházel ze zákulisí; vytváří pozadí, hloubku vzhledem ke scéně, která předchází nebo následuje.

Volba operního kódu Viscontimu umožnila zpracovat příběh *Vášně* v „jiném“ prostoru – v prostoru operního představení, jehož základním principem je určující role hlasu a hudby. To znamená, že to nejsou charaktery postav, logika libreta, které ovlivňují hudební materiál, ale přesně naopak: to z hlasu a hudby se „rodí“ postavy a zápletky, postava se stává nositelem skryté touhy vázané na hlas a hudbu. Hudba a hlas v opeře nám řeknou vše podstatné o postavách, které se pohybují na scéně. Z hlasů a hudby Verdiho Trubadúra se v úvodní sekvenci „rodí“ postavy Viscontiho *Vášně*. „Hlas“ opery i poté, co se ztrácí ze scény, zní dál odkudsi z hloubi prostoru a pomáhá tak vytvářet časově vedlejší pole; neguje konkrétní čas, a tak banálnímu příběhu milostného vzplanutí vtiskuje pečeť tragické osudovosti.

Mluvíme-li o Verdiho Trubadúrovi ve filmu, chtěli bychom se alespoň krátce zmínit také o Bertolucciho filmu *Luna*, v němž jednu z vedlejších postav ztvárnila Alida Valli, představitelka Livie z *Vášně*. To však není jediné a ani nejdůležitější, co oba filmy spojuje. Mnohem významnější je vztah obou umělců k opeře a Verdimu. „Byl pro mne jako otec,“ vyznává se pateticky operní zpěvačka Caterina, protagonistka *Luny*, když svému synovi ukazuje Verdiho venkovskou vilu. Tato věta má význam nejen pro samotný filmový příběh (hledání vlastního otce, komplikované vztahy matky k synovi), ale svým způsobem pojmenovává i Bertolucciho vlastní vztah k Verdimu, neboť citáty z jeho oper a odkazy k nim prostupují i další Bertolucciho filmy.

Už ve filmu *Před revolucí* se hlavní postavy setkávají v parmské opeře na představení Verdiho *Macbetha* a Bertolucci jednotlivé scény a árie Verdiho opery využívá především

16) Není bez zajímavosti, že Adagio VII. symfonie – ať už to byl Viscontiho záměr, či nikoli – nese implicitně pečeť Benátek a smrti, neboť jeho první (a hlavní) téma napsal Bruckner pod bezprostředním dojmem nemoci a smrti Richarda Wagnera: „Když přišla depeše z Benátek (zpráva, že Wagner zemřel – pozn. P. M.), tu jsem plakal, velice plakal, a pak jsem mistru napsal opravdovou smuteční hudbu.“ Cit. podle Mirko Očádlík, *Svět orchestru*. Praha 1965, s. 268.

jako ironický kontrapunkt a komentář k jednání a charakterům postav vlastního filmového textu. Také ve filmu *Strategie pavouka*, v němž mladý intelektuál Athos Magnani pátrá po minulosti svého otce, pokládaného za hrdinu odboje, hraje Verdiho hudba důležitou roli. Vedle dílčích citátů a aluzí (jedna z postav si např. poprvé zpívá sbor mni- chů ze IV. dějství Trubadúra „Miserere d'un' alma già vicina...“, podruhé árii Renata z III. dějství Maškarního plesu „Eri tu...“, k Trubadúrovi odkazuje i cikánka, varující Athosova otce před návštěvou opery) klíčové místo ve struktuře filmu zaujímá Verdiho Rigoletto. Podle plánu Athosova otce na zavraždění Mussoliniho měla bomba vybuch- nout při Duceho návštěvě představení Rigoletta – na konci prvního aktu, právě ve chví- li, kdy Rigoletto, který pochopil, že napomáhal únosu vlastní dcery Gildy, zoufale volá: „Ah la maledizione!“ („Ha, kletba!“). Motiv kletby je nejen osou celé opery, jejíž pů- vodní název byl právě „La maledizione“ („Kletba“), ale i klíčem k Bertolucciho filmu. Ve znamení kletby sestupuje Athos Magnani do „krajiny mrtvých“, když se po letech vrací do města Tara, aby poznal pravdu: jeho otec zradil a plán spiknutí prozradil kara- biniérům, takže Mussolini do opery nepřišel a místo něj sám za nevyjasněných okolnos- tí zemřel v divadelní lóži.¹⁷⁾

Vrcholná sekvence filmu začíná na nočním nádraží, když se Athos, jež se stále více ztrá- cí v labyrintu dávné zrady, rozhodne město-pavučinu definitivně opustit. Vlak má však zpoždění a z tlampače městského rozhlasu se ozvou první tóny přehledy k Rigolettovi, sugerující ovzduší noci, zatížené nejčernějšími předtuchami. Přehled začíná velmi jed- noduchým motivem, zdůrazněným první trubkou a prvním trombónem v oktávách; har- monický půdorys druhého taktu obohatí ostatní plechové nástroje, ke kterým se přidá- vají fagoty a tympány. Je to motiv kletby, na němž je postavena celá přehleda. Pouze v šesti taktech se objeví nový motiv, jakési vzdychání, v němž je možné vidět původ Gil- dina nářku z jejího dueta s Rigolettem ve druhém dějství. Na základě slov Gildy, která ve svém otci vidí anděla útěchy, René Leibowitz soudí, že se v přehledě setkáváme s dvěma – a to protikladnými – motivy: kletbou (démonickým pocitem, zážitkem) a útě- chou (andělským pocitem).¹⁸⁾ Po doznění kontrastního motivu se ale znovu vrací dominu- jící motiv kletby. Ta noc má být osudná. Athos se vydává do divadla a po celou cestu nočním městem jej doprovází velmi promyšleně vybrané pasáže z I. aktu opery: např.

17) Připomeňme pro úplnost, že Bertolucciho film byl natočen na motivy povídky J. L. Borgese „Námět o zrádci a hrdinovi“, jejíž vypravěč Ryan je pravnukem proslaveného irského spiklence Ferguse Kilpatricka, který byl za záhadných okolností zavražděn v divadle. Ryan, který pracuje na Kilpatrickově bio- grafii, zjistí, že to byl právě on, kdo zradil organizaci. Když byl Kilpatrick odhalen a odsouzen k trestu smrti, vypracoval jeho přítel Nolan plán, podle něhož měl zbožňovaný hrdina zemřít rukou neznámého vraha. Tak se po několik dní rozvíjelo veřejné a tajné drama, až konečně v divadelní lóži „vnikla toužeb- ně očekávaná kulka do prsou zrádce i hrdiny, který mezi dvěma výrony prudké krve stěží pronesl něko- lik **předem určených** slov“ (podtrhl P. M.). Ryan ke svému úžasu také zjistil, že některé výjevy pláno- vané popravě opakují pasáže ze Shakespearových dramát Julius Caesar a Macbeth: „Bylo už tak dost ohromující, že dějiny kopírují dějiny, ale že dějiny kopírují literaturu, je nepochopitelné...“ Borgesova povídka, stejně jako Bertolucciho film, tematizují problém mezitextového navazování; jestliže u Borgese ve funkci pretextu vystupují Shakespearova dramata, u Bertolucciho tuto roli přebírají Verdiho operní texty, především Rigoletto, který filmu dodává i důležitý aspekt politický – nezdařený pokus zavraždit panovníka. Srov. Jorge Luis B o r g e s, *Zrcadlo a maska*. Praha 1989, s. 103 – 106.

18) René L e i b o w i t z, *Fantómy opery*. Bratislava 1987, s. 79.

Gildina otázka po jménu a povolání svého otce („Ó můj otče! Copak vás trápí? A proč ty vzdechy? [...] Když tajemství vás váže a poutá [...] Chcete-li skrývat, co nelze říci...“) koresponduje s Athosovou snahou dobrat se pravdy o svém otci. Té se mu – po zákonu operního libreta – dostává v operní lóži. Když k Athosovi, který sedí v otcově staré lóži, vstupují tři otcovi přátelé, Rigoletto křičí: „Ah la maledizione!“ Kletba se vrátila. Právě ve chvíli, kdy měl být zavražděn Duce a kdy místo něho byl zabit Athosův otec. Athos, který v zrcadle vidí sebe/otce (oba představuje týž herec) i otcovy přátele, si konečně uvědomí, že otec byl zabit právě jimi. Kruh kletby se uzavřel.

Motiv zrcadla a dvojníka nás znovu vrací k lotmanovskému textu v textu a k otázce po povaze vztahu těchto textů. Jestliže v případě filmu *Před revolucí* vybrané pasáže z Verdiho Macbetha plnily především funkci ironického kontrapunktu, v případě *Strategie pavouka* představuje Verdiho Rigoletto jakýsi text-zdroj, z něhož „vyrůstá“ vlastní filmový text. Už od filmu *Před revolucí* směřoval Bertolucci k opernímu tvaru a využívá operních forem, což je patrné i u filmů jako *Konformista* nebo *Poslední tango v Paříži*, jejichž narativní struktura je formována operou, přestože v nich žádné explicitní odkazy k opeře nenajdeme. Navzdory tomu je Bertolucciho vztah k opeře – jak se domníváme – ambivalentní: využívá operní citáty, aluze, přebírá některé její formální prostředky a postupy, ale vždy – na rozdíl od Viscontiho – kontroverzně, jako prostředky kriticko-ironické distance. Tam, kde Visconti afirmativně přejímá operní formy a prostředky výrazu, kde imituje operní gesta (jsou mu klíčem k Itálii doby risorgimenta), Bertolucci volí cestu reflexe operního kódu a jeho vztahu ke kódu filmovému. Tento vztah má u Bertolucciho i aspekt historický, neboť jde také o dialog mezi kódy (texty), z nichž ten operní zcela náleží devatenáctému století. Verdiho život a tvorba překlenuje téměř celé devatenácté století a Verdiho smrt v roce 1901 symbolicky ohlásila začátek století dvacátého. Ostatně právě v Bertolucciho filmu *Dvacáté století* se nová epocha otevírá scénou, v níž postava v kostýmu středověkého šaška vrávorá po polní cestě ponořené do noční tmy a opile vykřikuje: „Verdi je mrtev.“ A do jeho křiku se ozvou tóny přede hry k Rigolettovi. Bertolucci odmítá uzavřenou, ritualizovanou strukturu Verdiho oper a buď ji re-strukturuje v otevřené struktuře vlastního filmového vyprávění (*Před revolucí*, *Strategie pavouka*), nebo nechá operní a filmový text, aby se navzájem reflektovaly ve své umělosti, usvědčovaly z konvenčnosti prostředků a postupů, jimiž je dosahováno melodramatičnosti (*Luna*).

Hlavní postavou *Luny* je operní zpěvačka, což samo o sobě zakládá možnost přirozeného zapojení operních textů do textu filmového. Hned v jedné z prvních scén si Caterina zpívá árii Gildy z II. dějství Rigoletta „Tutte le feste al tempio“. Když se tatáž árie objeví podruhé, je to již ve zcela odlišné situaci: po vášnivé hádce mezi matkou a synem odchází Joe do svého pokoje, aby si píchnul injekci heroinu, a zoufalá Caterina zůstává sama. A v tuto chvíli se vrací Gildina árie. Caterina začíná neznatelně pohybovat rty, náměsíčně vychází na zahradu a před dveřmi do Joeova pokoje – v rytmu Gildiny árie – prosebně volá jeho jméno. Relace mezi operním a filmovým textem je tak přímočará, až se zdá banální; text árie vyjadřuje cit Cateriny k synovi: „Kdykoli v chrámu Páně na modlitbách jsem dlela, jinocha očí jiskrných na blízku vždy jsem zřela. Zůstala ústa zavřena, leč zrak se touhou lásky chvěl...“ Sekvence má ovšem ironické vyznění: když se Caterina konečně dostane do pokoje, přichází ke gramofonu s deskou (odhaluje se zdroj

hudby), na níž Joe provokativně zanechal balíček, v němž měl drogu. Komplexnějším způsobem je do textu zapojeno preludium k třetímu jednání Verdiho Traviaty. Ozve se ve chvíli, kdy Caterina opouští spícího Joea a vydává se do Parmy za svým starým učitelem operního zpěvu (mimochodem: během této návštěvy zazní jediná ukázka z opery, která není Verdiho; jde o árii „Soave sia il vento“ z Mozartovy opery *Così fan tutte*). Na začátku třetího jednání Traviaty se probouzí těžce nemocná Violetta a nachází u sebe pouze věrnou přítelkyni Anninu. Ve filmu jsou události ironicky převráceny: probouzí se Joe a místo své matky nalezne její přítelkyni Marinu. Joe ale odjíždí do Parmy a – stejně jako Alfred v Traviatě – se se svou matkou (milenkou) shledává.

Vedle těchto dílčích citátů je to Verdiho Trubadúr a Maškarní bál, které tvoří určitý rámec filmu. Na rozdíl od filmů *Před revolucí* a *Strategie pavouka*, do jejichž struktury opera vstupuje pouze ve zvukové stopě a vlastní představení, které protagonisté filmu navštěvují, nikdy nevidíme, zde Bertolucci inscenuje závěr prvního aktu Trubadúra. Sekvence začíná uprostřed kavatiny „Tacea la notte placida“ („Noc májová v kraj slétla již, tak nádherná a krásná, a v úplňku se zaskvěla i luna čistě jasná...“), v níž Leonora/Caterina vyzpívává svou lásku k neznámému trubadúrovi. Jevišťe je zalito temně modrým světlem a na jeho pozadí, představujícím noční oblohu, září namalované hvězdy a měsíc. Během kavatiny přichází do hlediště také Joe a zaujatě naslouchá. V okamžiku, kdy Leonora/Caterina dozpívá, se strhne bouřlivý aplaus, k němuž se přidává i Joe. A pak se Leonora/Caterina, ještě než na chvíli opustí scénu, která se proměňuje, nečekaně obrátí a s melodramatickým patosem ukáže rukou k měsíci. Je to jako němá výzva, na niž reaguje právě Joe – bolestně sebou trhne a výraz v jeho tváři vyjadřuje temné tušení a obavy.

Není to poprvé a ani naposled, kdy je výrazně exponován motiv měsíce/luny na noční obloze. Již při Joeově návštěvě kina, kam zašel se svou italskou přítelkyní, jsou sexuální hrátky mladé dvojice na toaletě (prokládané ukázkami z filmu *Niagara*, v němž Marilyn Monroe hraje nevěrnou ženu, již její chorobně žárlivý muž nakonec zabije) náhle přerušeny, když se nad nimi pomalu rozevře strop a objeví se noční obloha s měsícem v úplňku. A Joe hypnotizován jeho silou pouze opakuje: „Musím jít, musím jít!“ A odchází do divadla na představení Trubadúra. Není pochyb o tom, že měsíc, který nejčastěji bývá interpretován jako ženský element, tu symbolizuje negativní moc matky. Měsíc navíc bývá spojován nejen s ženskostí, ale i s temnou, noční, záhrobní stránkou bytí. „Utečme, z luny jde zlověstný svit, / nevěř jí, pospěšme, utečme jí, / prchněme, utečme, máme-li žít,“ vybavují se nám Hrubínovy verše z *Romance pro křídlovku*. Je zřejmé, že Joeovo hledání otce je provázeno úsilím vymanit se z moci matky. Explicitně je to tematizováno ve scéně setkání s otcem. Giuseppe je učitelem a jeho žáci společně malují obraz vesmíru. Když přichází Joe, Giuseppe jej vybízí, aby se připojil. A Joe namaluje měsíc s mnoha tvářemi – utkvělý obraz-symbol matky, která jej přitahuje i odpuzuje zároveň.

Z tohoto hlediska má velký význam scéna v hotýlku, kde se Caterina s Joem ocitnou na své cestě po Itálii. Je znovu „komentována“ Verdim: majitel, který je vede do jejich pokoje, si zpívá árii „Condotta ell' era in ceppi“ (z II. aktu Trubadúra), v níž stará cikánka Azucena vypráví o své matce, která byla kdysi na příkaz starého hraběte Luny upálena jako čarodějnice. Přiznává se přitom Manrikovi (který je pokládán za jejího syna), že

vedena touhou po pomstě unesla mladšího hraběcího syna, ale v rozrušení místo něho vrhla do plamenů vlastního syna. Stejně jako Azucena je i Caterina v zajetí svých vášní, jejichž obětí má být vlastní syn; jen touha po pomstě je nahrazena zvrácenou touhou sexuální.

Vraťme se ale ještě jednou k představení Trubadúra, v němž Caterina zpívá Leonoru. Po její kavatíně vstupuje na scénu hrabě Luna a začne svou árií „Tace la notte“, v níž zpívá o své lásce k Leonoře. Během jeho árie Joe opouští hlediště a odchází do zákulisí: mívá jevištní dělníky, kteří tahají jakási lana, jiní zase otáčejí ohromnými válci, jež na scéně vyvolávají iluzi vodopádu, sleduje nápovědu, zdůrazňující slova, která jsou klíčová nejen pro operní hrdiny, ale reflektují i citový zmatek filmových postav: gelosia (žárlivost), infida (nevěrná, proradná). Právě zde je rozdíl mezi Viscontim a Bertoluccim nejzjevnější. Tam, kde Visconti zvolený „pohled shora“, obdivný pohled operních diváků (jež také Bertolucci užil při Leonořině kavatíně) důsledně zachovává, tam Bertolucci operu „zrazuje“ a předvádí ji jako bizarní, ritualizovanou podívanou. I zde se setkáváme s lotmanovským textem v textu, kde se rozdíl mezi různě zakódovanými částmi textu stává důležitým faktorem autorské výstavby a divákovy recepce textu, ale kde u Viscontiho divadlo-opera kóduje jednání postav *Vášně* a operní kód formuje stylizaci filmového textu, u Bertolucciho jsou oba texty v rozporu a v napětí. Tak jako matka a její syn. Jakoby jejich neschopnost vzájemného pochopení souvisela s tím, že oba žijí ve svých „textech“, neschopni překročit jejich hranice. A Bertolucci opakovaně zdůrazňuje, jak jsou Joeovi protivná matčina operní, afektovaná gesta a exaltované výstupy, přenášené do „normálního“ života.

A přesto je závěrečná katarze umocněna právě operním textem. Joe poté, co se setkal s otcem, aniž mu odhalil svou identitu a naopak oznámil smrt jeho syna na předávkování, přichází na zkoušku Verdiho Maškarního plesu v proslulých Caracalových lázních. Ve chvíli, kdy se ocitá na pódiu, obrací se k němu Caterina, která ze zoufalství odmítá zpívat, a tak pouze odříkává ze závěru třetího aktu „T' amo, sì, t' amo, e in lagrime...“ („Ach, ano, miluji tě, miluji, a v slzách k tvým nohám padám.“) Jako ve finále Maškarního plesu i u Bertolucciho se setkávají všichni protagonisté, aby konečně sejmuli své masky a odhalili svou identitu. Během přerušení zkoušky se Caterina setkává s Joem a odkrývá mu důvody, proč kdysi opustila jeho otce, a pak na scénu vstupuje i Giuseppe, aby se od Cateriny dozvěděl, že jejich syn žije. Caterina se vrací na scénu a pokračuje ve zkoušce v místě, kdy si Amélie a Riccardo dávají vzájemné sbohem. Ve chvíli, kdy Améliin žárlivý muž Renato Riccarda bodne nožem, následuje krátký záběr do hlediště, kde se Giuseppe upřeně dívá na Joea a pak jej rozhněvaně udeří do tváře. Relace je znovu zřejmá: v operním textu žárlivý manžel zabíjí muže, který miluje jeho ženu, ve filmu Giuseppe „zabíjí“ milence Cateriny, svého syna. Ale jako v opeře i ve filmu přichází překvapivá katarze: když umírající Riccardo posledním dechem prohlašuje nevinu Amélie a dává své odpuštění Renatovi, na tvářích soupeřících mužů – otce a syna – se nečekaně objevuje úsměv. Film se uzavírá celkovým pohledem na scénu, kde se v strhujícím finále nad ostatní hlasy vysoko zdvihá zářivý soprán Amélie/Cateriny. Ale... Na temné obloze jasně svítí měsíc (Aischylos jej výstižně popisuje jako oko černé noci) a závěrečný sbor opery v úděsu nad umírajícím Riccardem dává v b moll výraz své smutné bezradnosti: „Notte d' orrore!“ („Noc hrůzy“).

Fantómy umění – Mozartova Kouzelná flétna

„Vstaň, princi, vstaň,
vstaň, princi, vstaň,
to všechno pouhý zlý byl sen,
to všechno pouhý zlý byl sen.“

V Bergmanově *Hodině vlků* je operní text do celku filmového díla zapojen nenápadněji než ve Viscontiho *Vášni*, ale v nemenší míře se podílí na konstituování jeho celkového významu a nabízí i jeden z možných interpretačních klíčů. Hlavní postava filmu, v němž si Bergman znovu klade mučivou otázku životního situování umělce a smyslu jeho tvorby, je malíř Johan Borg, který – jak nás o tom informují úvodní titulky – před lety beze stopy zmizel z fríského ostrova Baltrum, kde žil se svou ženou Almou. Zanechal však po sobě deník, který spolu s tím, co je k němu schopna dodat Alma, tvoří „autentický“ zdroj příběhu, který je postupně „rekonstruován“, „odhalován“. Je to příběh, jehož kontury jsou tak od samého počátku rozmazané, zastřené, zůstává mnoho temných, nejasných („přeskrtaných“) míst, neboť to, co se o Johanovi dovídáme, vychází především z velmi subjektivních deníkových záznamů člověka postupně propadajícího šílenství, částečně pak z ne zcela důvěryhodných vzpomínek a postřehů Almy (která sama uvažuje o tom, jak lidé, kteří spolu prožijí celý život, jsou si nakonec vzájemně podobní). Jedním z důležitých aspektů *Hodiny vlků* je nejasná, nezřetelná a prostupná hranice mezi snem a realitou, mezi přeludy a skutečností. Dostatečně odůvodnitelný se zdá i výklad interpretující všechny postavy kromě Johana a Almy jako projekci umělcovy chorobné mysli. *Hodina vlků* tuto možnost nabízí už v jedné z raných scén, v níž Johan ukazuje Almě skici různých lidí ještě dříve než se s nimi „skutečně“ setkají při návštěvě zámku barona von Merkense.

Když Johan ukazuje Almě své kresby, zastavuje se i u portrétu podivného člověka, který má podobu ptačího muže a kterého explicitně označuje jako příbuzného Papagena. I když není schopen říci, zda u něj jde o pouhou masku nebo skutečný zobák, z démonů, kteří jej sužují, je pro Johana nejhorší. Při návštěvě zámku se tento ptačí muž představuje jako archivarius Lindhorst a je to on, kdo pro zámeckou společnost inscenuje loutkové představení (s homunkuly místo loutek) pasáže z Mozartovy Kouzelné flétny. Jde o scénu ze závěru prvního dějství, kdy se princ Tamino při hledání Paminy ocitá před branou Chrámu moudrosti. Bergmanův výběr je velmi promyšlený: pasáž otevírá nejen úvahu o smyslu umění, ale vztahuje se bezprostředně i k problémům hlavního hrdiny, který sužován démony nemůže usnout, dokud hrůzná noc nepomine. „O ewige Nacht! Wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?“ zpívá Tamino, jakmile se zvedá opona loutkového představení archivaria Lindhorsta. A sbor mu odpovídá: „Bald, bald, Jüngling, oder nie!“ A Tamino klade následující otázku: „Bald, sagt ihr, oder nie? Ihr Unsichtbaren, saget mir, Lebt denn Pamina noch?“ A sbor odpovídá: „Pamina lebet noch!“ Při Taminově otázce, zda je Pamina živa, spočine kamera na tváři Almy a vrátí se k ní později ještě jednou, když archivarius Lindhorst uvažuje o významu zhudebnění jména Pamina. Naznačuje se tu možnost identifikace Almy s Paminou a Johana s Taminem. Svět *Hodiny vlků* je však, jak ještě uvidíme, složitější a nejednoznačnější než svět Mozartovy opery.



Scéna Johanova nočního monologu-zpovědi je vystavěna z detailů tváří, vystupujících ze tmy interiéru, osvětleného slabým svitem svíce.

Podle Deleuze Bergman „posunul nejdále nihilismus tváře, to jest její vztah ve strachu před prázdňem nebo absencí, strach tváře vůči její nicotě“.

Tvář vydaná přízrakům a přeludům, tvář-přelud.

Foto archiv

Již jsme řekli, že Bergman svůj film předkládá jako **vizualizovaný deník** Johana Borga, což explicitě tvrdí úvodní nápis („Z fríského ostrova Baltrum před lety beze stopy zmizel malíř Johan Borg. Zanechal po sobě deník, který mi dala jeho žena Alma. Podle tohoto deníku a jejího vyprávění vznikl tento film.“). Tato „vydavatelská“ fikce sugeruje jednak autenticitu příběhu, umocněnou doplňujícími komentáři Borgovy ženy, stylizovanými jako dokumentární rozhovory, jednak zdůvodňuje jeho fragmentárnost, přetržitost a otevřenost. Film dokonce nabízí dvě verze závěru.

S užitou formou deníku koresponduje i **konfesijní povaha** *Hodiny vlků*. Bergman ji nikdy nezastíral a naopak otevřeně přiznával, že v *Hodině vlků* odhalil bolesti vlastní duše, pronásledované nočními démony. Připomeňme tu v této souvislosti scénu, která ve struktuře filmu zaujímá centrální postavení. Následuje totiž bezprostředně po první návštěvě zámku, jež vyústí v neporozumění při cestě domů, kdy se Alma přiznává, že četla Johanův deník: „Četla jsem tvůj deník. Je mi z něho strachy zle (...) Něco se neustále děje. Něco hrozného. Nedá se to vyslovit, ale tím hůř.“ Pak dochází k „přerušení“ filmu,

když se na plátně překvapivě objeví úvodní titulek filmu, který tím jakoby znovu začíná. Znovu a jinak.

V **temnotě noci** Alma bdí se svým mužem, jenž nemůže spát, a trpělivě naslouchá jeho monologu: „Kdysi jsem v noci spával. Hlubokým, bezesným spánkem. A probouzel se beze strachu (...) Tohle je nejtěžší hodina (...) Říkávalo se jí hodina vlků. V tu hodinu nejvíc lidí umírá a nejvíc dětí se rodí. V tu hodinu přicházejí zlé sny.“ Celá scéna je vystavěna z **detailů tváří**, vystupujících ze tmy interiéru, osvětleného slabým svitem svíce. „Nahota tváře větší nežli nahota těl,“ vnucuje se tu říci s Deleuzem, který – analyzuje funkci detailu tváře u Bergmana – tvrdí, že právě Bergman „posunul nejdále nihilismus tváře, to jest její vztah ve strachu před prázdňem nebo absencí, strach tváře vůči její nicotě“.¹⁹⁾ Detail podle Deleuze dělá z tváře jakýsi přelud, a co víc, vydává ji přeludům a přízrakům. Přízraky ohrožující tvář mohou přicházet také z minulosti. Johan bolestně sevře hlavu do dlaní a navazuje ve svém monologu zraňující, dosud traumatizující vzpomínkou z dětství: „Byl to takový trest. Zavřeli mě do komory. Bylo tam ticho a tma. Strašně jsem se bál, tak jsem kopal do dveří. Řekli mi, že tam bydlí človíček, který zlým dětem kouše nohy. Zaslechl jsem v koutě šustot. To byl jistě on. Samou hrůzou jsem se snažil vyšplhat na police. Kolem padaly šaty, já se pustil a spadl. Mlátil jsem kolem sebe, abych se před tím tvorem ubránil. Křičel jsem hrůzou a prosil. Pak mě pustili ven.“ Takřka ve stejném znění se příhoda vrací v Bergmanově knize vzpomínek *Laterna magica*, tentokrát však s jemně ironickou pointou: „...existoval jakýsi spontánní trest, který mohl být velice nepříjemný pro dítě bojící se tmy, totiž to, že nás na kratší nebo delší dobu zavřeli do zvláštního šatníku. Kuchařka Alma vyprávěla, že právě v tom šatníku bydlí maličká bytost, která zlobivým dětem okusuje prsty u nohou. Zřetelně jsem slyšel, že se ve tmě něco hýbe, strnul jsem hrůzou, nepamatuji si už, co jsem udělal, zřejmě jsem vylezl na regály a pověsil se na háčky, abych nepřišel o prsty u nohou. Tahle forma trestu mi však přestala nahánět strach, když jsem objevil řešení: schoval jsem si do kouta baterku s červeným a zeleným světlem. Když mě pak zase zavřeli, vytáhl jsem baterku, namířil světelný kužel na stěnu a představoval jsem si, že jsem v kině.“²⁰⁾

Odhlédneme-li od psychosexuálních asociací Borgovy (Bergmanovy) vzpomínky, podává výmluvné svědectví o temných zdrojích Borgovy (Bergmanovy) umělecké imaginace, svědectví o vnitřních obrazech, které se v procesu tvorby – nikoli bez bolesti – zvnějšňují, transformují v (kinematografické) obrazy. Johanovu vzpomínku Bergman původně zamýšlel realizovat ve formě flashbacku, ale psychické zranění s ní spojené bylo dosud natolik silné a živé, že jedinou možnou cestou, jak ji tlumočit, bylo slovní podání. V jednom z rozhovorů přiznal také, že v době, kdy psal scénář *Hodiny vlků*, nemohl dodržet obvyklý zvyk pracovat a spát v jediné místnosti, dokud nebude hotov základní koncept. Obával se, že by v noci mohli přijít démoni. Démoni, s nimiž nebyl s to se vypořádat. Johanova vzpomínka vyprávěná Almě plní i důležitou funkci kompoziční, neboť otevírá druhý akt filmu. Jestliže v prvním aktu dominujícím hlediskem vyprávění bylo hledisko Almy, vstupující do Johanovy zraněné mysli z vně, od tohoto okamžiku se hledisko vyprávění přesouvá k Johanovi a je to jeho chorobná imaginace, která ovládne film.

19) Gilles Deleuze, *Film I. Obraz – pohyb*. (Cit. podle rukopisu českého překladu.)

20) Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Praha 1991, s. 14 – 15.

Když po vzpomínce z dětství líčí Johan Almě hrůznou příhodu, kdy měl během rybaření na mořských útesech zabít mladého chlapce, je zřejmé, že jde o halucinaci, ale Johan již není schopen rozlišit sen a skutečnost.

Do stísnujícího ticha po Johanově vyprávění se náhle ozvou pronikavé úderky na dveře. I když Alma Johana ujišťuje, že dveře jsou zavřené, do místnosti vstupuje jeden z démonů, náležejících ke společnosti barona von Merkense. Vyřizuje pozvání na malou zámeckou slavnost, jíž se má účastnit i Johanova bývalá milenka Veronika, a současně s ironickým úsměvem Johanovi předává revolver, aby se měl čím bránit, neboť „na ostrově je plno drobné zvěře“. Když Alma přinutí Johana mluvit o Veronice a pak ho pomocí jeho deníku usvědčí ze lži, rozrušený Johan na ni třikrát vystřelí... Film pak podává, jak už jsme se zmínili, dvě varianty následujících událostí.

V první variantě Johan spěchá za Veronikou na zámek, kde musí nejprve podstoupit nejrůznější ponižující zkoušky: stará hraběnka von Merkens ho přinutí svléknout jí punčochy a líbat nohy, pak je archivariem Lindhorstem potupně nalíčen k „milostnému“ setkání. Masky definitivně stravuje a zhasíná tvář. Masky-prázdnost. Provázen démonickým zsvětitelem Lindhorstem podstupuje Johan jako neřestný adept jakýsi pokleslý iniciační obřad. Než je Lindhorstem uveden k Veronice – ďábelské panně, prochází chodbami plnými ptáků, je svědkem Lindhorstovy proměny v ptačího démona a když konečně Veroniku nalezne, leží jeho „temná“ milenka přikrytá bílým prostěradlem jako mrtvá. Jakmile ji Johan políbí, místnost se zaplní triumfujícími démony, radujícími se z Johanovy prohry, jeho konečného odevzdání, podlehnutí vlastnímu šílenství: „Děkuji vám. Konečně jsou meze překročeny. Zrcadlo je roztrženo. A co ukazují střepy? Můžete mi to říct?“ ptá se poražený Johan, než se definitivně ztratí zvuk a na plátně zůstává jen velký detail jeho tváře-masky s dosud pohybujícími se rty... Podle vyprávění Almy, které je umístěno na samotný závěr filmu, Johan svou ženu pouze postřelil. Po svém útěku se ještě jednou vrátil domů, aby učinil poslední zápis do svého deníku. Pak odchází do lesa, kam jej sleduje i Alma, která se stává svědkem toho, jak se na Johana vrhají démoni...

Bergmanův les, kde Johan umírá, je neprostupným houštím-labyrintem umělcovy pomažené mysli. To není Mozartův les, půvabná říše kouzel. Podobně ani Bergmanův „Papa-geno“ není komickou lidovou postavou z Kouzelné flétny, ale temným démonem, který ve své ptačí podobě – jak ve verzi Johanově, tak ve vyprávění Almy – je nejhorším z démonů, kteří na Johana útočí. Tato ironická inverze nás vrací zpět ke Kouzelné flétně.

Bergmanův obdiv k Mozartově Kouzelné flétně je dostatečně znám a nalezl své vyjádření nejen v *Hodině vlků*, ale především v pozdější Bergmanově filmové verzi Mozartovy opery. Nabízí se nám tu jedinečná příležitost interpretovat text (*Hodina vlků*) nejen ve vztahu k jednomu z jeho pretextů (Mozartova Kouzelná flétna), ale i ve vztahu k jeho – v jistém smyslu – posttextu (Bergmanova *Kouzelná flétna*). Povaha vztahu se odkrývá v rozdílném zpracování scény, kterou známe již z *Hodiny vlků* a která i v Bergmanově filmové verzi opery zaujímá centrální místo. V *Hodině vlků*, připomeňme si, je předvedena v podobě loutkového představení, které se mysteriózně proměňuje, stává se neskutečné v reálném prostoru zámeckého sálu, vzdaluje se realitě a mění se v projekci Johanovy chorobné mysli. V *Kouzelné flétně* Tamino, dvakrát nevpouštěn (tajemné hlasy mu zabránily vstoupit do Chrámu přírody i rozumu), překračuje práh třetího vchodu (Chrámu

moudrosti) a setkává se se starým knězem (mluvčím), který se ho táže, co pohledává zde na tomto posvátném místě. Tamino tvrdí, že hledá lásku a ctnost a tu, kterou miluje. „Říkáš slova jemná a dobrá, ale s tím ty sem nepřicházíš,“ namítá kněz a pokračuje: „V tvé duši láska nepřebývá, leč nenávisť a hněv.“ Tato slova mají základní význam pro Bergmanovu koncepci. Na Taminovu zoufalou otázku, kde je Pamina, zda ji neodnesli již mrtvou, se kněz zdráhá odpovědět a nabádá k trpělivosti: pravdu se dozvíš, až „vejdeš v jas a lásky chrám“. Kněz zhasíná lampu a zanechává Tamina v naprosté tmě. Znovu se ho zmocňují nejhlubší pochybnosti: „Tak temná noc... Kdy už skončí? Kdy vyjasní se mi ta podivná noc?“ Z chrámu odpovídá pianissimo sbor: „Hned, hned, nebo už nikdy víc.“ Tamino: „Hned? Anebo nikdy více? Vy, skryté bytosti, odpovězte mi. Žije ještě Pamina?“ A sbor zdáli odpovídá: „Pamina, Pamina dosud živa jest.“

„Těchto dvanáct taktů obsahuje dvě otázky dotýkající se nejzazší hranice života – ale také dvě odpovědi,“ napsal Bergman v *Laterně magice*.²¹⁾ A pokračuje: „Když Mozart operu psal, byl již nemocný, sahalo na něj tušení smrti. V okamžiku netrpělivého zoufalství zvolá: ‚Ó, vůkol tma a všude mraky! Kdy padne záře v moje zraky?‘ Sbor odpoví dvojznačně: ‚Dnes, dnes, nebo nikdy ne!‘ Na smrt nemocný Mozart vykřikne otázku do tmy a z této tmy si na ni sám odpoví – *nebo snad dostane odpověď?* (kurzíva I. B.) A máme tu druhou otázku: ‚Je živa děva má?‘ Hudba přetransformuje jednoduchou otázku v libretu v otázku otázek: Žije láska? Je láska skutečná? Odpověď je bázlivá, ale nadějeplná. Tady už nejde o mladou přitažlivou ženu, ale o šifru pro lásku: ‚Je živa, je živa, zdráva je!‘ Láska existuje. Láska je ve světě lidí skutečná.“²²⁾ Až v *Kouzelné flétně* dospěl Bergman ke kladné odpovědi na **otázku otázek**, k pozitivnímu poselství o síle lásky schopné překonat beznaděj. Jak rostou Taminovy obavy o Paminu, tma pomalu ustupuje světlu a když obdrží nadějeplnou odpověď, temné nádvoří paláce ozáří slabounký svit. Tamino vzdává chválu a dík hrou na flétnu, scéna se proměňuje a chladné šero Sarastrova chrámu je vystřídáno světlem a teplými pastelovými barvami otevřené krajiny. Tato scéna je středem, či lépe osou, kolem níž se otáčí celá Bergmanova koncepce. Jí jsou vedeny i některé zásahy do libreta, které mezi muzikology a hudebníky vyvolaly odmítavé reakce.²³⁾ Některé Bergmanovy změny směřují prostě k jeho zjednodušení, odstranění nedůsledností a rozporností ve snaze o dosažení hlubší dramatické věrohodnosti. Bergman například vynechává trio (čís. 19), které pozdější zoufalství Paminy činí nepravděpodobným, mění pořadí některých výstupů a odlišně seskupuje pořadí scén směřujících k finále. Mnohem závažnější jsou ovšem Bergmanovy systematické změny týkající se základního rozporu libreta: původně dobrá, ukřivděná Královna noci se ve druhé polovině proměňuje v nositelku čistého zla a temnou mocnost, zatímco zlý démon Sarastro se stane moudrým vládcem duchovní říše, symbolizující světlo pravdy, moudrosti a lásky. Tato prudká změna přináší nejasnosti v motivaci jednání protagonistů (neboť jak rozumět tomu, že dobrotivý Sarastro nechává Paminu bez jakéhokoli

21) Ingmar Bergman, *Laterna magica*. Praha 1991, s. 217.

22) Tamtéž.

23) Bergman v *Laterně magice* líčí své setkání s Herbertem von Karajanem, který shrnul své výhrady slovy: „Některá místa jsou tam líbezná, ale jinak se mi to nelíbilo. Přehodil jste v ní na konci několik scén. To u Mozarta nejde, tam je všechno organické.“ Tamtéž, s. 243.

vysvětlení věznit a hlídat chlípným mouřenínem Monostatem), zanechává rozpornosti i v koncepci dalších postav (například tři chlapi – pacholata, původně pomocníci královny, uvedení třemi dívkami, se nečekaně objevují ve službách Sarastra).

Hned v úvodním výstupu je nebezpečný had pronásledující Tamina nahrazen malovaným, zábavně neškodným drakem. Tato změna má hned dvojí význam. Odstranění hada jako zjevné narážky na zednářské pozadí opery²⁴⁾ předznamenává Bergmanovo výrazné potlačení zednářské symboliky a mystických konotací původního libreta; zcela jsou například odstraněny veškeré doslovné narážky na Isidin a Osiridův kult (od kněží tohoto kultu ve starém Egyptě je zednářství odvoзовáno). S tím úzce souvisí i scénické uchopení, které – navazující na inscenační praxi pozdně barokního divadla s jeho efekty, kontrasty, „zázraky“ s pomocí důmyslných technických mechanismů – ukazuje k pohádkovým zdrojům opery, v jejíchž základech leží odvěký zápas dobra se zlem. Svůj úhel pohledu Bergman demonstruje hned na začátku, když si v obecenství „vybírám“ tvář malé holčičky, která se v prostřizích opětovně vrací: to jejím, dětsky naivním pohledem vnímáme Mozartovu operu. Skutečný konflikt, který zajímá Bergmana, se týká lidí; metafyzický zápas je zcela polidštěn.

Od prvního vystoupení je **Královna noci** představena jako žena, jejíž slabost a provinění spočívá v posedlé touze po pomstě. Již během její první árie se prozrazuje její snaha oklamat Tamina a podvodně jej získat pro svůj zápas se Sarastrem. Bergman využívá specificky filmových prostředků, aby diváka od počátku nenechal na pochybách o pravé povaze motivů Královnina jednání: detail její úžasné expresivní tváře odhaluje prohnatý výraz ve chvíli, kdy její zpěv dosahuje toužebného účinku. Tamino, přesvědčený jejím naříkáním, se třech dívek z její družiny táže na cestu k hradu zbabělého Sarastra. V operním libretu dívky Taminovi představují tři pacholata („Tři pacholata s vámi stále až k hradu půjdou do těch dálek; ta půjdou s vámi v dálný hrad – rádi vy dbejte jejich rad!“); u Bergmana na dívky chystající se odpovědět na Taminovu otázku padá náhle – jakoby kouzlem a s pohádkovým půvabem – černý závoj, který je přikrývá a umlčuje. Jak pomalu ustupují a splývají s kulisami krajiny v pozadí (až zcela zmizí), tři chlapi-pacholata sestupují ve svém balónu k zemi a zpívají: „Tři bytosti z jiného světa budou vašimi anděly strážnými. Známe cestu, nesmíte se bát. Jděte i poslepu a dbejte našich rad!“ Takto uvedeni, nemají žádný vztah ke Královně noci a jejímu plánu pomsty. Při druhém vystoupení přináší Královna noci své dceři dýku a žádá od ní, aby zabila Sarastra. Její árie (čís. 14) je příliš krásná vzhledem ke svému obsahu (Ernest Newman Královnu přilehavě označil jako supa s hlasem slavíka) a Bergman na tuto nesourodost odpovídá tím, že Královnu při její nenávistné árii obklopí ponurým, chladně modrým světlem, jež umocňuje hrůzu, kterou Královnina žádost vyvolává v Pamině. Vzápětí po odchodu Královny přichází Sarastro a slibuje Pamině lásku Tamina ve světě, kde vládne moudrost a řád.

Je to právě **Sarastro**, který při shromáždění kněží říká slova, která nenajdeme v libretu: „V pravé lásce mezi dvěma lidmi nachází moudrost začátek.“ Ale jako mnoho Bergmanových postav není schopen tyto prosté pravdy aplikovat ve vlastním životě. Bergman

24) Had, který bývá vykládán jako symbol zla, nebo naopak jako řetěz symbolizující bratrské sjednocení, patřil k atributům ženských, tzv. mopských lóží.

Sarastra ukazuje jako melancholickou postavu, která – přes všechno své vědění – není schopna vyrovnat se se svou zatvrdelou nenávistí; při shromáždění obviňuje Královnu s tak vášnivou prudkostí, že to u samotných kněží vyvolá překvapení. V původním libretu je Pamina dcerou Královny noci a zemřelého kněze slunce; důvod jejího únosu Sarastrem není úplně jasný. Bergman proměnil Paminu v Sarastrovu vlastní dceru, která slouží jako zástava v jeho sporu s Královnou.

V kontrastu k této dvojici, jejíž vztah selhal, stojí mladí milenci, představující naději nastolení nového harmonického řádu. V Schikanedrově koncepci zosobňuje Královna čisté zlo a Sarastro je zdrojem vší moudrosti a světla. Bergman přejímá tuto opozici, ale pouze proto, aby ji nově vyložil: hlavním a konečným reprezentantem moudrosti u Bergmana není Sarastro, ale milenecká dvojice, Pamina a Tamino, jejichž dokonalá láska překoná rozdělení světa. Proto jim také Sarastro poté, co prošli uloženými zkouškami, odevzdává svou moc. Tato nejradikálnější změna libreta jasně odhaluje autorský záměr. Ve finále Bergmanovy *Kouzelné flétny* se do hlubin propadá Říše temna (Královna se svými bojovníky, Monostatos spáchá sebevraždu), ale odchází i Sarastro, dosud vládce poloviny rozděleného světa. Vítězství světla, moudrosti a krásy znamená obnovení harmonické jednoty světa; rozpory jsou překonány a jediná opozice, kterou Bergman zachovává, vede mezi těmi, kteří žijí ve sváru a sporu, a těmi, kteří našli smíření a harmonii. Chór již neoslavuje Krále a jeho vítězství, ale proměňuje se ve svatebčany, tančící v rozkvetlé přírodě. Bergmanovo poselství o síle lásky, tak výjimečné v jeho tvorbě, rostoucí z jeho nočních zápasů s démony, je podáno s hravým didaktismem. Jednoduché a prosté pravdy jsou napsány na plakátech, které zdvihají herci („Láska hřeje ve dne v noci. Mění život v blaženost. Láska léčí všechny strasti a také vším prostupuje.“; „Nepoznáš-li lásky touhu, pak můžeš jenom zemřít“). Nápis na plakátech zdůrazňuje i hodnoty obou hudebních nástrojů: zvonkohra může způsobit, že Monostatos zapomene na své smilné úmysly a raduje se ve společném tanci se svými nepřáteli, kouzelná flétna provází Tamina a Paminu jejich zkouškami. Bergman tu prostřednictvím Mozartovy opery nejen manifestuje své krédo, že hudba představuje ideál, jímž by měla být poměřována díla ostatních druhů umění, ale explicitně spojuje hudbu s láskou mezi lidmi. (Podobně už v předchozím filmu *Šepoty a výkřiky* je pro Bergmana láska milost, nabízející jedinou odpověď na veškerou bídu a pomíjejičnost života: ve chvíli milosti, kdy je na okamžik dosaženo křehkého smíření, se rozezní Bachova cellová svita.)

Bergmanova *Hodina vlků* a filmová verze *Kouzelné flétny* tvoří v jistém smyslu diptych, kde *Hodina vlků* představuje temnou a *Kouzelná flétna* světlou variantu Mozartovy opery. Vraťme se ještě jednou – a naposled – ke scéně z *Kouzelné flétny*, jak je podána v *Hodině vlků*. Řekli jsme již, že se tu nabízí možnost identifikace Johana s Taminem a Almy s Paminou. Robin Wood má pravdu, když upozorňuje na to, že kamera při Taminově otázce, zda je Pamina živa, spočine na tváři Almy, přesto je jeho jednoznačné ztotožnění Almy s Paminou problematické.²⁵⁾ Otázka „Lebt denn Pamina noch?“ může být stěží jednoznačně vztažena k Almě, která stojí živá vedle Johana. Je to spíše Veronika Voglerová, Johanova „temná“ milénka, na niž se Johan/Tamino dotazuje. A kladná odpověď nám říká, že ano – v jeho imaginaci (zda reálná Veronika Voglerová je živá či mrtvá,

25) Robin Wood, *Ingmar Bergman*. New York 1969, s. 162.

je irrelevantní). Také Lindhorstova interpretace jména Pamina jako zaklínání znovu připomíná více imaginární Veroniku než skutečnou Almu. A konečně je to znovu Veronika, k níž v závěru vede archivarius Lindhorst Johana, stejně jako Sarastro přivádí Tamina k Pamině. Jestliže Tamina jeho věrnost Pamině povznáší, pozvedává ke světlou moudrosti, Johan se poddává své destruuující vášni, chorobné touze po Veronice a stále více klesá do temnoty šílenství.

Hodina vlků však není pouze filmem o muži, který propadá šílenství, ani studií o Johannových (nebo Bergmanových?) neurózách, ale také – jak jsme již naznačili – úvahou o smyslu umělecké tvorby. A je to právě loutkové představení Mozartovy Kouzelné flétny, které mezi Johanem a Lindhorstem otevře diskusi o smyslu umění. Při popisu efektu vyvolaného neobvyklým, ale skvělým rozdělováním jména Pamina v odpovědi neviditelného sboru na Taminovu otázku, zda je Pamina živa (Pa-mi-na, Pa-mi-na lebt noch), demonstruje Lindhorst, jak pouhé jméno – jakoby kouzlem – je proměněno v magickou formuli, v uhrančivé zaklínání. A umění je právě takovým druhem magické proměny. „Naivní text“ Mozartovy opery proto podle Lindhorsta reprezentuje nejvyšší manifestaci umění. Johan, dotázán na svůj názor, obrací pozornost jiným směrem a uvažuje o postavení umělce ve společnosti: umělec je ten, který si je vědom naprosté nedůležitosti umění v životě lidí, a přesto je nucen tvořit. Nesoulad, nemožnost kompromisu mezi skutečností umění a všednodenní realitou, mezi nitrem a vnějším světem, neschopnost i neochota přizpůsobit se proměňuje umělce ve společenského outsidera, uvrhává ho do samoty a temnoty šílenství. V jeho odpovědi se ozývá dualismus romantického pojetí skutečnosti a tradiční romantické téma konfliktu umělce se společností.

„...všechny ty záhadné postavy ze vzdáleného zázračného světa, které jsem jinak vídal jen v prapodivných snech, nyní vešly do mého bdělého života, aby si se mnou zahrávaly.“

„Tak tedy vše byl jen úzkostný sen, jenž mě trýznil“?

(E. T. A. Hoffmann, Zlatý kořenáč)

Drastický nesoulad mezi vnitřním světem umělce a jeho ponižující existencí v reálném společenském kontextu je ústředním tématem i v tvorbě Bergmanova oblíbeného autora E. T. A. Hoffmanna. V nedokončeném románu, jemuž dal Hoffmann název „Životní názory kocoura Moura spolu se zlomky života kapelníka Johanna Kreislera, tak jak se dochovaly v makulatuře“, spisovatelovo alter ego Johannes Kreisler propadá šílenství. V *Hodině vlků* se Johan krátce před koncem filmu, kdy na zámku hledá Veroniku, setkává také s mužem, který pro malou zámeckou společnost hraje na klavír. Poté, co je Johanovi představen jako kapelmeister Kreisler, nakloní se přes desku klavíru k přístupnému Johanovi a významně si jej prohlédne. Také vsuvka o Donu Juanovi v Hoffmannově románu koresponduje s výkladem Kouzelné flétny v *Hodině vlků* a Bergman sám přiznal, že i ukončení filmu uprostřed věty bylo záměrným poukazem k Hoffmannovu nedokončenému románu.

Ještě důležitější jsou ovšem intertextové relace k Hoffmannově povídce Zlatý kořenáč. Bergman tyto vztahy signalizuje **jmény postav**.²⁶⁾ Je to především již zmíněný ptačí muž archivarius Lindhorst, který i v Hoffmannově povídce vypadá jako orel nebo sup a jeho příbuzným je zelený papoušek. Bergman převzal od Hoffmanna také prototyp měšťáka: literární registrátor Heerbrand se proměňuje v mnohem nebezpečnějšího kurátora Heerbranda, který nejprve pronásleduje Johana svým hloupým žvaněním, později mu doručuje pozvání na zámek k setkání s Veronikou; zanechává mu při tom, jak jsme již viděli, revolver, kterým Johan postřelí Almu.

Povídka Zlatý kořenáč je ovlivněna Mozartovou Kouzelnou flétnou. Nepřekvapuje to u autora, který z obdivu k Mozartovi přijal jméno Amadeus a už v jedné ze svých raných povídek Don Juan (vyšla v roce 1813 v odborném periodiku Allgemeine Musikalische Zeitung) jako první podal kongeniální výklad této opery oper. „Při andante projel mnou třas strašlivého podzemního *regno al pianto*; děsivé předtuchy hrůz naplnily mou mysl,“ popisuje své pocity vypravěč a pokračuje: „...viděl jsem, jak z černé noci natahují ohniví démoni své žhnoucí drápy – po životě bezstarostných lidiček, vesele tančících na tenounké klenbě nad bezednou propastí. Před mým duševním zrakem jasně vystala srážka lidské přirozenosti s neznámými, hrůznými mocnostmi, které člověka obkličují, číhající na jeho zkázu.“²⁷⁾ Je to Mozart zromantizovaný, **temný, démonický**. Autentický svět umění je postaven do kontrastu s naprostou povrchností a indiferentností měšťácké skutečnosti, ale absolutní vytržení pro umění je zhoubné a smrtelné: představitelka donny Anny svou rolí žije, a proto i umírá. Propast mezi oběma sférami je nepřeklenutelná.

Hoffmann Mozartův svět ztemňuje, činí nejednoznačným. Ještě výrazněji tento rys vystupuje při srovnání povídky Zlatý kořenáč s Mozartovou Kouzelnou flétnou. Student Anselm (Tamino) je přitahován k tajuplné říši fantazie, jejímž protagonistou je Lindhorst (Sarastro), „v civilu“ královský saský tajný archivarius, a jeho dcera-had Serpentina (Pamina). Podobně jako v Kouzelné flétně, kde na začátku tři dívky z družiny Královny noci zachránily Tamina před hadem, na počátku Zlatého kořenáče tři hadí dcery archivaria Lindhorsta zachraňují Anselma od beznaděje a zoufalství. Paminin otec (prostřednictvím matky Královny noci) dává Taminovi kouzelnou flétnu, otec Serpentina slibuje Anselmovi zlatý kořenáč. Hoffmann z Kouzelné flétny přejal i symboliku **dne a noci**: archivarius Lindhorst mluví o sobě a své rodině jako o salamandrech, tvorech slunce,

26) Jména postav jsou vůbec velmi důležitým aspektem každého Bergmanova díla, neboť Bergman opakováním jmen ze svých dřívějších filmů signalizuje jednak kontinuitu své tvorby, jednak **možné** relace mezi svými postavami. Je tomu tak i v *Hodině vlků*: hlavní protagonista se jmenuje stejně jako starý doktor z *Lesních jahod*, žena Alma nosí jméno sestry z *Persony*, příjmení Borgovy milenky Veroniky Voglerové odkazuje jednak znovu k *Personě* (k herečce Elisabeth V.), jednak k hypnotizérovi Albertu Emanuelu Voglerovi z *Tváře*. Současně ale jméno a příjmení Borgovy milenky odkazuje i k jiným zdrojům: hudebním (k Mozartově Kouzelné flétně, v níž jedna z hlavních postav Papageno je ptačnick, německy Vogler) a literárním (k Hoffmannově povídce Zlatý kořenáč, v níž se dívka usilující – i ve spojení s temnými silami zla – o hlavního protagonistu studenta Anselma, jmenuje Veronika). Podobně křestní jméno hlavního protagonisty odkazuje jak k Mozartovi (jehož plné jméno bylo Johann Chrysostom Wolfgang Amadeus Mozart), tak k E. T. A. Hoffmannovi, resp. jeho literárnímu alter ego: kapelmeistrovi Johannovi Kreislerovi.

27) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Don Juan*. In: Týž: *Mistr Blecha*. Praha 1978, s. 17 – 18.



*Stará dáma si za okamžik spolu s kloboukem sejme vlastní tvář a do sklenice odloží své oči.
Jde o jednu z četných narážek na Hoffmanovu povídku Písař, která představuje
jeden z literárních pretextů Bergmanovy Hodiny vlků.*

Foto archiv

zatímco spojencem jeho protihráčky Lízy Rauerové (Královně noci) je **černá** kočka, s Anselmovou snoubenkou Veronikou se setkávají pouze v noci. Jak v Kouzelné flétně, tak v Zlatém kořenáči hrdina opouští **svět noci** (říše Královně noci, Drážďany) pro **svět dne** (Sarastrova říše, Atlantis), obývaný moudrým mužem (Sarastro, Lindhorst) a jeho krásnou dcerou (Pamina, Serpentina).

V čem se ale obě díla liší, je orientace, směřování obou světů. V Mozartově opeře den a noc reprezentují – i přes vnitřní rozpory libreta – **jednoznačně** dobro a zlo, osvícení a ignoranci; a volba mezi nimi může být jediná správná: spojit se se Sarastrem proti Královně noci. V Zlatém kořenáči den a noc představují realitu a imaginaci, život a umění; a volba mezi nimi není tak jednoduchá. Postavy reálného světa Drážďan – konrektor Paulmann, jeho dcera Veronika i registrátor Heerbrand – mohou být obyčejní, materialističtí a šosáčtí, ale jsou i přátelští a mají i okamžiky poetického jasnozření, kdy dokáží vypadnout ze svých „občanských“ rolí. Veronika je nadto smyslná žena, zatímco Serpentina je pouhým symbolem ideální lásky, zdrojem umělecké inspirace. Nakonec Anselm sice volí Serpentinu a svět imaginace, neboť pro jeho umělecké založení se to jeví jako jediná možná volba, ale jsme si vědomi, čeho se musel vzdát.

Hoffmannova ambivalence v tomto aspektu se obnaží odkazem k jeho povídce *Písař*. Jako v *Kouzelné flétně* a *Zlatém kořenáči* i zde je hlavní protagonista Nathanael konfrontován s dvěma světy: jeden představuje jeho snoubenka Klára a její bratr Lothar, druhý je reprezentován profesorem Spalanzanim a jeho krásnou dcerou Olympií. Jako ve *Zlatém kořenáči* volí svět imaginace, ale ten je tu mnohem méně přitažlivý. Starý moudrý muž, profesor Spalanzani, se odhaluje jako potměšilý vynálezce a jeho krásná dcera jako jím vytvořená dřevěná loutka. Zatímco Anselm se stává dědicem království fantazie, Nathanael se stane obětí Spalanzaniho krutého žertu a je vystaven nelítostnému výsměchu společnosti. Přijímaje Olympii jako živou bytost a Kláru jako dřevěnou loutku, propadá postupně šílenství: v záchvatu zuřivosti se pokusí zabít Kláru a posléze se vrhá z vysoké věže.

Ústřední konflikt *Zlatého kořenáče* a *Písaře* je tedy analogický, ale perspektiva, z níž je nahlížen, je odlišná. „Postava básnického studenta Nathanaela je přesným negativem obrazu studenta Anselma ze *Zlatého kořenáče*,“ píše Kurt Krolop a pokračuje: „Zde vyvolenec, kterého dobrotivé síly ‚bílé magie‘ provedou všemi zkouškami a pokušeními k úplnému sebeuskutečnění v ‚životě v poezii‘; tam zavrženec, kterého děsivé moci ‚černé magie‘ navzdory všem retardujícím zdánlivým zachráněním nezadržitelně strhávají do víru úplného sebeodcizení a dávají mu zahynout v šílenství.“²⁸⁾ Tato dvojí perspektiva obnažuje Hoffmannovo chápání duality umění a světa, imaginace a reality i ambivalence samotného umění: sen v jednom případě, noční můra v druhém.

„Do mého života vstoupilo něco strašlivého! – Temné tušení děsného osudu, jenž mi hrozí, rozestírá se nade mnou jako černý stín mračen, jimiž nepronikne jediný vlídný sluneční paprsek,“ píše na počátku *Písaře* Nathanael v dopise adresovaném Lotharovi.²⁹⁾ Stejně tak by tato slova mohla pocházet z deníku Johana Borga. Nathanael, podobně jako Johan, odvozuje svůj strach z dětství, kdy mu chůva vyprávěla o tajemném *Písaři*, zlém muži, jenž přichází na děti, které nechtějí do postele: „...hodí jim přehršli písku do očíček, a ty jim potom okrvaví a vyskočí z důlků, a on ty očička nahází do pytle a zaneše je na půlměsíc jako žrádýlko pro svoje dětičky; ty tam sedíš v hnízdě a máší zahnuté zobany jako sova, a těmi zobany sezobají očička nezvedených dětí.“³⁰⁾ Připomeňme ještě jednou, že na konci *Hodiny vlků* se Lindhorst proměňuje v ptáka, který útočí na Johanovy oči. A jako narážku na Hoffmannova *Písaře* lze chápat také již zmíněnou scénu, v níž je Johan představen Kreislerovi. Mezi posluchači je i stará dáma, která, aby lépe slyšela, si sundává klobouk. S ním si však jako masku snímá i tvář a do sklenice odkládá své oči; z obnažené tváře zírají prázdné oční důlky. V Hoffmannově *Písaři* se po podlaze koulejí oči Olympie, když se ukáže, že je to pouze bezduchá loutka, nejdokonalejší automat profesora Spalanzaniho.

Nyní je snad zřejmé, jak těsné vazby spojují Mozartovu operu, Hoffmannovy povídky *Zlatý kořenáč* a *Písař* na straně jedné a Bergmanovu *Hodinu vlků* na straně druhé. Ukázali jsme, že Bergman si z Hoffmanna vypůjčoval jména (Lindhorst, Heerbrand, Veronika) a že tato jména signalizují možnost dalších relací k zmíněným pretextům

28) Kurt Krolop, *Hoffmannovy povídky*. Doslov. In: E. T. A. Hoffmann: *Mistr Blecha*, s. 379 – 380.

29) E. T. A. Hoffmann, *Písař*. In: Týž: *Mistr Blecha*, s. 29.

30) Tamtéž, s. 31.



*V Mozartově Kouzelné flétně přivádí moudrý Sarastro Tamina k Pamině.
V první variantě závěru Hodiny vlků je Johan jako neřestný adept uveden
démonickým zasvětitelům Lindhorstem k Veronice – ďábelské panně.
Jestliže Tamina jeho věrnost Pamině pozvedává ke světlé moudrosti, Johan se poddává
své destruuující a chorobné touze po Veronice a klesá do temnoty šílenství.
Johanova „temná milenka“ přikrytá bílým prostěradlem je mrtvá jen zdánlivě:
jakmile ji Johan políbí, sál se zaplní triumfujícími démony,
radujícími se z Johanovy prohry.*

Foto archiv

a soustřeďují pozornost k základnímu a společnému tématu těchto uměleckých děl: schizmatu mezi světem dne, tj. života a reality, a světem noci, tj. umění a imaginace. Jestliže Písař nabídl temnější variantu pohledu na tento rozpor než Zlatý kořenáč, pak *Hodina vlků* postoupila ještě dál. Ve Zlatém kořenáči je Anselm obklopen přátelskými, sympatickými lidmi jak v reálném světě, tak ve světě imaginace; jedinou negativní zkušenost má s „čarodějnicí“ Lízou, ale i ta je více komická než vážná. V Písaři jsou pouze dvě přátelské osoby v Nathanaelově reálném světě (snoubenka Klára a její bratr Lothar), svět imaginace je už zabydlen postavami nepřátelskými skrytě (Spalanzani a Olympia) nebo zcela otevřeně (zlověstný Písař z pohádek pro děti, postupně se přetvářející v advokáta Coppelia a v italského obchodníka s barometry Giuseppe Coppolu). Jestliže je imaginární svět ve Zlatém kořenáči přitažlivý a sympatický, v Písaři ambivalentní, pak v *Hodině vlků* je již otevřeně nepřátelský a nebezpečný.

Řekli jsme, že Bergman využívá symboliky dne a noci, která ještě v Mozartově Kouzelné flétně není komplikovaná: den je dobro a noc představuje zlo. Bergman zpočátku jakoby sdílel tuto víru v jistotu, laskavost denního světla. V úvodu nám Alma říká, že se Johan obává tmy, a vlastní film se otevírá scénou, v níž Alma v jasném slunečním svitu sedí u jabloně a pózuje svému muži (je to zjevný ekvivalent k prosluněným scénám z *Lesních jahod*). Sluneční svit však brzy získává zlověstný, nebezpečný charakter: „temná“ Veronika se poprvé objevuje v silném slunečním světle a také snová scéna, v níž Johan zabíjí chlapce, je světelně výrazně přexponována. Noc a tma přitom ovšem neztrácejí nic ze své děsivosti (obě návštěvy na zámku se odehrají v noci). Johan nenalézá ochranu a útočiště ani ve světle dne, ani v temnotě noci, jako ji nenachází ani v realitě, ani ve své imaginaci. Život je neestetický a umění je nehumánní, pro skutečně senzitivního umělce a citlivého člověka není žádné alternativy. A milost lásky, která jediná nabízí vykoupení z bídy a svinstva tohoto světa, Johan odmítá. To je temné poselství Bergmanovy *Hodiny vlků*, které před námi vystoupilo ve světle jejích operních a literárních pretextů a posttextů.

Citované filmy:

Dvacáté století (Novecento; Bernardo Bertolucci, 1975), *Hodina vlků* (Vargtimmen; Ingmar Bergman, 1967), *Konformista* (Il conformista; Bernardo Bertolucci, 1970), *Kouzelná flétna* (Trollfljötten; Ingmar Bergman, 1974), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Luna* (La Luna; Bernardo Bertolucci, 1978), *Niagara* (Henry Hathaway, 1953), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966), *Pět holek na krku* (Evald Schorm, 1967), *Poslední tango v Paříži* (L'ultimo tango a Parigi; Bernardo Bertolucci, 1972), *Před revolucí* (Prima della revolutiona; Bernardo Bertolucci, 1964), *Strategie pavouka* (Strategia del ragno; Bernardo Bertolucci, 1969), *Tvář* (Ansiktet; Ingmar Bergman, 1958), *Vášeň* (Senso; Luchino Visconti, 1954).

PhDr. Petr Málek, CSc. (1965)

Vystudoval Filozofickou fakultu UK (obor čeština – dějepis) a po absolutoriu pracoval v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Nyní působí jako odborný asistent na katedře české literatury FF UK, kde vede semináře literární teorie. Zabývá se problematikou interdisciplinárních relací se zvláštním zřetelem ke vztahům literatury a filmu.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

SUMMARY

OPERA PHANTOMS IN FILM

Petr Málek

In this study the author traces the „phantoms of the opera“ that inconspicuously enter the film, stamping a mark nevertheless on the world as presented on the screen. He observes the way in which opera affects and permeates the entire film universe via a **quotation** (and how, incidentally, the literary context, too, penetrates the structure of the film work via the libretto). The study draws on the theory of intertextuality, it leans also on the Lotmanian concept of **text in text**, meaning a „specific figure of speech in which the difference between the encoding of the different parts of the text becomes a visible factor of the author's construction and the reader's (and viewer's – note P. M.) reception of the text“.

Evald Schorm's film *Saddled with Five Girls* (Pět holek na krku, 1967) opens with the prelude to Weber's *Freeshooter*, who plays an important role in the film: Attention is turned to the eternal struggle between good and evil. As the inscription, appearing during the prelude and serving as a **motto** explicitly declares: „He, whose heart is pure and wards off evil, may enjoy both love and trust.“ (A quotation from the finale of *The Freeshooter*, in which the text is sung in chorus by all the good characters of the opera, when all the forces of evil have finally been defeated.) In the film, the *Freeshooter* is represented not only by the prelude – scenes from the staging of the opera pervade the whole film: they „comment“ the phases of the film story and externalize the inner states of the protagonists. It is however the confrontation between the two texts which highlights the basic difference: on the one hand there is the *Freeshooter*, in whom evil, combined with supernatural and demonic powers, is justly punished in the end; and on the other hand Schorm's film, whose world, when compared with the world of the romantic opera, comes out as a much more ambiguous place, the motivation behind the deeds of its characters and the consequences of their acts being more controversial. An opera sequence constitutes the opening also to Visconti's *Senso*; it shows a performance of Verdi's *Troubadour* at the La Fenice in Venice (the entire finale of Act III and the beginning of Act IV). The future film protagonists meet during the performance: Countess Livia Serpieri, the wife of a Venetian dignitary, and Franz Mahler, an officer in the Austrian occupational army. The moment Mahler enters the box (during Leonora's recitative in Act IV) the places assumed by the characters and the singer form a new „opera“ space due to the dynamic distinction, and also interpenetration of the individual plans: Livia is facing the singer, who is standing deep in the plan; Livia and Franz are separated from her. But as soon as Leonora starts singing the „D'amor sull' ali rose“ aria, and Franz sits down next to Livia, they are almost in the same plane (Visconti achieves this by the angle of view of the scene: the performance is seen from „profile“, from the angle of the people in the box which is in the the same plane as the proscenium). The impression therefore is one of the box and stage being one – that is a theatre – space. The story of the opera is seemingly leaving the stage and shifting to the „real“ space of the auditorium. The **border** separating the stage and auditorium, and thematized by Visconti in the ceremoniously rising curtain (an image in the mirror), is simultaneously Lotman's inner border, separating variously encoded sequences: the text of the opera performance and the text of the film. A **mirror relationship** is established, with the film text (reflecting the passionate love relationship against the background of the Italian Risorgimento), as the primary text, turning out to be but a distorted and crooked reflection of the secondary text, i.e. the opera text. The image which appeared „real“ is revealed as a projection, carrying a kind of modelling language. The theatre-opera encodes life and also historical behaviour, and the acts of the characters of Visconti's *Senso*.

The opening opera sequence is the stylistic key to Visconti's film. The author applies numerous „views from the top“, appearing in various parts of the film, always bringing back that first „view from the top“ as seen by the audience in the boxes and galleries of La Fenice; these views empower the theatrical and musical action of the characters and the relations between them, they signal their artificiality and stylized nature. They are thus in accord with the theatricality of the architecture which, in detail and whole, simulates

the opera stage, the box and also the theatre corridors and their arches. The motif of the red curtain is repeated in the sets and evokes the curtain of the La Fenice. And Livia, almost mad after having denounced Franz as a traitor, gropes her way along walls flooded with blue light, evoking the blue lighting of the stage in Act IV of *The Troubadour* in which Leonora declares her love for Manrico. The „circular“ composition closes: the wall of the barracks where Franz is executed brings us back to the palace walls in Act IV of *The Troubadour* behind which Manrico is dying. However, whereas Manrico's death is the death of a romantic opera hero who, before being handed over to the executioner, sings out his love for Leonora, Franz's death is „mute“. The actual act of the execution, carried out quickly and mechanically, is captured by Visconti with an odd indifference and in cold distance (in short full shots).

In the next part of the study, the author tries to show the application by Visconti in his **film opera** of the procedure of **music in action**, as Michel Leiris calls the specific (both musical and visual) organization and structural nature of the space of the scenery in opera. The choice of the opera code makes it possible for Visconti to process the story of the *Senso* in „another“ space – in the space of an opera performance whose basic principle is the determinating role of the voice (Livia's voice „off stage“) and the music (Bruckner's VIIIth Symphony). In the end of this part the author of the study presents an analysis of the function of Verdi's *Troubadour* in Bertolucci's *La Luna*, in which – similarly to Visconti – opera quotations (besides *The Troubadour* also *A Masked Ball* and *Rigoletto*) represent not only a kind of counterpoint or ornament to the actual film narrative, but rather a direct hand in the building of the film text.

Bergman's *Hour of the Wolf* is presented as the **visualized diary** of the painter Johan Borg who disappeared without trace many years ago from the Frisian island of Baltrum, where he lived with his wife Alma. This is a story which from the very start has blurred, misty contours, many dark, vague („scratched out“) places because what we learn about Johan comes in part from the very subjective diary notes of a man gradually losing his mind, and partly from the not very reliable memories and observations of Alma. One of the most important aspects of the *Hour of the Wolf* is the hazy, indistinct and permeable border between dream and reality, between phantasm and fact. What also seems quite justified is the interpretation of all the characters, with the exception of Johan and Alma, as the projection of the artist's diseased mind. The *Hour of the Wolf* offers this possible interpretation as early as in one of the first scenes, in which Johan is showing Alma sketches of various people actually before they have „really“ meet them during a visit to the castle of Baron von Merkens. While showing Alma his drawings, Johan pauses over a portrait of an odd person, having an appearance of a bird-man, whom he explicitly designates as a relative of Papagen. Of all the demons haunting Johan, this one is the worst. During the visit to the castle this bird man introduces himself as „Archivarius“ Lindhorst and it is he who stages the puppet shows (using homuncules instead of puppets) of parts of Mozart's *Magic Flute*. It is the scene in the end of the first act, when Prince Tamino while searching for Pamina finds himself in front of the Temple of Wisdom. Bergman's selection is deliberate: the passage opens not only a reflection on the meaning of art but relates also immediately to the problems of the main protagonist who, tortured by demons, cannot fall asleep as long as the gruesome night lasts. There is a hint of the possibility of the identification of Alma with Pamina and Johan with Tamin. The world of *The Hour of the Wolf* is, however, more complex and less unambiguous than the world of Mozart's opera.

In the next part of the study the author analyzes the relation between Bergman's *Hour of the Wolf* and the latter's film version of *The Magic Flute* and especially of Hoffmann's stories – *The Golden Flower-Pot* and *The Sandman*, which, too, were influenced by Mozart's opera. These relations, signalled by the names of the characters (Lindhorst, Heerbrand, Kreisler, Veronika) bring to notice the fundamental and common theme of these works of art: the schism between the day world, i.e. of life and reality, and the night world, i.e. of art and imagination. Since in Mozart's *Magic Flute* day and night stand unequivocally for good and evil, Hoffmann's stories, in which day and night represent reality and imagination, make a theme of the duality of the world and art as well as of the ambivalence of art as such – a dream in the first case, a nightmare in the other. Bergman's *Hour of the Wolf* offers an even darker variant of the view of this conflict: Johan finds protection or refuge neither in the light of the day nor in the darkness of the night, the same as he finds it neither in reality nor in his imagination. Life is non-aesthetic and art is not humane – for a truly sensitive artist and perceptive man, there is no alternative.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

OD ZRCADLENÍ K REFLEXI

Josef Moucha

I.

Světlou komorou, esejem s podtitulem Vysvětlivka k fotografii dokáže Roland Barthes fotografa zaskočit už v prvních řádcích: „Kdysi, je to již dávno, jsem připadl na fotografii (1852) nejmladšího Napoleonova bratra Jeroma. S úžasem, jež jsem od té doby nedokázal oslabit, jsem si tehdy řekl: „Díváš se na oči, které viděly Císaře.“¹⁾

Existuje také úplně jiný pohled na fotografii. Sdílejí jej fotografové, kteří si uvědomují, co dělají a s jakým médiem vlastně pracují. Vědí o jeho danostech – limitech i přednostech.

Když roku 1900 bilancoval francouzský portrétista Nadar (1820 – 1910) svou zkušenost ve spise *Quand j'étais photographe*, vzpomenu tažení Napoleona III. do Itálie: před ním se dal vojevůdce „zvěčnit“, zatímco celá armáda čekala, než bude snímek hotov. A Nadar se ptá: „Nepodobá se tento jediný rys modelu tisíckrát více než jeho vlastní fotografie?“²⁾

Fotograf nebo kameraman nemusí být zrovna konceptualistou, aby věděl, že se sice sám obrací k realitě, ale že jejím snímkem diváka odkazuje k tomu, aby se vztahoval k odrazu, jenž od skutečnosti míří k představě. Objeví-li se v záběru člověk, nejedná se už tolik o něj samotného, jako o dojmy, které jeho obraz vzbudí v našem vědomí. Pavel Pavlovič Muratov byl překvapen tím, že to uniká pozornosti a roku 1925 na to poukázal: „Film představuje zdvojený vědecký trik: nejde jen o živou fotografii, ale i o fotografii jako takovou. Fotografie sama o sobě je však považována za něco naprosto obvyklého a běžného. Živá fotografie snad ještě může ve filmovém divákovi vyvolat slabou stopu údivu, ale fotografii jako takové se to nepodaří u nikoho. Na ni se zapomíná a nepřemýšlí se o ní. A při tom filmový divák přichází do styku právě s ní. Nevidí své oblíbené herce – Chaplina, Douglase Fairbankse nebo Harolda Lloyda, ale jen jejich **fotografické snímky**. Na cestě mezi představiteli a diváky stojí fotograf, a ten je také hlavním akterem filmu.“³⁾

1) Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980. Cit. dle překladu Miroslava Petříčka jr.: *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*. Bratislava 1994, s. 9.

2) Rudolf Skopec, *Nadar. Gaspard Félix Tournachon. Fotograf, vzduchoplavec spisovatel*. Praha 1960, s. 34.

3) Pavel P. Muratov, *Film*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 2, s. 17 – 18.

Fotografie vyzařuje svůj obraz, ale divák si z ní zároveň učiní projekční plochu: promítne si do ní vlastní pohled na svět a může fotografii do té míry přezářit tímto osobním předpojetím, že docela zapomene na artefakt a jeho autora.

U Barthesa má fotografie „v sobě ze své povahy vždy cosi tautologického: dýmka je tu vždy neoblomně dýmkou.“⁴⁾

Málokdo si uvědomuje, že zprostředkovatelem, ba někdy přímo objevitelem nálad a úvah, které se ho zmocňují při pohledu na snímek, není nikterak samovolně skutečnost, před níž stál fotograf. Divák se při pohledu na zprostředkovanou fotografovou zkušenost – zakletou v listu papíru – propadá dovnitř záběru: sám chce ohledávat původní realitu...

Dýmka zůstává dýmkou jedině v asambláži (ale ani tam už není pouhou dýmkou).

Barthes se dívá skrz fotografii: „Ať snímek ukazuje cokoli a jakkoli, je vždy neviditelný, neboť to, co vidím, není fotografický snímek;“⁵⁾ „vnímám referent (zde fotografický snímek opravdu překračuje sám sebe: není to jediný důkaz jeho umění? Zrušit se jako *médium*, nebýt znakem, nýbrž věcí samou?)...“⁶⁾

Leszek Brogowski ukázal, že jedinou opravdovou identitu motivu a snímku bychom docílili technicky čistým překopírováním listu fotografického papíru.⁷⁾ U kinematografie už není nic takového myslitelné...

Jakmile Barthes ztotožní postavu na fotografii s individuem, jež stálo před kamerou, dostává se k efektu zprostředkovanému „zvláštní instancí (jsem asi jediný, kdo ji vidí): Smrtí. Víme již dnes o původním vztahu divadla a kultu Mrtvých: první herci se od společenství oddělili tím, že hráli úlohy Mrtvých; líčit se znamenalo označovat se jako tělo současně mrtvé i živé: nabílené poprsí totemického divadla, člověk s pomalovanou tváří v čínském divadle, líčení rýžovou pastou indické Kálí, maska japonského Nô. Nuže, stejný vztah jsem našel i na fotografickém snímku: ať jakkoli se jej snažím chápat jako živý (ale tento zápal pro „oživování“ snímku je patrně mýtické popírání smrtelné nemoci), snímek je jako primitivní divadlo, je jako *Tableau Vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé.“⁸⁾

Říká to i Susan Sontagová: „Všechny fotografie jsou vlastně memento mori. Udělat fotografii znamená podílet se na smrtelnosti, zranitelnosti, proměnlivosti jiného člověka či věci. Právě tím, že vyseknou okamžik a zmrazí ho, svědčí všechny fotografie o nemilosrdném běhu času.“⁹⁾

Nemůžeme ovšem pominout, co na dané téma napsal André Bazin: „I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model. Odtud pramení půvab fotografií v rodinném albu. Tyto šedivé či nahnědlé, přízračné, téměř nerozpoznatelné stíny, to již nejsou tradiční rodinné portréty, nýbrž znepokojují přítomnost životů zadržných v trvání,

4) R. Barthes, c. d., s. 11.

5) Tamtéž.

6) R. Barthes, c. d., s. 43.

7) Leszek Brogowski, *Mýtus pravdomluvné fotografie*. „Fotografie“ 24, 1980, č. 2, s. 74 – 75.

8) R. Barthes, c. d., s. 32.

9) Srov. Susan Sontagová, *Fotografie*. „Revue Fotografie“ 20, 1976 č. 3, s. 73 – 74. Cit. dle strojopisu úplného překladu Petra Štembery.

oproštěných od jejich osudů nikoli kouzlem umění, nýbrž zásluhou necitelného mechanismu; fotografie totiž netvoří z věčnosti jako umění, nýbrž balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem.

Z tohoto pohledu nám připadá kinematografie jako dokončení fotografické objektivnosti v čase. Film se již nespokojuje s tím, že by pro nás uchovával objekt zabalený do jeho okamžiku jako hmyz z dávných dob uchovaný v jantaru, nýbrž vymaňuje barokní umění z křečovitě strnulosti. Poprvé je obraz věcí rovněž obrazem jejich trvání a, podobně jako mumie, obrazem změn.¹⁰⁾

Smrt jistě fascinuje člověka od nepaměti. Pro příklad snahy o jakési její překonání pohřebním ritem a s tím spojenou podobiznou zesnulého, mohli bychom se vrátit ještě mnohem dál než do epochy mumifikování a vzniku egyptského sochařství, jak to činí Bazin. V *Problème de la peinture* (1945) reflektuje malbu takto: „Dnes již nevěříme na ontologickou totožnost modelu a portrétu, ale připouštíme, že portrét nám pomáhá rozpo-
menout se na model, tudíž jej zachránit před druhou – duševní smrtí.“ (...) „Už nejde o to, aby byl člověk zachován na živu, nýbrž obecněji o vytváření ideálního světa k obra-
zu skutečna, obdařeného svébytným pozemským osudem.“¹¹⁾

To je ovšem vztahování se k znaku, nikoli ke střepině skutečnosti, za niž má Bazin fotografii i film, které „se naopak podílí na existenci modelu jako otisk prstu.“¹²⁾

Jakkoli „posmrtná maska“ či „šlépej“ zůstávají „přímým otiskem skutečného“, nevy-
chází u Sontagové tato metafora fotografie jako u Barthesa a Bazina: „není to realita, co
fotografie bezprostředně zpřístupňují, ale obrazy.“¹³⁾

Potíž s ontologií filmového a fotografického obrazu vysvětluje Vilém Flusser tím, že se
jedná o obrazy jiného řádu, než jakými byly a zůstávají ty tradiční, rukodělné – což vět-
šina diváků není připravena rozlišovat.¹⁴⁾

Fotografie si nechává říkat „zrcadlo s pamětí“ a film zase „živá fotografie“. Na důsledky
plynoucí z přehlížení rozdílu mezi zrcadlovým obrazem a znakem poukazuje Vlastimil
Zuska hned v prvním článku, jenž v *Iluminaci* dostal místo.¹⁵⁾

Fotografie a film jsou ovšem médii, jejichž užití těžší v mnoha různých směrech právě
z iluze transparentnosti, z toho, že divák tu neoblomně vidí dýmku jakožto dýmku.

Celá průmyslová odvětví profitují na tom, že jsou lidé náchylní k magické záměně znaku
či znakové struktury za střepinu skutečnosti. „To jsou naše děcka,“ bývá obvyklá prů-
pověď na vzpomínkových abiturientských večírcích, když si někdejší spolužáci ukazu-
jí ony papírové lístky potažené světlocitlivou emulzí, připomínající malá zrcadélka.
Bývala aranžována dokonce celá pásma diapositivů z rodinných výprav o dovolených –
ta ale vyžadovala složitější rituál, přinejmenším zšeřelou místnost... Provoz videa je

10) André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris 1958. Cit. dle *Co je to film?* Praha 1979, s. 17 – 18.

11) A. Bazin, c. d., s. 13.

12) Tamtéž, s. 18.

13) S. Sontagová, *On Photography*. New York 1977. Cit. dle překladu P. Štembery. – Je pozoruhodné,
že Barthes mezi prameny svého eseje, datovaného 15. 4. – 3. 6. 1979, uvádí Sontagové *La photographie*,
Paris 1979, ale nikoli Bazina, v jehož stopách se vypravil.

14) Vilém Flusser, *Posthistorie*. „Iluminace“ 4, 1992, č. 2, s. 3 – 13.

15) Vlastimil Zuska, *Film jako/a zrcadlo. Průzkum možností jedné analogie*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1,
s. 3 – 15.

jednoduchý a v jistém ohledu názornější: vše plyne, postavy hovoří... Lžou, předvádějí se – anebo se chovají přirozeně (to jest nevědí, že je na ně namířena kamera). Sledujeme-li televizní zpravodajství, vnímáme obrazy jinak, než když si na stejném přístroji pustíme hraný film. Rozlišujeme na základě zkušeností. Jejich míra se liší sedadlo od sedadla. Pro někoho romantický příběh dokáže dokonale knokautovat čelní záběr tváře vyšpulené k polibku, poněvadž si uvědomí, že herec se ve skutečnosti předkláněl na kameru. Také u fotografie záleží na kontextu, ve kterém se uchází o pozornost. Nicméně jejím společným úběžníkem je – v duchu Barthes – noema „toto bylo“.¹⁶⁾

Ve světlé komoře se nerozlišuje inscenovaná fotografie a záznam nekaširovaného jsoucna. Analogicky by tudíž nebylo na místě rozlišovat hraný film a filmový záznam skutečné reality. Je to značná abstrakce. Prakticky se právě na poli mísení inscenovaného a iluze záznamu skutečnosti neinscenované otevírá prostor k manipulaci publika nejzřetelněji. Dnes a denně to naplňují reklamní triky – ať už pohyblivými či statickými obrazy. Předvádějí nám situace, které nejenže provádějí „neslýchanou záměnu skutečnosti (*Toto bylo*) a pravdy (*To je ono*)“;¹⁷⁾ některé fotografie oproti Barthesově předpokladu předvádějí stavy, které nikdy nebyly. Lze toho dosáhnout už klasickou technologií fotografie. (Pusťme zde ze zřetele aktuální způsob budování iluze neexistujícího jevu pomocí počítačů – ne proto, že o něm Barthes neuvažoval;¹⁸⁾ můžeme celou věc přejít prostě s tím, že na digitální bázi se nejedná o fotografii: jakmile je výchozí materie převedena do systému jednotek a nul, podstata obrazu se změní a máme co do činění s jiným médiem, jakkoli je výsledný produkt distribuován v zavedených technologiích filmového či magnetického pásu, případně na podložce simulující papír...)¹⁹⁾

Necháme-li se unášet představou, že to, co vidíme na snímku, defilovalo před kamerou jako skutečné, dostáváme se do vleku mediální hry.²⁰⁾ Postavy culící se do objektivu nemusejí dávat najevo pravý stav mysli; mohou prostě ztvárňovat předsevzatou roli – ať už se jedná o politiky zakládající image či turisty, kteří mají zálibu předvádět se iluzorně kruhu svých známých nebo i jen sobě samým. Kýžený efekt je jistě složitější dosáhnout za pohybu – a což teprve obrazy dokládat přesvědčivými promluvami...

I zpravodajství o nekoncepovaných událostech může posunout – a často i posouvá – reálné jednající postavy k jiným úkonům a promluvám, než jaké by nastaly, kdyby s nimi na place přenosové anebo záznamové zařízení nebylo...

Dějí se přímo i události iniciované jedine s ohledem na záznam, který je jejich určujícím smyslem; dějí se výhradně pro něj – bez něj by k nim nedocházelo: nejedná se výlučně o hraný film; aranžmá či inscenace zná také fotografie; leč běží třeba i o znázornění

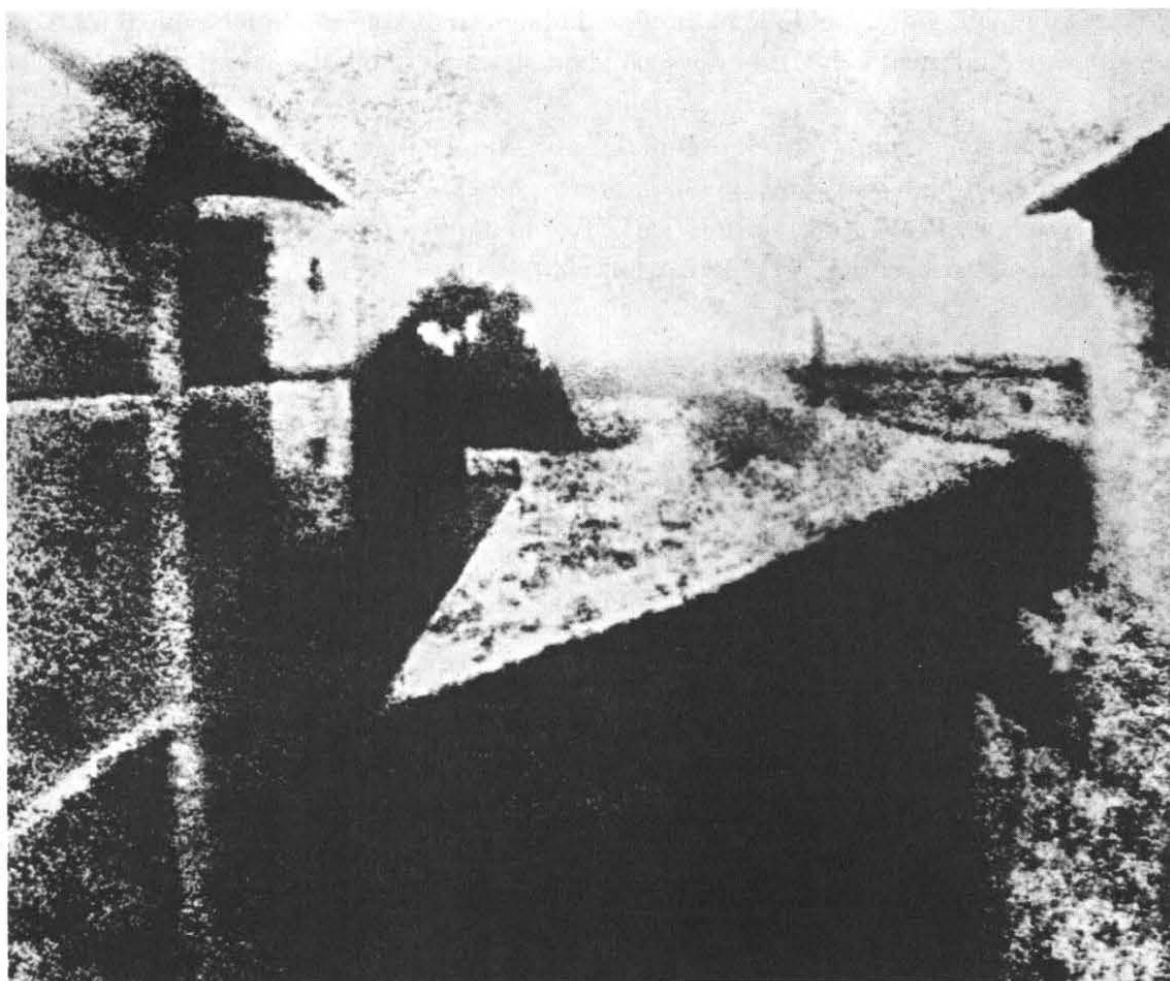
16) R. Barthes, c. d., s. 101.

17) Tamtéž.

18) Srov.: R. Barthes, c. d., s. 75 a 77. – Kdyby se Barthes dožil prvního skandálu s numericky přetvořenou fotografií a teprve poté dostal svůj snímek a nemohl se upamatovat, kde byl fotografován, nezkoumal by kravatu, aby to zjistil; zkoumal by, zda mu nebyla zaslána computerová deviance fotografie.

19) Srov.: Ján Š m o k, *Co je fotografie?* „Československá fotografie“ 33, 1982, č. 5, s. 206: „Každý fotografický snímek je zobrazení, jehož minimální částicí je objektivem vytvořená rozptylová ploška, určitou technikou transformovaná do formy vnímané divákem.“

20) Srov.: R. Barthes, c. d., s. 69.



*Nicéphore Niépce: Pohled z okna v Gras, Saint-Loup-de-Varennnes, 1826.
Gernsheim Collection, The University of Texas, Austin.*

Foto archiv autora

uměleckých konceptů, kdy ideu inspiruje budoucí dokumentace. „Roku 1969 jedou lidé na Měsíc, aby se Nixon ukázal v televizi s Lunou po boku“, řekl Vilém Flusser.²¹⁾

Barthes by mohl trvat na tom, že nakonec i „toto bylo“. Herec naklánějící se na kameru se v takové situaci tak jako tak vyskytl – z hlediska noematu fotografie je lhostejné, kterak byl obraz podnícen a jak ho komentujeme. Už prostá dvojexpozice ale říká: „Toto nikdy nebylo.“ – Na jediné políčko filmu se dvojitým osvětlením promítnou paprsky odražené různými jevy, které v nerozlišitelném prolnutí ztrácejí vazbu k reálu, v němž se zdaleka nesetkaly.

Jakmile se obrazy ocitnou mimo oblast zažitě zkušenosti, je jim divák rázem vydán na pospas. U fotografie to patrně nastalo hned s jejím vznikem – a v mnohém ohledu to trvá doposud. Nicéphore Niépce exponoval nejstarší dochovaný snímek před sto sedmdesáti lety z okna pracovny v Saint-Loup-de-Varennnes po osm hodin na cínovou destičku s emulzí asfaltu. Tím otevřel imanentní problém: dvůr vyšel na snímku podstatně jinak,

21) Vilém Flusser, *Fotografie a dějiny*. Pražský dům fotografie 8. 6. 1991.

než jej kdy mohl vidět. Nehledě na předpokládanou redukci hmot a barevnosti (či technickou úroveň obrazu vůbec): budovy po obou stranách fotografie vrhají stíny do jejího středu...²²⁾

„První snímky, nad nimiž člověk přemítal (např. Niépce před *Prostřeným stolem*), se mu musely zdát být podobné obrazům (stále *camera obscura*) tak, jako se sobě podobají dvě kapky vody; přesto ale věděl, že stojí tvář v tvář mutantovi (...): ani obraz ani skutečnost, opravdu nové bytí: realita, jíž se nelze dotknout.“²³⁾

II.

Fotografický proces je masově užíván k zprostředkování pohledu na fotografii zastupované věci, jevy – svět... Přes všechny defraudace, jichž se fotografie ve své existenci dopustila, převládá mínění, že svůj základní úkol vcelku důvěryhodně plní. Význam takového fotografování pozůstává z faktu, že člověk disponuje přístrojem dovolujícím zpodobit předlohu. Ve službě provozním záměrům předstihla fotografie kresbu a malbu všude tam, kde prokázala větší praktičnost. Velký vliv při tom získala mechanická zkratka, jíž se obchází subjektivní vykreslení předmětné reality při manuálním zpracování obrazu; smyslem je značně zvýšená míra zástupnosti. Vedle dalších aplikací si fotografie drží i toto prapůvodní uplatnění. Aniž by při tom bylo vždy nezbytně nutné hovořit o fotografování, může být poznávací hodnota „zrcadlení“ reálií doslova nedozírná: viz kupříkladu snímky odvrácené strany Měsíce anebo mikrokosmu lidského těla...

Jakkoli však od Niépceova prvního obrazově doloženého pokusu z roku 1826 technika snímání pokročila, nestala se fotografie nikdy tímto, co nám nezprostředkovaně ukazuje zrak. Třebaže může být mezi snímkem a předlohou zachována poměrně úzká vazba, je fotografie realitou novou. To umožňuje její ztvárnění – až za mez „toto bylo“.

Tendenci odklonu od zaujetí diváka vůči zobrazenému, kdy prvotním cílem fotografa se stává protikladné působení – totiž zainteresovat diváka do vztahu k samotnému obrazu, manifestuje individualizace obsahu.

Jevová skutečnost je ve své jednostrannosti pro dnešní autory usilující o reflexi světa neuspokojivá, neboť je nasnadě, že procesy probíhající okolo nás nemají jenom polohu, kterou se vykazují navenek. Ovládá je složitá skrytá struktura, neviditelný mechanismus. Prvoplánově zachytit lze jen finální výstupy, z nichž je obvykle máloco patrné. Osobní vklad omezený na výběr z viděného také provází nebezpečí, že snímek sklouzne pod úroveň, na níž může divák s autorem navázat kontakt. (Výlučná témata prostý popis z tohoto hlediska nezachrání.) V důsledku toho dává fotograf přednost pohledu, při němž může ukázat, jaký má námět význam právě pro něj.

Roli katalyzátoru sehrála televize. Právě její zpravodajství svou dennodenní masáží dokázalo to, co unikalo všeobecné pozornosti publika filmových žurnálů – totiž fakt neposílitelnosti hlubších obsahů reality popisnou rovinou postavenou na odezíráni: to, co je

22) Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 40 a násl.

23) R. Barthes, c. d., s. 77.

viditelné, nemusí být ještě ani zdaleka tak přesným ukazatelem na skrytý náboj jako pověstný poměr vrcholku kry k jejímu celkovému objemu.

Omezenost schopnosti obrazově vykládat svět, již si připustili lidé, kteří jsou si vědomi danosti technických obrazů, vysvětluje Vilém Flusser důkladněji než sebereflexí vlastního oboru fotografie či kinematografie. „Nejdřív se myslilo, že fotografie je Aufnahme; aufnehmen – jak se to řekne česky? – Snímek? To není ono. Dejme tomu nadnímek... To se myslilo nejdřív: dole teče historie, nahoře sedí pan fotograf a táhne věci k sobě. Nahoru. A potom, když chtějí lidi vědět, co bylo, zeptají se pana fotografa – a on praví: Prosím... Dějiny jsou tak řekou, stáčenou do kádí, kde se vyvolávají. Takový je vztah fotografie a dějin do poloviny našeho století.“²⁴⁾

Rozšíření televize už vlastně patří do jiné epochy. „Jsme zvyklí vykládat přítomnost minulostí. Náš model času spočívá na písmu. Tento model se mění. Jako příklad může sloužit paměť počítače. To už není struktura procesu, nýbrž arény. Ale nejenže svět už není historický; také my už nemáme historii, a to je paradigma, obrat, který vidíme kolem nás a v nás, uvnitř, protože my se měníme taky.“²⁵⁾

V době, kdy je možné fotografii počítačově proměnit k nepoznání, cítí fotograf potřebu vymezit se vůči podobnému, ale nefotograficky založenému obrazu. Platónově teorii třech stupňů – tedy oblasti idejí, stínů a umění jakožto druhotných stínů – by mohlo odpovídat dělení na realitu nezávisle na nás existující, její reflektování a skutečnost uměleckých artefaktů, které by pak představovaly následný výraz reflexe, čili jeho konstrukci.

Také fotografii lze *vytvářet*. Ovšem tam, kde autor zachovává zdrženlivost – nearanžuje předlohu snímku ani násilím nezasahuje do dalšího procesu zviditelňování latentního obrazu, otevírá se mu výlučná možnost: reflexe a její výraz mohou zůstat ztotožněny. Takto chápané zázemí fotografování představuje kvalitativně nový protipól ke klasické estetizující fotografii.²⁶⁾

Expozice oddělí jeden každý moment od jiných, předchozích i následujících. Rozbitím řady vzájemně se doplňujících fází představujících vnějškové souvislosti děje (reportáž) vystupují do popředí svéprávné možnosti pojetí záběrů.

Motivem je samo fotografování jakožto způsob vztahování se ke světu. Výsledná věcnost snímků se sice i tak hlásí o slovo, ale už sama fragmentarizace je prvkem přímého působení obrazu. Dovoluje to dočasnost expozice (byť by měla trvat osm hodin): u fotografie se volba délky otevření závěrky projevuje obdobně pestrou škálou nuancí, jakou dovolu- je docílit změna rychlosti posuvu filmu kinematografií...

Robert Musil psal koncem roku 1924 o souvislosti filmu se stavem, kdy se „obraz každého předmětu stává nikoli praktickým cílem, nýbrž bezeslovným prožitkem.“²⁷⁾ Film je zde prostředkem, jenž dává řadou rychle se střídajících fotografií výraz proměnlivému

24) V. Flusser, *Fotografie a dějiny*.

25) V. Flusser, *Fotografie a dějiny*.

26) Z pozice filozofa celou záležitost vyložil Petr Rezek roku 1976 v textu *Oživená kamera*. In: P. Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha 1982, s. 186 – 190.

27) Robert Musil, *Počátky nové estetiky. Úvahy o jedné dramaturgii filmu*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 3, s. 31 – 41.

ILUMINACE

Josef Moucha: Od zrcadlení k reflexi



El Castillo, Španělsko

Foto archiv autora

ILUMINACE

Josef Moucha: Od zrcadlení k reflexi



Josef Moucha: New York, 1995

obrazu – leč pohyb nemusí být nositelem smyšleného děje; může vyjadřovat průběh času.²⁸⁾

Pokusům vyprostit světelnou projekci z tenat vyprávěných významů zdánlivě odzvonila třicátá léta takzvanými talkies. Na druhé straně tak ale kinematografie zůstavila opuštěné pole k volné působnosti. Obdobně still-video kamery, aparáty pro elektronický záznam, představují nejen trhlinu v soudní pravoplatnosti fotografie. Snáze teď vyniká, čím může fotografie být, chce-li zůstat sama sebou. Fotografický původ obrazu lze vystavit do popředí a upomenout tak na to, že se pohybujeme v hájemství fotografování, nikoli už čiré, nerozlišené skutečnosti. S divákem je vedena otevřená partie, bez zastřené využívání iluzívnosti.

Naznačené pojetí fotografie vyvěrá z potřeby reflektovat existenci nezprostředkovaně, nikoli v zastoupení ilustračního opisu předlohy. – Vztahování se k místu, času osobní chvíle, ke světu, není právě k tomu kamera vhodně uzpůsobeným nástrojem? (Dá se tak nakonec vyložit i gesto Napoleona III., když se dal portrétovat v nakročení do Itálie...) Zřetel ke světu nalézá průchod i povrchními projevy (z nichž bývá často citováno bezmyšlenkovité fotografování většinových turistů nebo jejich podpisy na starých architekturách); všude, kde není hlouběji ukotveno, projevuje se vzpínání ke světu okoukanými posunky, má-li být jeho výsledkem artefakt, natrefíme na kýč.

Svět věčného pohybu, neustálých změn, odsuzuje k marnosti snahy o jeho fixaci. Nabízí se však vyjádřit vědomí o svém postavení v něm. Trvalé provizorium, plynulou okamžitost existence, nelze postihnout statickým – dodělaným, do sebe se uzavírajícím obrazem. V souhlase s André Bazinem platí to jedním dechem pro film – a rozumí se samo sebou, že i pro sofistikované video.

Kdysi, je to již dávno (nějakých 15 – 17 tisíc let), přitiskl na skálu dnes španělské jeskyně El Castillo svou pravici náš prehistorický předchůdce a foukl přes hřbet ruky řídkou hlinku proti kameni, aby zanechal negativní otisk prstů, které malovaly. S úžasem, jež mi netřeba oslabovat, před sebou vidím jasný znak sebevědomí. Říká: „Jsem tady.“ Dvojexpozice takovéto pojetí sebevýrazu nijak nepodvrací.

Popisnost fotografie sice zůstává tím, čím se napájí a ještě nějaký čas budou sytit nejrozlehlejší její oblasti, nicméně příležitost pro volné, na předloze nezávislé pojmání fotografování tu vždy byla. Obdobně jako v jiných umělecky chápaných oblastech kultury se nejedná o ploché kopírování světa, nýbrž o výraz. Nikoli tedy pouze zobrazování, nýbrž také vyobrazování.

Josef Moucha (1956)

Vystudoval fakultu žurnalistiky UK v Praze (obory periodický tisk a filmová a televizní žurnalistika). Po absolutoriu (1980) působil jako odborný asistent v oboru fotožurnalistiky na FŽ UK a v redakcích časopisů Architektura ČSR a Revue Fotografie. Od roku 1993 je fotografem ve svobodném povolání.

(Adresa: Lukešova 36, 142 00 Praha 4)

28) A. B a z i n, c. d., viz pozn. 10).

SUMMARY

FROM MIRRORING TO REFLECTION

Josef Moucha

In his work *Light Chamber*, Roland Barthes studies the medium of the photograph from the point of view of an observer who himself is not a photographer. The author of this essay enters this gap to show the actual act of photographing as a specific manner of relating to the world. André Bazin is mentioned in the context of the statement of the connection between photography and film. The parallel between Bazin's and Barthes' views of the photograph as a reference to mortality is also pointed out. What is common is the noema „this is what has been“. Unlike the French authors, Susan Sontag does not identify the image with the model. Quotations refer to various interpretations of misunderstanding, ensuing from the technical essence of film and photographic image. Although it is a mechanical recording, the outcome is a sign of reality, that is of a new reality. This is why there is the possibility of achieving a creative hold on the photographic or film process.

Plato's theory of three levels – that is the region of ideas, shadows, and art as secondary shadows – may correspond with the division into a reality existing independently of ourselves – the reflection of this reality, and the reality of cultural artefacts which could then represent a consequent expression of the reflection – or the construction of this expression. The essay observes the basic possibilities of the media at issue (including magnetic recording). At a time when it is possible to change the initial image by computer and at the same time preserve the impression of similarity with the classical product of one or the other medium, artists feel the need of defining themselves in distinction to the numerically generated image.

Relating to a place, to the time of a personal moment, to the world. It is namely for this purpose that the camera is a suitable vehicle: the reflection of existence and its expression can remain identical.

The prehistorical (15 to 17 thousand years old) negative outline of the hand in the El Castillo cave was made by the artist pressing his right palm to the wall and blowing dye between the spread fingers. This is a document of self-confidence which declares: „I am here.“ An eight-hour shot taken 170 years ago (with the sun gradually casting shadows into its centre from two sides) and the double illumination of a single film frame, as we can see on two other reproductions, cannot be safely translated into Barthes' noema „this is what has been“. So the issue is not only *depiction* but also *expression*.

Translated by Nad'a Abdallaová



Články

Velký projekt Alicje Helmanové: Slovník filmových pojmů

Čtenáři *Illuminace* již měli možnost seznámit se s dílem uznávané vůdčí představitelky současného polského myšlení o filmu Alicje Helmanové.¹⁾ Nyní chceme představit rozsáhlý projekt slovníku filmových pojmů, realizovaný Helmanovou od počátku devadesátých let a rozvržený do deseti svazků (*Słownik pojęć filmowych*, Wrocław 1991nn.). Cílem je, jak čteme v úvodu k prvnímu svazku, „představení několika desítek vybraných termínů v jejich historickém vývoji, a tedy v podobě dějin pojmu“.

Tento nepochybně velmi náročný podnik organicky vyplývá z celkového zaměření odborného úsilí Helmanové. Podkladem jejích prací vždy je neobyčejně rozsáhlá znalost klasické i nové filmologické literatury, nezanedbatelnou součástí její činnosti jsou překlady a edice zahraničních pojednání a studií. Především je ovšem třeba poukázat na to, že Helmanová se už od počátků své vědecké dráhy soustředěně zajímá právě o to, jak se vyvíjejí a proměňují pojmy užívané v reflexi o filmu, analyzuje a porovnává různé způsoby zacházení s nimi, hledá možnosti jejich náležitého uplatnění.²⁾

Vraťme se ke slovníku: Helmanová vystupuje jako redaktorka celku a jako hlavní autorka; některá hesla vznikla ve spolupráci s dalšími badateli nebo jsou přímo dílem těchto badatelů (Andrzej Gwóźdź, Marek Hendrykowski, Tadeusz Miczka, Wacław Osadnik, Eugeniusz Wilk aj.). Hesla jsou značně obsáhlá (desítky stran) a soustřeďují se, po vstupní celkové charakteristice pojmu, na představení názorů obsažených v pracích význačnějších teoretiků a kritiků; při uvádění těchto názorů se dosti důsledně uplatňuje chronologický princip, který někdy – bohužel – zastiňuje myšlenkové souvislosti. Závěr hesla pak tvoří shrnující úvaha. Připojeny jsou důkladné bibliografické údaje.

Dosud bylo vydáno sedm svazků slovníku. Pohled na záhlaví jednotlivých hesel ukazuje, že předmětem pozornosti je rovina velmi obecná. Vybrané základní filmové pojmy přitom vlastně nikdy nejsou specificky filmové, ale jde o „výpůjčky“ z jiných, zpravidla tradičnějších a „zasloužilejších“ oblastí kultury (filologie, filozofie, vědy o umění, sémiotika, psychoanalýza atd.).

Pro konkrétnější informaci uvádíme seznam hesel obsažených v publikovaných svazcích (o zařazení hesel rozhodovalo, jak se zdá, především to, že byla právě v dané době dokončena; nějaký speciální pořádací princip sotva najdeme).

Sv. 1 (1991): *Jazyk, Znak, Denotace – konotace, Identifikace*.

Sv. 2 (1991): *Forma, Rytmus, Ideologie, Sutura*.

Sv. 3 (1992): *Autor, Diskurs, Text, Vrstva*.

Sv. 4 (1993): *Gramatika, Kód, Vnitřní řeč, Styl*.

1) Alicja Helmanová, *Znaková funkce hudby a řeči ve filmovém sdělení*. „Illuminace“ 6, 1994, č. 3, s. 45 – 64. Srov. též úvod k překladu: Petr Mareš, *Alicja Helmanová: film jako integrace kódů*. Tamtéž, s. 43 – 44.

2) Srov. např. studie: *Z zagadnień rytmu w filmie*. „Kwartalnik Filmowy“ 13, 1963, č. 3, s. 15 – 34. *Charakter i zakres pojęcia stylu w filmie*. „Studia Estetyczne“ 2, 1965, s. 242 – 272. *Z dziejów pojęcia formy filmowej*. In: *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*. Warszawa 1992, s. 145 – 159.

Sv. 5 (1993): *Narace, Diegeze, Subjekt, Instituce.*

Sv. 6 (1994): *Znázorňování, Obraz, Písmo, Význam.*

Sv. 7 (1994): *Aparát, Dojem skutečnosti, Sen, Fabule.*

Pro překlad do češtiny bylo vybráno heslo *Styl*, zpracované Alicjí Helmanovou za přispění Marka Hendrykowského. O stylu se v odborných i publicistických pracích o filmu často hovoří, mnohdy ovšem zůstává pojmem značně vágním. Důkladný přehled pojmání stylu v textech zhruba čtyř desítek autorů, zahrnující časové rozmezí od desátých do devadesátých let, by měl přispět k tomu, abychom si problémy s tímto pojmem spjaté zřetelněji uvědomili a abychom se poučili o tom, v jakých různých významech může vystupovat.

Ještě poznámka k překladu: Velmi podstatnou složku hesla tvoří citáty a především parafráze formulací probíraných autorů. Všude, kde byly příslušné práce dostupné, se překladatel snažil přihlížet k originální verzi, příp. k už existující verzi české (ne vždy se ovšem česká verze ukazovala jako plně uspokojivá). Na základě toho bylo občas nutné poněkud se odchýlit od slov Helmanové, a to tam, kde zřejmě na základě chvatného čtení došlo k drobným omylům, resp. tam, kde se výklad jevil jako příliš zkratkovitý a bez znalosti podkladového textu nesrozumitelný.

Petr Mareš

Články

S T Y L

Alicja Helmanová

Termín obecně užívaný v teorii filmu, zřídka definovaný, s měnícím se rozsahem významu. Filmová věda šla ve stopách těch možností chápání a vymezování stylu, které nacházíme v jiných oblastech vědy o umění a kultuře. Na jedné straně jsou dané možnosti tak široké a obsáhlé, že se může zdát, že se do nich filmové pojetí bez problémů umístí. Na druhé straně však takřka neomezený rozsah pojmu „styl“, s nímž je možno dělat skoro „všechno“, poukazuje na to, že upotřebitelnost termínu byla vyčerpána. Jestliže jej chceme z nějakých důvodů dále používat, musíme důkladně precizovat oblast tohoto užití.

Základních oblastí užití, v nichž má termín styl různé významy a vztahuje se k různým souborům součinitelů, je mnoho, ale ne všem odpovídají analogické oblasti stanovitelné v myšlení o filmu.

Mnoho badatelů zdůrazňuje axiologický význam pojmu. Formulace jako „umělec má svůj styl“, „dílo je stylové“ nebo v kritikách rozšířená vyjádření „zralý styl“, „vykrytalizovaný styl“ apod. se staly synonymy vysoké umělecké úrovně díla. Slovo „styl“ označuje v těchto případech jakousi neopakovatelnou harmonii spínající všechny složky díla a rozhodující o jeho originalitě.

V jiných případech poukazuje termín „styl“ na určité rysy žánrové povahy. Už Vitruvius zavedl při výkladu o problémech stylu termín *genus*, jehož reflexem je francouzský výraz *genre*. V době italské renesance se v těchto případech užívalo termínu *maniera*. Anglické *style* pochází z latinského výrazu *stilus*, jenž zpočátku označoval nástroj na psaní a později také způsob psaní. I dnes se někdy směšují kategorie stylistické a žánrové, např. když se vytváří pojem stylu komediálního a groteskního nebo když se zavádějí termíny nadřazené vůči historickým kategoriím, jako třeba „patetický styl“. V této sféře rovněž vzniká pojem stylové nečistoty, nehomogenosti, a také pojem stylizace.

Žánrové pojmání stylu se vrství na základní oblast jeho působení, na sféru historickou. Termíny přísně historické, jako expresionistický nebo neorealistický styl, na jedné straně poukazují na lokalizaci uměleckého fenoménu v určitém čase, na druhé straně však (srov. např. označení „realistický styl“) získávají nový význam, začínají se vztahovat k jiné typologii než čistě diachronní.

Thomas Munro (*Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, 1963) zavádí – pro teorii filmu důležité – rozlišení stylů, jež se vztahují k určitému času, místu a lidem, a stylů, jež je možno vztahovat k dílům různých epoch a kultur.

Tyto styly označuje jako neperiodické či multiperiodické, někdy také jako vracející se stylové typy. Pojem stylu tedy slouží k seskupování jistých fenoménů jak v plánu diachronním, tak i synchronním. Historický styl se vztahuje k sledu fenoménů v čase, národní styl určuje vzájemnou spjatost děl v aspektu prostorovém. Pokusy o novou definici stylu z perspektivy dějin kultury mají za cíl vytvoření koncepce, která by zahrnula všechna umění – a nejen umění.

Meyer Schapiro (*Style*, 1961) mluví o stylu, jenž je manifestací kultury jako celku, jenž zrcadlí vnitřní formu kolektivního myšlení a cítění. Podobně Munro tvrdí, že styl je příznakem doby a konfigurací v kultuře jako celku, že zahrnuje filozofii, vědu, náboženství, záležitosti státního zřízení a politiky.

Do sféry diskusí o globálním celokulturním pojetí stylu můžeme filmové umění bez námahy vřadit, avšak v úvahách o něm takové přístupy nepatří k dominantním. Na čelné místo vystupují problémy týkající se vztahů stylu k materiálu a technice, jež se v estetice dostávají do popředí poměrně zřídka. Partnerství s tradičně nejbližším spojencem filmové vědy, s vědou literární, narazilo ve věci stylu na zásadní potíž. Nejobecněji řečeno, teorie literatury pojímá styl jako způsob ztvárnění jazykové promluvy a zkoumá jej v opozici k promluvě expresivně nepříznačové. Problémy s pojetím jazyka v teorii filmu (srov. heslo *Jazyk*¹⁾) a zvláště nemožnost postavit proti sobě jazyk běžný a jazyk umělecký neobyčejně komplikují využívání koncepcí stylu vypracovaných v teorii literatury. Ani klasické, ani nové a nejnovější teorie filmu nezpracovaly problém stylu způsobem systematickým a vyčerpávajícím. Nedalo by se uvést mnoho prací věnovaných speciálně tomuto problému. Zvláštní místo sice zaujímají monografie o fenoménech, jimž přísluší označení styl (expresionismus, futurismus, neorealismus atd.), ale ne vždy na ně autoři nahlíží právě z tohoto hlediska; proto také v těchto monografiích mnohdy nenacházíme výklad o stylu či definici, která by objasnila, jak autor tento pojem chápe.

Uvedení samotného pojmu stylu do vztahu k filmu je spíše než s narozením kinematografie (1895) spjata s konvenčně stanoveným datem narození filmového umění, jež historici kladou do poloviny druhé dekády dvacátého století, kdy vznikly filmy Davida Warka Griffitha *Zrození národa* a *Intolerance*. Zpočátku byl ale styl – jako všechno, co se spojuje s představou filmu jako plnoprávného umění – spíše projektován do budoucnosti než analyzován jako rys soudobé produkce.

Když Vachel Lindsay (*The Art of the Moving Picture*, 1915) píše o počátcích jazyka obrazů (srov. heslo *Jazyk*), vyjadřuje přesvědčení, že jeho ploché, doslovně pojímané „hieroglyfy“ získají bohatost a významovost. Podobně jako nám vývoj verbálních jazyků dal literaturu a umožnil vzdělání vynikajících stylistů, můžeme doufat, že „jednoho dne budeme rozeznávat různé mistry filmového dramatu“ (AM, s. 211) a budeme se kochat jemnostmi stylových variant.

Vidíme, že v nejranějším období úvah o stylu upozornil mnoho teoretiků na fenomén stylu a stylizace německý expresionismus, zvláště *Kabinet doktora Caligariho* Roberta Wieneho. Platí to také pro Karola Irzykowského (*X Muza*, 1924), který při vytváření základů estetiky filmu píše o formě, obsahu, fotogenii a umění, avšak nikde neexponuje

1) Tento odkaz i odkazy následující se vztahují k dalším heslům *Słowniku pojęć filmowych* (pozn. překl.).

problematiku stylu. Právě v souvislosti s tímto filmem, jemuž věnuje mnoho pozornosti, se ovšem zmiňuje o spojitosti filmové tvorby s malířstvím a o expresionistické stylizaci domů, interiérů a dokonce krajin ve Wieneho díle. Uvádí, že „fantastická scénérie plná ostrých úhlů, kterou malíř vytvořil, se vyznačuje tím, že na jejím pozadí se každý pohyb jeví jako něco zvláštního a jakoby nového [...] dokonce bohaté nařasení postele se spojovalo s pohybem v obraz, který odpovídá náladě šílené roztěkanosti a záhadnosti vládnoucí v celém díle“ (DM, s. 244).

Irzykowski dále kriticky hodnotí Wieneho adaptaci Dostojevského *Zločinu a trestu* s názvem *Raskolnikov*. Expresionistické dekorace neumocňují psychologické drama, jsou však architektonicky zajímavé. Je tu dobře stylizována chudoba a stísněnost. „Ty interiéry jsou zároveň přízemní, rozplácené, jaksí pokřivené, rozlámané, nemocné, a tak velmi dobře charakterizují prostředí, v němž se odehrává Raskolnikovovo drama“ (DM, s. 246).

Odkaz na expresionismus není jediným případem, kdy se Irzykowski odvolává na směry soudobého výtvarnictví. Nachází jakési přirozené směřování filmu k nim, když píše:

„Obecně teprve film řeší problém nejnovějších malířských směrů: futurismus, kubismus, formismus, suprematismus mají ve statickém malířství příliš těsný prostor; teprve ve filmu čistého pohybu, tj. bez literární fabule, bez lidí, koní, stromů, lokomotiv a jiných stvoření božských i lidských, by mohly zklidnit své skryté vzrušení“ (DM, s. 256).

Irzykowski analyzuje možnosti abstraktního filmu, přičemž navazuje na nejstarší myšlenky v této oblasti. Zajímá ho ověření toho, zda „sám pohyb bez obsahu, nesměřující od konkrétních příčin ke konkrétním cílům a výsledkům, pohyb tvarů a barev nevázaných na žádné skutečné předměty může mít nějaký vlastní průběh, nějaký *nikoli libovolný* počátek a konec“ (DM, s. 260 – 261).

V úvahách Jeana Epsteina o filmu vystupuje problematika stylu jen slabě. V několika textech (*Inedita*, 1923; *Le Cinématographe vu de l'Etna*, 1926; *Bilan de fin de muet*, 1931) se několikrát zmiňuje o stylizaci jako o převládnutí scénografického prvku nad ostatními, jež narušuje rovnováhu filmu. Příkladem takové hypertrofie je *Kabinet doktora Caligariho* a několik jiných expresionistických filmů, které jsou pro Epsteina výsledkem určité módy – a módu pojímá jako znamení konce stylu.

Zrození stylu spíná Epstein s vývojem a zdokonalováním techniky (převratnou důležitostí má pohyblivá kamera), ale když se snaží styly třídit, spojuje je spíše s národním charakterem kinematografie než s tendencemi jako expresionismus, surrealismus či abstrakcionismus. Soudí, že jako první se zrodil styl americké kinematografie, velmi silně individualizovaný; ten ale už náleží minulosti (text z roku 1931), protože podlehl evropeizaci, univerzalizaci a byl v určitém smyslu „zcivilizován“.

Epstein postupně rozlišuje švédský styl, vzniklý z divadelní inspirace, avšak nakonec velmi filmový, německý styl, jemuž přiznává myšlenkové bohatství – expresionistům však vyčítá, že jej dovedli do nepřipustné přepjatosti, ruský styl (píše jen, že Rusové se snaží uchovat svou odlišnost) a styl francouzské avantgardy, jehož individuálnost je asi nejsilnější.

Problematika stylu se objevila v několika textech ze slavného souboru prací ruských formalistů na téma filmu *Poetika kino* (1927), i když styl v nich nebyl tématem dominujícím.

Jak potvrzuje Henryk Markiewicz (*Główne problemy wiedzy o literaturze*, 1970), výsledky této školy v oblasti stylistiky byly sice vynikající, ale měly fragmentární charakter. „Nejdůležitější z nich se týkají vztahů mezi metrickým systémem a syntakticko-intonační organizací textu [...]. V polemice s tezí o poezii jako ‚myšlení v obrazech‘ a také s tradičním uvažováním o stylu v kategoriích tropů a figur byla vyzdvížena ‚poetrie gramatiky‘ – důležitost výběru a uspořádání gramatických kategorií v utváření básnického jazyka [...]. V pozdějším období se předmětem výzkumů formální školy stal také styl literárního žánru sledovaný ve vztahu k nejbližšímu žánru mimoliterárnímu [...]. Konečně tito badatelé učinili řadu cenných pozorování v oblasti teorie stylizace a jazykové parodie [...]“ (GP, s. 107 – 108). Tyto výsledky nebylo možno prostě transponovat do jiného média, a tak výzkum specifičnosti kategorií jazyka, stylu a formy ve filmu museli formalisté začít od základů.

Ve studii *Problemy kino-stilistiki* (1927) Ejchenbaum probírá obsáhlý komplex problémů, mezi nimiž styl nehraje nejdůležitější roli. Autor to vysvětluje velmi jednoduše: uvádí, že skutečné filmové styly se sotva rýsují a teorie se jimi ještě nezabývala.

Ejchenbaum pokládá film za současnou formu synkretického umění. Zpočátku film čerpal z rezervoárů jiných umění, později se od nich vzdálil a zase ovlivňoval jejich vývoj. Fotografie a montáž umožnily dynamizaci vizuálních obrazů, nedostupnou pro jiná umění, a to dovoluje mluvit o vzniku specifického filmového stylu. Styl je věcí postoje autora a metody zpracování materiálu. Rozhoduje především charakter záběrů (jejich velikosti, rakursy, osvětlení atd.) a montáž.

Pouze v počáteční fázi vývoje filmu se mohlo zdát, že jeho doménou je naturalismus. Nedostatek kultivovaných jazykových prostředků způsoboval, že tvůrci se starali jen o kontakt s přírodou a o vytvoření iluze skutečnosti. Spolu s rozvojem vlastních prostředků – neméně konvenčních než v jiných uměních – se objevila deformace jako princip uměleckého působení. „V rukách kameramana funguje filmová kamera už jako barva v rukách malíře. Týž předmět nafilmovaný z různých hledisek, v různých velikostech záběrů a s různým osvětlením vytváří rozdílné stylové efekty“ (PK, s. 32).

Ejchenbaum spojuje problém stylu s problémem jazyka. Konstatuje, že film má vlastní jazyk, a dodává: „tj. svou stylistiku a své frazeologické prostředky“ (PK, s. 33). Hlavní stylistické problémy filmu tak představuje syntax (fráze, montáž obrazů) a sémantika (filmové znaky, metafora apod.). Ejchenbaum pojímá montáž jako specifickou stylistickou metodu, třídí filmové fráze a snaží se ukázat principy rozhodující o jejich organizaci. Za základ pokládá změny velikosti záběrů; podle jejich uspořádání získáváme regresivní (od detailu k celku) nebo progresivní (od celku k detailu) typ fráze; k její charakteristice patří také rakursy a akcenty (ve skupině záběrů plní detail funkci stylového akcentu).

Spojování frází čili konstrukce filmového segmentu se zakládá na časoprostorové souvislosti a na významových relacích. Konstrukce frází a jejich spojení slouží k vysvětlování významových relací, divák postupně chápe vztahy mezi hrdiny, logiku změn místa děje, smysl chování postav atd. Ejchenbaum silně zdůrazňuje motivaci spojování frází; je pro něho též stylistickým problémem. Tematická motivace nestačí, protože nemá vztah k tempu montáže ani ke konstrukci časoprostorových vztahů. Z hlediska stylu pozorujeme rozdíl mezi plynulou a klidnou montáží a rychlou montáží útržků filmu, které vnímáme jako záblesky. Fragmentarizace zobrazených událostí vede k tomu, že je nutné

vyplňovat mezery prostřednictvím vnitřní řeči. Při nedostatku motivace spojení se vnitřní řeč neobjeví a divák ničemu neporozumí. Ejchenbaum dospívá k závěru, že nezbytnost spojení je třeba pojmut jako stylistickou zákonitost. Ke spojení slouží četné metody, jako kontrast, synchronizace, srovnání apod. Otázky sémantiky Ejchenbaum hlouběji nerozpracovává, spokojuje se naznačením problému metafor (srov. heslo *Metafora*) a zmínkou o konvenčních sémantických znacích ve filmu (nájezd, zatmíváčka, kruhová clona atd.); porozumění těmto znakům se váže na nově metaforizovaná slovní schémata či na fotografická a grafická schémata známá divákovi.

Jurij Tyňanov (*Ob osnovach kino*, 1927) spojuje problémy stylu a výstavby filmu s otázkami významu. Ve filmu „se významové vztahy uvnitř viditelného světa představují ve stylovém přetvoření“ (PK, s. 62), a to díky takovým prostředkům, jako je rakurs, perspektiva a osvětlení. Ne všechny možnosti budou v této oblasti stejně důležité a také nemusí nutně na první místo vystupovat prostředky působící nejsilněji, i když právě ony činí natočené předměty a lidi „novými“. Tyňanov uvádí, že každý stylový prostředek je současně prvkem významu. Styl ovšem musí být zvolen vědomě a prostředky musí tvořit systém, nikoli jen náhodnou sbírku. Transpozice vizuální perspektivy je zároveň transpozicí relací mezi předměty a postavami filmu, způsobuje celkovou významovou přestavbu světa.

Vývoj stylových metod filmu přivádí Tyňanova k zajímavým závěrům. Zpočátku se zdálo, že filmové výrazové prostředky mají přirozenou motivaci (hledisko motivované pohledem hrdiny), ale později ji ztratily ve prospěch významové funkce.

V témž článku načrtává Tyňanov problém spojení tématu a stylu ve filmu (širě je probírána na materiálu literárním). Podle Tyňanovova názoru je téma těsně spojeno s daným sémantickým systémem, který je zase determinován stylem. Styly mohou být rozličné a mohou v rozvoji tématu hrát různou roli. To je však otázka dalšího zkoumání.

Východiskem pro koncepci stylu Borise Kazanského (*Priroda kino*, 1927) je srovnání filmu s grafikou a malířstvím. Autor spojuje specifické rysy umění s podmiňujícím působením materiálu a techniky; to determinuje systém výrazových prostředků daného umění a škálu jeho stylových možností.

Díky zvláštním vlastnostem svých výrazových prostředků se malířství vyznačuje bezprostředními expresivními rysy, působícími nezávisle na obsahu obrazu (barva, linie, materiál, faktura, druh nástroje atd.). Na plátně se projevují stopy umělcovy ruky. Film, který „maluje“ netělesným stínem, nevnímatelným jako materiál, homogenním, zbaveným obsahu, nevyvolává sám o sobě emocionální reakce, působí expresivně nikoli přímo, ale zprostředkovaně. Stín má význam pomocný, technický, strukturální (tato situace se nezmění ani po zavedení barvy), umělec nezanechává v materiálu svou stopu.

Kazanskij definuje styl – ve vztahu k všem druhům umění – jako způsob používání technických, strukturálních a uměleckých prostředků příslušných danému umění. Zdálo by se tedy přirozené hledat filmový styl v prostředcích, které slouží k vizuální expresi, specifické pro film. Styl filmu se však – jak autor uvádí – nezakládá na obrazové povaze záběrů, na způsobu hry ani na charakteru inscenace. To vše může jen podléhat stylizaci. Stylově významový je pouze způsob přenosu těchto věcí na plátno.

Individuální styl autora se může projevit v jednotlivém záběru (chápaném analogicky k umělecké fotografii), který odráží originální úhel pohledu (perspektiva, rakurs,

celkové ladění, rozložení světla a stínu, kompozice). Stylový význam záběru nevyplývá z jeho funkce pro průběh děje ani z toho, co je v něm zobrazeno, ale je výsledkem formálních kvalit.

Zpravidla však záběry slouží především k zobrazení děje, a to značně omezuje stylový účinek. I dobře udělané filmy nám jen zřídka umožňují pocítit účinek stylu (výjimkou jsou sovětské filmy jako *Křižník Potěmkin* a *Plášť*, filmy Bustera Keatona, občas filmy Harolda Lloyda, *Kabinet doktora Caligariho*).

Styl filmu ovšem není jen záležitostí jednotlivých záběrů, vzniká v jejich následnosti, v určité konceptuální sekvenci vytvářené montáží. Stylový aspekt filmu čili systém formálních prostředků, které neslouží zobrazení ani ději, ale mají smysl čistě „dekorativní“, musí tedy přirozeně být velmi omezený a musí mít čistě abstraktní povahu. Rozlišení velikosti záběrů bude mít stylový dosah jen jako autonomní odstínění tvořící čistě vizuální efekt (nebude jej mít tehdy, když např. série stále větších detailů bude podmíněna záměrem věrně ukázat jemnou mimiku). Takto chápaný stylový význam mohou mít různé prostředky, např. změny v kompozici záběrů, a především tempo a rytmus.

Jarosław Janowski (*Rewizja na Parnasie*, 1926) dospívá k pojmu specifického filmového stylu tak, že zkoumá vztahy, závislosti, podobnosti a rozdíly mezi filmem a divadlem – to byl tehdy jeden z vůdčích postupů v úvahách o filmu. Autor kategoricky tvrdí, že „film má úplně jiný vlastní styl a charakter“ (PM, s. 132), a spojuje tuto osobitost s fragmentarizací, „výřezovostí“ způsobu vyprávění a zobrazování.

„Filmový styl se zakládá na přerušování toku děje tzv. detaily, zvětšeninami; na odlišování určitého momentu od jiných; na soustředění pozornosti diváka k tomuto momentu. Ale detaily, změna perspektiv (záběry jednoho předmětu z různých stran) nestačí. Jednotlivé scény filmu musí být náležitě smontované, rytmizované. Charakteristický tón obrazu vytváří teprve posloupnost epizod a rychlost změn“ (PM, s. 132).

Janowski zdůrazňuje funkční a metaforickou důležitost detailů, význam rytmu a tempa (ty umožňují „vyzdvížení formální ideje díla“), důležitost změn hledisek, matematickou přesnost konstrukce.

Juliusz Kleiner (*U wrót nowej estetyki*, 1929) rozlišuje v dějinách umění „autonomní vývoj a vývoj podmíněný vnějšími činiteli“ (PM, s. 155). Některá umění (architektura, hudba) projevují výrazný sklon k autonomním změnám, jež vyplývají z materiálu jim vlastního. V druhém případě se setkáváme buď s rozhodujícím vlivem jednoho umění na jiné, nebo s návraty k tvorbě minulých epoch, nebo s inspiracemi, které přináší věda a společenské změny. Vznik a vývoj filmu je výsledkem vývoje techniky, která je zdrojem nového stylu, jenž se ostatně projevuje nejen ve filmu. Kleiner uvádí: „Teoretici umění již uznali, že o vzniku skutečně nového stylu lze mluvit jen tehdy, jestliže vykrystalizuje specifický styl v architektuře. Od doby baroka se marně usilovalo o vytvoření vlastního typu stavby a většinou se jen obnovovaly styly minulé. Teprve současná epocha dospívá k novému architektonickému výrazu [...]. A tento nový styl se neomezuje na stavby zvláštní závažnosti. Snaží se přizpůsobit moderním požadavkům lidská sídla jako celek, veškerou krajinu, v níž kypí dnešní život. Projevuje se v tom, možná nevědomě, touha překročit hranici mezi svátečností umění a šedí každodennosti, projevuje se ve filmu, projevuje se v civilizační poezii, projevuje se, někdy výstředně a překvapivě, v hudbě tím, že se podceňuje melodie a umělecké oprávnění získává hluk“ (PM, s. 159).

Erwin Panofsky, který pojem stylu uvádí už v titulu svého pojednání *Style and Medium in the Motion Picture* (1934), pracuje se stylem jako s kategorií dobře známou, která nepotřebuje definování. Když popisuje vztah obou kategorií zmíněných v titulu, zdůrazňuje, že film nepoužívá neutrální médium, ale fyzickou realitu jako takovou – organizuje materiální věci a osoby „do kompozice, která získává svůj styl, a může se dokonce stát fantastickou nebo nechtěně symbolickou ani ne tak interpretací v umělcově mysli, jako skutečnou manipulací s fyzickými objekty a záznamovou technikou“ (SM, s. 32).

Panofsky zavádí též pojem přestylizace a spojuje jej s expresionistickými filmy, jako je *Kabinet doktora Caligariho*, v němž byl materiál již před filmováním ztvárněn podle zásad určitého stylu. Takovýto postup sice Panofsky uznává jako „vzrušující experiment“, ale obecně je pro něj přestylizace reality vyhýbáním se problému jejího poznání. Od filmového tvůrce Panofsky očekává, že si realitu osvojí a natočí ji tak, aby výsledek jeho úsilí měl styl.

Z několika úvah volně roztroušených v textu můžeme usuzovat na jiné, užší pojmání kategorie stylu. Panofsky mluví o „stylu němého filmu“ či (rovněž v souvislosti s němým filmem) o „stylu herectví“, přičemž termín spojuje se souborem konvencionalizovaných prostředků, jako je významově zatížená ikonografie, stálé vzorce chování, zachovávání určitých typických představ o rozvoji motivu lidového nebo jarmarečního původu.

V textech Bély Balázse je kategorie stylu pojímána velmi široce, je neobyčejně proměnlivá a labilní. Vedle specifického, definovaného významu vystupuje také namísto pojmů druhu, žánru, směru nebo školy, jež se v Balázsových pracích vyskytují zřídka. Pojem stylu se objevuje v článku *Stilfilm, Filmstil und Stil überhaupt* (1925) a pak se ve stálém přepracovávání vrací v jednotlivých autorových knihách; definitivní podobu získává v pracích *Iskusstvo kino* (1945) a *Filmkultúra* (1947).

V první z nich se problémy stylu vynořují v kontextu úvah o sovětském filmu. Balázs zdůrazňuje úlohu, kterou tu sehrál požadavek epičnosti odpovídající duchu socialismu; ten vedl ke vzniku série historických panoramat, jež vyzdvihovala problémy podstatné v celospolečenské dimenzi a pomíjela privátní, intimní záležitosti jednotlivce. Autor odmítá stavění univerzálnosti a privátnosti do protikladu jako neodůvodněné, dokazuje, že takové pojetí se v dějinách umění až do devatenáctého století neobjevuje a jeho pozdější kariéra je výsledkem buržoazní interpretace role umění. Kategorie epického stylu se podle Balázse spojuje se zobrazením člověka na plátně, ne s hromaděním co největšího množství prvků vedoucích k monumentalismu.

Otázka stylizace ve filmu je velmi komplikovaná, protože technika fotografie se ze své podstaty vyznačuje nestylizovanou přirozeností. Neexistuje však umění, které by mohlo rozvíjet své styly, aniž by se uchýlilo ke stylizaci. Pojmy stylu a stylizace je ovšem třeba rozlišovat.

Styl představuje formální charakteristiku umění. Ve formálním stylu děl se odráží osobitost umělce, jeho třídy, národa a doby. Neexistují díla bez stylu, i když styl může být zba-ven významu nebo může být užit nevědomě.

Individuální styl umělce, historický a národní styl se projevují v unifikované podobě jako sjednocenost. Vznik stylu není výsledkem teoretického záměru, ale praxe (a přichází tedy nevědomě); někdy ovšem může styl vzniknout z falešného vědomí (raný renesanční

styl imitující gotiku). Pojem stylu nemá podle Balázse axiologický charakter, stylem je jak eklektická směs, tak i nestylizovaná přirozenost.

Stylizaci pojímá Balázs jako vědomé odchýlení od přirozenosti, odklon od naturalistického a realistického zobrazení; hned se ale podotýká, že stylizace a realismus se nutně nevylučují. Přirozené zobrazení podává reprodukci skutečnosti, avšak stylizovaný obraz může vyjádřit pravdu.

Stylizace je vždy odvozena od subjektivního postoje. Taková úvaha ale vede k určitému paradoxu. Jestliže styl je subjektivním prvkem, proč se tradiční lidové styly zdají být tak neosobní? Balázs se snaží tento jev vysvětlit za pomoci historických argumentů. Podle jeho názoru tyto styly vznikaly jako osobní a individuální, avšak dlouhá tradice je změnila v jevy objektivní.

V knize *Filmkultúra* se autorovy úvahy ubírají trochu jiným směrem. Nejblíže současnému chápání stylu je Balázs tehdy, když zkoumá vztah mezi systémem filmových výrazových prostředků a filmovým materiálem v případě, kdy byl materiál už předem ztvárněn do podoby uměleckého díla. Balázs má na mysli především citáty z výtvarného umění v hraných filmech a situace, kdy materiálem filmu je scénografie, kostýmy, architektura v určitém stylu. Autor pozoruje rozdíly mezi stylem filmovaného materiálu a stylem, který vytváří kameraman. „Tématem může být antický řecký chrám, ve filmu však, pokud bude kameraman chtít, získá gotický charakter“ (WP, s. 113). Styl záběrů a postavení kamery je podle autora schopen přetvořit styl natáčeného předmětu. Velké historické styly nebyly, jak Balázs uvádí, vymyšleny umělci, ale jsou výsledkem ideologie, životního rytmu a vkusu celých epoch a společností. Povědomí o stylu se rozvíjí později než sám styl; ten se nám obvykle vyjevuje až *post factum*, aktuálně vystupují jen módy.

Film odráží (často nevědomky) styl své doby. Kameraman může tento styl výborně vycíťovat a zdůrazňovat svými záběry, takže i my si ho začínáme uvědomovat.

Zjemňování prostředků němému filmu vedlo k názoru, že film se může obejít bez postupů jiné než vlastní provenience. Tato tendence se obracela především proti závislosti na literárním materiálu a v rámci avantgardních směrů se manifestovala jako úsilí o „čistý styl“. Balázs není z ideologických důvodů přívržencem avantgardy, avšak uznává, že avantgarda obohatila kinematografii o „stylové varianty“ a dokonce o nové druhy stylů. Balázs se odvolává na koncepci změny funkce u Karla Marxe a na názory Aloise Riegla, který v souvislosti se změnou stylu tvrdí, že jev znamenající degradaci umění určité epochy či třídy může být prvním signálem uměleckého jazyka nové epochy, a předpovídá, že stylové metody rozvinuté avantgardou budou jiným způsobem sloužit současné kinematografii. Zkoumá žánry avantgardních filmů, které vznikly jako výsledek hledání „čistého stylu“.

Také v úvahách o „formalismu avantgardy“ se objevují názvy filmových stylů, jako je impresionismus (vizuální variace, intimní optické imprese) nebo surrealismus (snaha ukázat zvláštní psychické stavy prostřednictvím „obrazových halucinací“). Předtím je speciálně probrán expresionismus (kamera kopíruje stylizovanou dekoraci). Ve shodě s názorem, že povědomí o stylu získáváme *ex post*, Balázs nejmenuje a nepopisuje styly zvukového filmu.

Převážnou většinu problémů, které by bylo možno představit z hlediska stylu, Sergej Ejzenštejn pojal a zpracoval v jiných kategoriích, především v rámci výkladu o kompozici.

Kompozici chápe Ejzenštejn jako synonymum k struktuře díla, k jeho rozvržení a rozčlenění, přičemž ostatní činitelé jsou kompozici podřízeni. Bylo by možno pokusit se – s použitím metody transpozice jednotlivých otázek – představit Ejzenštejnovy názory na styl, ale zdá se to neúčelné z toho důvodu, že Ejzenštejn evidentně vytváří svou koncepci prostřednictvím uvědoměle vybraného souboru pojmů.

Sám termín „styl“ se v Ejzenštejnových úvahách objevuje velmi zřídka, hlavně v souvislosti s historickými styly, a to především literárními a výtvarnými, nikoli filmovými.

Tak při práci na *Valkýře* formuluje Ejzenštejn několik myšlenek spjatých se stylem (*Voploščeniye mifa*, 1940). Podle Ejzenštejna vyžaduje Wagner realistické divadlo, ale realismus neznamena totožnost s věrnou, přesnou reprodukcí epochy v celém bohatství historicko-etnografických detailů. „Pocit reálnosti [...] vzniká na základě nikoli přesné znalosti skutečnosti a přírody, ale onoho emocionálního komplexu, jímž je prvobytný člověk spojen s veškerou mnohotvárností projevů přírody“ (I5, s. 343). Jeho výrazem byly zprvu mytické pověry, později poetická a epická tvorba. Realismus je tedy nalezení formy pro obsahy vědomí, vědomí, které zrodilo pověry, obrazy a pojmy; rekonstruuje se formy, v nichž si tvůrce mýtu osvojoval realitu.

V práci *Dikkens, Griffit i my* (1944) Ejzenštejn zaujímá postoj k německému expresionismu a uvádí, že tento styl plnil ve vztahu k rozvíjející se sovětské kinematografii úlohu negativního modelu. Autor spojuje s expresionismem pojmy jako mysticismus, úpadkovost a pochmurná fantastika. V jeho formálních prostředcích nachází „chaos několikaletých expozic“, „dějovou hysterii“ („nepřirozená gesta a činy, úděsné chiméry“) a umělost, jež je výsledkem „pomalovaných kulis“ a „našminkovaných tváří“.

Pozitivní inspiraci pro sovětskou kinematografii připisuje Ejzenštejn americkému filmu, ovšem ne určitému stylu, ale americké tvorbě jako celku, včetně filmů podprůměrných a nicotných.

V jedné ze svých posledních prací (*Něravnodušnaja priroda*, 1945 – 1947) analyzuje Ejzenštejn naturalismus v literární tvorbě Emila Zoly, a tak pokračuje v myšlenkové linii, která se objevila v článku *Voploščeniye mifa*. Zola podle Ejzenštejna nepřetváří jevy přírody, prostředí, situace a předměty, aby jim s pomocí literárních prostředků dodal zamýšlené emocionální naladění. Provádí jen výběr – „ze všech možných prvků určitého prostředí nebo jevu vybírá právě tu situaci a právě ty předměty právě v tom stavu, jenž se v daném okamžiku ukazuje jako nejvhodnější pro ty emoce [...], které chce vyvolat u čtenáře“ (I3, s. 94). Měnicích se emocionálních účinků dosahuje tedy Zola popisem prostředí, tím, že „na dějovou nit navléká žánrové detaily“; Ejzenštejn to pokládá za poučnou lekci pro filmové tvůrce, kteří mohou jeho metody práce přenést do oblasti filmových výrazových prostředků. Jako příklad je uveden úryvek z *Křižníku Potěmkin* – narůstání strachu ve scéně, kdy se loď připravuje k boji.

V téže práci podává Ejzenštejn analýzu gotiky v architektuře, kterou pokládá za fenomén, jaký lidská obraznost dosud nevytvořila. Soudí, že gotika poskytuje „modely percepce charakteristických rysů patetické kompozice“ (I3, s. 194). Jde o takové rysy, jako je jednota protikladů, nekonečná opakování a přechody z jedné dimenze do druhé.

Úvahy o patosu, zaměřené na aspekt „patetické struktury“ či „patetické formy“, vedou ovšem autora k pojmu patetického stylu, který analyzoval na příkladu *Křižníku Potěmkin*

a Čapajeva (rovněž v jiných pracích). Ejzenštejn tu zdůrazňuje, že pro Čapajeva jsou charakteristické přechody mezi patetickým stylem, jenž je pro celý film základní, a stylem protikladným (scéna útoku kappelovců, scéna, kdy Čapajev střílí na nepřitele z podkroví a scéna výbuchu ve finále).

„Znamená to, že se tu setkáváme se skokem z jednoho protikladu do druhého v rámci metody patetického stylu disponujícího danými protiklady“ (I3, s. 247).

Ejzenštejn dělí prvních patnáct let vývoje sovětského filmu na tři „stylové pětiletky“, charakterizované „odlišnou fyziognomií“ a určitými význačnými rysy; tato myšlenka – jak sám uvádí – se setkala s ostrou kritikou. Ejzenštejn přenechává danou otázku pozdějším historickým výzkumům a trvá na koncepci stylové jednoty určitých skupin filmů. V dějinách sovětského filmu se proplétají – možná s určitou historickou pravidelností – dva typy patetického stylu. K prvnímu typu patří filmy jako *Stávka*, *Křižník Potěmkin*, *Matka*, *Arzenál*, k druhému typu Čapajev, *Trilogie o Maximovi* a *Profesor Poležajev*.

První typ patosu spočívá v tom, že každý prvek díla lze charakterizovat metaforou „přesahování sebe“ a přecházení v novou kvalitu (vrcholným příkladem je sekvence oděských schodů). Druhý typ patosu se realizuje protichůdným typem kompozice, strukturou opačného typu, než byla struktura předchozí – přechodem od „vznešeného stylu“ ke struktuře každodenní a prozaické, což je charakteristické zvláště pro Čapajeva.

Vyšší autorská motivace má ovšem charakter ideologický – patetická struktura, patetický styl se utvářejí podle vzoru „struktury největších událostí v historii světa a lidstva“. Renato May (*Linguaggio del film*, 1947), který chápe jazyk jako pojem v podstatě synonymní s výrazovou povahou daného umění, zahrnuje do svého technicko-„gramatického“ popisu výrazových prostředků prvky svědčící o tom, že myslí v kategoriích stylu, třebaže se na tento pojem odvolává jen velmi zřídka.

„Filmové záběry by neměly být natáčeny libovolně ani by se nemělo pod záminkou umělecké svobody vycházet z fantazie; je třeba se rozhodnout, co má záběr obsahovat, či co obsahovat nemá, co chceme, či co nechceme ukázat, a rovněž ‚jak‘ to chceme ukázat atd. Dojem, že kamera ‚dokumentárně‘ registruje skutečnost v pohybu, neodpovídá pravdě. Naopak – skutečnosti je možno v záběru dodat subjektivní interpretaci a zvláštní výraznost prostřednictvím výběru vhodných, z výrazového hlediska nejpriznivějších způsobů snímání“ (JF, s. 23).

Při výkladu např. o jízdách kamery May silně zdůrazňuje, že speciální techniky se používají „se stylovým záměrem“, v podstatě se ovšem se všemi Mayovými popisy a příklady spojuje snaha uvědomit si, o jaké záměry jde. Neznamená to, že směřuje kategorie techniky a kategorie stylu. Naopak, *expressis verbis* prohlašuje, že „technika nemá nic společného se stylem. Techniku se učíme, stylu se dosahuje, a na to není žádná rada“ (s. 139). Filmová technika náleží do sféry řemesla, jež je sférou příkazů a zákazů, ale umění začíná nad ním, a zde žádná pravidla nejsou.

Raymond Spottiswoode (*Film and its Techniques*, 1951) spojuje kategorii stylu se způsobem, jímž režisér podává materiál dokumentárního filmu (kniha se zabývá pouze touto oblastí). Autor jej nejraději nazývá filmem idejí. Podle jeho názoru je totiž východiskem pro tento druh filmu určitá myšlenka či koncept. Spottiswoode navrhuje – s výhradou, že konkrétní filmy většinou nejsou čistými příklady uplatnění jednoho stylu, ale vztahují se k prvkům, které patří k různým stylovým kategoriím – tuto klasifikaci:

1. Klasický dokumentární film, pokládáný za nejčistší variantu. Své kořeny má u bratří Lumièrů, rozvinut byl Johnem Griersonem a jeho školou. Určitá hrubozrnnost obrazu se spojuje s realistickým dialogem a zvukovými efekty.
2. Film očitého svědka je výsledkem snahy překonat omezení čistého dokumentu použitím prvků dramatictějšího stylu. Specialisty v dané oblasti jsou italští tvůrci. Tyto filmy ohledávají skutečnost, s velkou pečlivostí pozorují reálná fakta; kamera často zachycuje náhodné jevy, neprovádí výběr a řídí se estetickými zřeteli. Spottiswoode uvádí jako příklady hrané filmy italského neorealismu.
3. Lyrický dokumentární film je výrazem odklonu od naturalismu buď směrem k symbolismu, nebo směrem k individuálně interpretovanému realismu. Takový charakter mají např. filmy Roberta Flahertyho.
4. Montážní film je v podstatě realizací určité verbální koncepce. Tuto podobu mají velmi často osvětové filmy.
5. Diskusní film se výrazně vzdaluje od dokumentární koncepce „okna do světa“, iluze pohledu na skutečnost je tu zcela zničena. Autor uvádí jako příklad filmy Paula Rotha ze čtyřicátých let a také slavný snímek *Hellzapoppin* (1941) podle divadelní burlesky Johna Sigvarda Olsena a Harolda Ogdena Johnsona.
6. Kreslený a animovaný film přináší největší stylizaci zobrazené skutečnosti.
7. Avantgardní a abstraktní film. Spottiswoode tu vysvětluje, že avantgarda není v podstatě stylem, ale tím, co předchází vzniku stylů.

Tato klasifikace, jejímž východiskem je v Spottiswoodově pojetí kategorie stylu, se u jiných autorů objevuje v podobných variantách, ale spíše jako klasifikace filmových žánrů a druhů (srov. heslo *Žánr*).

Příkladem knihy, v níž má kategorie stylu vůdčí postavení, je *L'Écran démoniaque* (1952) / *Die dämonische Leinwand* (1955)²⁾ Lotte H. Eisnerové. Autorka už v úvodu vyjadřuje svou nedůvěru vůči metodám popisu užívaným filmovými historiky a odvolává se na výzkumné metody dějin umění, jejichž východiskem je styl daného díla, tvůrce či směru. Eisnerová nepodává teorii pojmu stylu, ale snaží se ve stylových kategoriích charakterizovat německý expresionismus i jiné směry německého filmu z dané doby. Připisuje expresionismu velmi silný antropomorfismus, personifikaci předmětů, odkazování ne k obrazům ze skutečnosti, ale k obrazům čerpaným z paměti a fantazie; ukazuje, jak schémata ustálená ve vztahu k prostoru determinují všechny rysy díla, mj. pohyby lidského těla, které se musí vzdálit od přirozenosti. Ukázkou této stylové charakteristiky může být výklad o jedné z epizod *Kabinetu voskových figur* Paula Leniho:

„Ostré úhly se tu lámou, ohýbají se, plochy splývají, trojúhelníky se ostře tyčí, kosočtverce probodávají prostor jako v obrovském kaleidoskopu. Šikmý povrch věcí povoluje pod neviditelným tlakem, aniž by kdy došlo k odhalení jejich tajemství. Je to opravdový chaos forem rozlévajících se v prostoru, kaskády světla trhají pekelnou temnotu, předměty vstupují do libovolných vztahů, všechny logické souvislosti zmizely, zdá se, že jakákoli vzájemná podmíněnost byla zrušena“ (DL, s. 118).

U Marcela Martina (*Le Langage cinématographique*, 1955) se pojem stylu jako vědomě vymezené kategorie objevuje na samém konci knihy, a to v jejích novějších vydáních.

2) Práce Lotte H. Eisnerové existuje ve dvou autorských jazykových verzích (pozn. překl.).

Martin si všímá faktu, že filmový jazyk (ve smyslu gramatickém i technickém), jak jej popisoval ve své práci, podléhá v současném filmu (od Renoira k Antonionimu a také ve filmech nové vlny) velkému zjednodušení. Jazyk se tedy jeví jako něco, co stárne a vychází z módy, a přitom je sám pojem jazyka aplikovaný na film mnohoznačný a těžkopádný. Martin říká:

„Abych unikl této dvojznačnosti, volím pojem stylu místo pojmu jazyka. Jazyk společný všem filmařům je místem setkání techniky a estetiky, styl specifický pro každého tvůrce (ale kolik je těch, jimž se skutečně podaří individuální styl vybudovat?) je kultivovaným přechodem techniky v estetiku. Nejlepší tvůrci (např. Chaplin, Murnau, Renoir, Buñuel, Antonioni) dospívají ke stylu přímo, neprocházejí fází jazyka: neuchylují se k různým ‚trikům‘ vůči skutečnosti, o nichž se tolik mluvilo v analýzách výrazových prostředků v této knize“ (LC, s. 237).

Tendence k přechodu od jazyka ke stylu se podle Martina spojuje s další tendencí, stejně výraznou: s tendencí k ústupu od podívané využívající některé rysy divadelního představení. Z *mise-en-scène* se stává *mise-en-présence*.³⁾ Ve filmu šedesátých let dominují dva hlavní styly, které autor označuje jako tendenci Antonioniho a tendenci *cinéma-vérité*. Obě spojuje to, že skýtají vnímání nikoli sledování dopředu připraveného představení, ale účast v tvůrčím procesu – umožňují mu vstoupit do světa, který povstává před jeho očima.

André Bazin nebyl teoretikem stylu, avšak byl kritikem s neobyčejným citem pro tuto problematiku. Je ovšem obtížné vyznačit v jeho díle texty, k nimž by bylo třeba především přihlédnout, abychom dospěli k ucelenému obrazu autorovy koncepce. Polský čtenář může tento obraz získat na základě dostatečně reprezentativního výboru z Bazinovy práce *Qu'est-ce que le cinéma?* (1958 – 1962).⁴⁾

Jak zdůrazňuje Dudley Andrew (*The Major Film Theories*, 1976), ve většině svých článků zkoumá Bazin problémy stylu a formy jednotlivých filmových děl, přičemž si všímá příčinné souvislosti mezi formou a prostředky užitými pro její realizaci. Stylový účinek spojoval s charakterem prostředků, které tvůrce zvolil; volba pak vyplývala ze vztahu tvůrce k materiálu. Bazin rozlišil v dějinách filmu dvě „stylistické oblasti“, dvě „zásadně odlišná pojetí filmového výrazu“. Na jednu stranu umístil „režiséry věřící v obraz“, na druhou režiséry, „kteří věří ve skutečnost“. První alternativa znamenala soustředění pozornosti na výtvarnost obrazu (na to, „co může k znázorněné věci přidat její znázornění na plátně“) a na montáž, tedy na prostředky, jimiž tvůrce „může dávat divákovi svůj výklad znázorňované události“ (CF, s. 56 – 57). Na základě takového postoje vznikly „naprosto jasné styly fotografie a střihové skladby, ve shodě s náměty“ (CF, s. 60). Druhá alternativa je založena na tom, že takové tvůrčí zásady slouží jen k „protřídění příliš bohaté skutečnosti“ (CF, s. 58); kompozice obrazu není výtvarná, fotografovaná skutečnost není doplňována ani deformována. Dlouhé záběry a hloubka ostroty umožňují odhalit strukturu skutečnosti, ukázat, či spíše objevit vztahy, které v ní už existují. Rezignaci na styl je tak možno vidět jako potenciálně stylovou volbu, je možno

3) *Mise-en-scène* – inscenace, „postavení na scénu“, *mise-en-présence* – „postavení do bezprostřední přítomnosti“ (pozn. překl.).

4) Český čtenář má k dispozici výbor *Co je to film?* (pozn. překl.).

připustit, že „neutrálnost“ *sui generis* je také stylem. Když Bazin dával realismus (srov. heslo *Realismus*) do protikladu ke stylizaci a konvenci, spatřoval v realismu přístup specificky filmový, zatímco druhé dvě kategorie spojoval s divadlem. Tvrdil například, že jestliže adaptace divadelní hry vyžaduje stylizaci, má sahát k divadelním modelům (odhalovat zdroj) a neuchylovat se k postupům neodpovídajícím povaze filmové matérie.

V rámci Bazinova dělení je značně snadnější postihnout styl tvůrců věřících v obraz – klasickými příklady tu jsou expresionisté a Ejzenštejn (charakteristické pro něj je např. umístění předmětu zájmu trochu nalevo od středu a zřetelná převaha diagonálních kompozic) – než styl tvůrců věřících ve skutečnost, u nichž „svět vyzařuje vlastní význam“ a diváci musí z filmu vyčíst významovost přírody, nikoli významy, jež do ní vložil tvůrce – ten se právě takových operací vzdává.

Nejblíže k definici stylu je Bazinova formulace z druhého svazku *Qu'est-ce que le cinéma?* (s. 38), kde píše, že styl je „vnitřní dynamický princip vyprávění podobný vztahu energie k materii [...], který polarizuje vnímání faktů bez narušení jejich vnitřní chemie“.

Bazin nejen píše o stylu jednotlivých děl a tvůrců, ale také spojuje tuto kategorii s žánrem (např. analýza stylů westernu), směrem (výklady o neorealismu) či produkčními centry (např. styl studia Triangle); ovšem v každém případě se u něho analýza stylu, pohled na styl spíná s otázkou výběru výrazových prostředků a je svědectvím o vztahu k filmované skutečnosti.

Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma*, 1963) se problematiky stylu dotýká jen letmo, probírá ne samotný pojem, ale otázku stylistických figur. Autor v tomto ohledu vychází ze srovnání filmu a literatury. Zdánlivě jsou stylistické figury v obou uměních totožné (i když mohou mít v každém z nich různou frekvenci), avšak ve své podstatě jsou figury, kterých užívá film (s výjimkou takových, jako je elipsa), od figur v literatuře odlišné. Především nejsou funkcí jazyka, nejsou mu vlastní, představují otisk struktury mentální, ale nikoli literární, kterou je jen verbální jazyk schopen aplikovat a překládat. Výrazové prostředky primárnější než gramatický jazyk mají struktury náležité pro překlad „přirozených figur“ stanovených mentálně. Postup filmu spočívá v tom, že používá „myšlenkových figur“, avšak ne figur verbálních.

Rovněž v poslední Mitryho knize (*La sémiologie en question*, 1987), patetickém výpadu proti sémiotice, zaujímá pasáž o stylu jen málo místa; objevuje se rovněž v souvislosti se srovnáváním filmu a literatury.

Spisovatel podle Mitryho disponuje stylem přímým a nepřímým. První z nich mu dovoluje přiblížit se k hrdinům, ukázat to, co říkají, druhý mu umožňuje proniknutí do nitra hrdinů, přístup k jejich skrytým myšlenkám.

Román je objektem ducha či fantazie. Film není myšlen, ale je percipován. Díky objektivnímu zobrazení věcí získává obraz schopnosti, jimiž nedisponuje slovo – podněcuje k uvažování, k mentálním operacím (implikace, soudy). Fantazie čtenáře románu se vztahuje k fiktivnímu světu, zatímco ve filmu nás přitahuje percipovaná realita. Ve filmu odpovídá přímému stylu románu to, co se dovídáme prostřednictvím herecké akce a dialogu, zatímco nepřímý styl se spojuje s čistě vizuálním výrazem – montáží, pohyby kamery, prostorovou organizací záběru atd.

Lze předpokládat, že výklady obsažené v populárních příručkách odpovídají stavu myšlení o filmu v dané době. Pojem stylu není důsledně vymezován ani po přelomu, který odděluje fázi předvědecké reflexe od snah více či méně vědeckých. Ralph Stephenson a Jean Debrixová (*The Cinema as Art*, 1965) spojují pojem stylu především s vytříbenými výrazovými prostředky či s neobvyklými způsoby jejich užití. Podporu pro takové pojetí představuje názor Ernsta Hanse Gombricha (*Art and Illusion*, 1960; česky *Umění a iluze*, 1985), který napsal, že styl ustavuje horizont očekávání, jakýsi mentální rámec, jenž velmi intenzivně registruje odchylky a modifikace. Když Stephenson a Debrixová hovoří o stylu, mají na mysli individuální styl a dokonce se zaměřují ještě úže – na styl daného díla. Např. neobvyklé rakursy kamery dodávají formě díla ráz blízký primitivnímu malířství (jež neznalo perspektivu) nebo malířství modernímu (jež ji odmítlo). Umožňuje se tak stylizace skutečnosti a umělec má větší svobodu pro vlastní expresi. Např. Carl Theodor Dreyer v *Utrpení Panny orleánské* dosahuje „formálního“ a „abstraktního“ účinku tím, že stále užívá neobvyklé rakursy, nezcela realistické dekorace a lehké optické deformace.

Autoři označují styl Kubrickova filmu *Doktor Divnoláška* jako „skvělý“ a zdůrazňují, že Kubrick dosahuje efektů mimozemskosti a mimolidskosti tak, že volí zvláštní rakursy a úhly pohledu a že pracuje se světelnými kontrasty. Vysoký stupeň individuality zase připisují stylu Hiroši Tešigahary, který v *Písečné ženě* ukazuje podivné písečné obrazce, používá dvojitou expozici, světelné kontrasty a velké detaily.

Názory autorů se promítají také do historické roviny. Vývoj daného technického prostředku podle nich působí na utváření stylu. Např. hloubka ostrosti byla známa už od prvních filmů bratří Lumièrů, ale jako stylový prostředek byla užita teprve od třicátých let Renoirem, Wylerem a Wellesem, přičemž vrchol představuje Wellesův *Občan Kane*. Autoři dále píší, že v pozdějším období dominují styly využívající hloubku ostrosti.

Stephenson a Debrixová hovoří o stylu nejen jako o samostatném problému, který je zajímavý, ale také v souvislosti s jinými otázkami, jimiž se ve své knize zabývají. Spojují např. styl s výskytem pravidel ve filmu, která podle nich existují pouze na rovině stylu. V rámci určitého stylu je tvůrce povinen respektovat určité konvence (i když má svobodu pro individuální varianty a odchylky), ovšem v okamžiku, kdy se styl mění, nabývají rovněž konvence odlišného rázu.

V závěru svých výkladů autoři tvrdí, že filmové umění zahrnuje celou škálu všech možných stylů, ale začínají se tu také vyslovovat – jaksí v rozporu s vlastními dřívějšími názory – pro „přirozenost“ filmového vyjádření. Styl je přirozený tehdy, jestliže tvůrce spíše skrývá, než odhaluje to, co je „výsledkem umění“. Stane-li se virtuozita, třeba neobvykle působivá, sama sobě cílem, vzniká dojem umělosti média a vytváří se bariéra mezi umělcem a vnímatelem.

Alicja Helmanová v článku *Charakter i zakres pojęcia stylu w filmie* (1965), zařazeném v lehce upravené podobě do obou vydání knihy *O dziele filmowym* (1970, 1981), shrnuje dosavadní výsledky filmové vědy v této oblasti. Rozlišuje tři základní způsoby uplatnění daného pojmu v odborné reflexi o filmu:

1. ve výzkumech materiálu filmového umění, kde pojem stylu zvýrazňuje zásah člověka, poukazuje na kreativní možnosti média;

2. v historických výzkumech, kde se objevuje snaha interpretovat proměnlivost proměnlivosti stylu, podobně jako v dějinách výtvarného umění;
3. ve filmové kritice, kde se pojem stylu spojuje s pojmem autora, přičemž cílem je hodnocení.

Autorka tvrdí, že nadvláda materiálově-technických činitelů ve filmu způsobuje, že je nezbytné revidovat otázku, co lze zahrnout do kategorií stylu a jak to zkoumat. Jestliže budeme – v duchu pokynů Panofského – hledat styl ve způsobech manipulace s realitou (také s přestylizovanou realitou), je možno mluvit o stylu němého, zvukového a audiovizuálního filmu. Styl je výrazně determinován charakteristickými vztahy mezi filmovým médiem a realitou a technickými možnostmi registrace materiálu. Relace mezi skutečností, kamerou a tvůrcem bude v oněch třech zmíněných typech stylu odlišná, přičemž ve hře budou podmínky objektivní (povaha filmové aparatury) i subjektivní (povaha tvůrčích zásahů). Objektivní podmínky budou mít rozhodující význam v historické rovině, protože možnosti registrace materiálu (pouze vizuálních forem v němém filmu, heterogenních vizuálně-zvukových forem ve zvukovém filmu a integrovaných zvukových obrazů ve filmu audiovizuálním) jsou bází všech způsobů manipulace s ním, v hlavních rysech podobných vzhledem ke shodnému typu relací v dané oblasti. Subjektivní podmínky rozhodují o všech odchylkách od technicky determinované normy a zároveň představují východisko pro utváření individuálních stylů.

Část historiků umění tvrdí, že období změn stylu nemusí odpovídat obdobím změn uměleckých technik. Zdá se, že film tu představuje výjimku jak vzhledem ke své vnitřní technické determinovanosti (samy zákonitosti vývoje filmového umění implikovaly příchod zvuku a barvy), tak vzhledem k determinovanosti zcela vnější. Mnoho změn v kinematografii má objektivní charakter, zcela nezávislý na roli a individualitě umělce. Vznik a distribuce filmových děl jsou závislé na technické modernizaci.

Jestliže, obecně vzato, je vývoj historických stylů ve filmu spjat s vývojem techniky, nejsou omezení plynoucí z těchto determinací tak velká, jak by se mohlo zdát. Technika vytváří určité rámce, uvnitř nichž existuje dost velký prostor pro aktivitu a škála možností, jak realizovat rozličné postoje a iniciativy. Navíc ani překračování oněch rámců, ačkoliv nepředstavuje pravidlo, není ojedinělé.

Výrazem určitého osamostatnění ve vztahu k technice jsou např. opakující se multiperiodické modely. Lze pochybovat o tom, zda je odůvodněné označovat je jako styly, avšak všechny výklady o jejich existenci, charakteru a vývoji užívají názvosloví z oblasti kritiky stylu. Multiperiodický charakter mají ony dva způsoby manipulace s realitou, které teorie filmu chápe jako protiklady a které opatřuje různými jmény: *lumièrovský* a *mélièsovský* film, film faktů a film fikce atd. Také by se patřilo chápat jako multiperiodický model expresionismus.

Činitelem, který má rozhodující vliv na charakter fenoménů, jež by ve filmu bylo možno zkoumat v kategoriích stylu, je tempo vývoje kinematografie. Dějiny umění či literatury nás naučily uvažovat o stylech v kategoriích epoch; celá existence filmu je kratší než trvání kteréhokoli ze stylů minulosti. Průměrná doba působnosti nejpłodnějších a nejvitalnějších filmových stylů činí zhruba pět let (zahrnuje přitom zrání, krystalizaci i fázi epigonství). Vyplývá z toho, že v porovnání s modely dějin umění se charakteristicky převrací relace mezi historickým a individuálním stylem. Koncepce historického stylu

v sobě zahrnuje četné individuální a národní styly. V případě filmu, jestliže jako individuální styl označíme styl daného tvůrce, může tento styl obsahovat dokonce řadu stylů historických (jde o filmaře činné po několik desítek let).

Za této situace nabývají ve sféře filmového umění rovněž takové věci, jako je čistota, homogennost stylu, eklekticismus či stylizace, specifického zabarvení, zejména jestliže vezmeme v úvahu nejen případy přestylizované skutečnosti jako materiálu filmu, ale také předem danou stylovou determinaci různých relativně autonomních součinitelů díla, jako je např. hudba.

Určitý zvláštní způsob používání výrazových prostředků nezůstává vzhledem k průmyslově-technickému charakteru realizace a distribuce filmů dlouho vlastnictvím daného tvůrce či skupiny. Opakování, imitace, napodobování díla je jednodušší než v jiných uměních. Rozhoduje o tom technika, která má mezinárodní, univerzální charakter a do značné míry limituje možnosti, či dokonce způsoby používání souboru výrazových prostředků.

U Piera Paola Pasoliniho se pojem stylu a stylistiky filmu objevuje v textech věnovaných úvahám o jazyku filmu. Při srovnání práce spisovatele a práce režiséra (*Il cinema di poesia*, 1965) si autor všímá faktu, že činnost spisovatele se omezuje na estetickou operaci, zatímco režisér vždy vykonává dvě operace: lingvistickou (z chaosu skutečnosti vybírá obrazové znaky [„im-znaky“], jako by je zařazoval do slovníku) a estetickou (dodává k tomuto materiálu individuální expresivní kvalitu). Během let existence filmu se ustálily jisté konvence, které ovšem mají charakter stylistický, nikoli gramatický. Fakt, že daná tradice je v porovnání se staletou stylistickou tradicí jiných umění relativně krátká, ulehčuje režisérovi jeho úlohu: i když narušuje konvence, nemusí jim odporovat s příliš velkým úsilím.

Bázi činnosti režiséra tvoří obrazy – ty jsou vždy konkrétní, nikdy abstraktní, a přináší s sebou svou dlouhou a životnou „předgramatickou“ historii. Původnost, originalnost, iracionálnost filmu přivádí Pasoliniho k závěru, že jeho základním jazykem je jazyk poezie, nad nímž byla chvatně vybudována narativní konvence, umožňující srovnání s jazykem prózy.

„Lingvistické archetypy im-znaků jsou obrazy paměti a snů neboli obrazy ‚komunikace s námi samými‘ [...]. Tyto archetypy vytvářejí tedy přímý základ ‚subjektivnosti‘ im-znaků a uvádějí je do zásadní příslušnosti ke světu básnickosti [...]. Avšak im-znaky [...] mají rovněž [jiné] archetypy: mimické doplňky mluvené řeči a očima viděnou skutečnost s jejími tisíci pouze signalizačními znaky. Tyto archetypy jsou [...] naléhavě objektivní, náležejí k typu ‚komunikace s ostatními‘, jsou obecné a úzce funkční. A tak tendence, kterou vtiskují řeči im-znaků, je tendencí spíše ploše objektivní a informativní“ (FP, s. 592).

Když se Pasolini zmiňuje o konvenčních prvcích v im-znacích, zavádí pojem stylému: označuje tak syntagmata, která vstoupila do jazykové báze filmu. Stylému je jen málo a jsou „neopracované“, protože expresivní možnosti filmu jsou omezeny velkým množstvím jeho adresátů.

Vývoj rozličných stylových možností filmu spojuje Pasolini s polopřímou řečí, přičemž se zamýšlí nad tím, zda je tato technika ve filmu vůbec možná. Polopřímá řeč je pro něho „ponořením autora do nitra své postavy, a tedy, pokud jde o autora, adopcí nejen

psychologie postavy, ale i jejího jazyka“ (FP, s. 592). V případě filmu můžeme mluvit o „polopřímém subjektivním záběru“, který plně neodpovídá ani skutečné polopřímé řeči, ani vnitřnímu monologu v literatuře. Činnost režiséra, který se ztotožňuje s postavou a zobrazuje svět viděný jejíma očima, vypráví jejím prostřednictvím, má povahu operace nikoli lingvistické, ale stylistické.

Uvolňují se tak možnosti exprese, jež jsou jinak potlačovány narativní konvencí, technickým prostředkům filmu se navrací jejich původní, originální, vizionářská povaha. Pasolini analyzuje neobyčejně důležité stylové postupy v Antonioniho *Červené pustině*; patří k nim spojení dvou po sobě následujících pohledů kamery, které se od sebe jen minimálně odlišují, a dále specifická technika toho, jak postavy vstupují do záběru a vystupují z něho. Nese to s sebou specifickou „obsesivnost pohledu“, mýtus esenciální, znepokojivé krásy věcí. Klasicistní formalismus Antonioniho kontrastuje s „obsesivností“ záběrů a rytmy montáže (expresivně „ostré“ momenty) ve filmu Bernarda Bertolucciho *Před revolucí* a s brutálním, lehce vulgárním postimpresionismem Jeana-Luca Godarda.

Obsesivnost jednotlivých záběrů a montáže, kterou Pasolini ve svých analýzách tak silně zdůrazňuje, je podle jeho názoru v rozporu s normami běžného filmového jazyka a dokonce i s vnitřními zákonitostmi filmu, v němž dominuje polopřímé subjektivní vidění. Tato obsesivnost rozhoduje o tom, že jazyk se stává „jazykem o sobě“, a tedy stylem.

V šedesátých letech se utváří kolektivní technicko-stylistická tradice – jazyk básnického filmu. Zakládá se na stylémech, které se ustálily ve funkci poukazů na anomálie a psychické excesy hrdinů, a které tedy vznikly jako důsledek formalistické vize světa. Prvním charakteristickým rysem této tradice je předpoklad, že divák musí pociťovat přítomnost kamery, předpoklad, který je v naprostém protikladu k tradici prvních šedesáti let vývoje filmu, kdy se preferovala neviditelná kamera. Technicko-stylistická tradice básnického filmu vzniká v kontextu neoformalistických snah (jako typického plodu kulturního rozvoje neokapitalismu), které jsou protějškem materiállové a jazykově-stylistické inspirace v literatuře.

V dalším textu z téhož roku (*La sceneggiatura come „struttura che vuol essere altra struttura“*) přichází Pasolini při dalších úvahách o problému jazyka básnického filmu s neobyčejně důležitým a cenným postřehem. Přítomnost určitých stylistických systémů si uvědomujeme v momentu, kdy ještě málo víme o jazykových systémech, které jsou jejich základem. Můžeme např. říci, že Godard ničí filmovou „gramatiku“, ale neumíme tuto gramatiku definovat ani popsat. Autor si je vědom toho, že jeho stylistický systém narušuje a ničí normy, ale neví, jaké tyto normy jsou. K tomu, abychom rekonstruovali systémy a struktury dominující ve filmu, jsou potřebné dlouhé a obtížné stylistické výzkumy, které by ukázaly stálé a obecné rysy těchto systémů – ať jde o školy (např. básnický film), nebo o systémy individuální.

Pasolini zdůrazňuje také fakt (*La lingua scritta dell'azione*, 1966), že rané teorie filmového jazyka (ostrě kritizované Metzem) byly nevědomě, alespoň zčásti, stylistickými teoriemi.

Raymond Bellour (*Pour une stylistique du film*, 1966) se snaží formulovat koncepci stylistiky jako disciplíny, probírá otázku její specifičnosti, kterou by se vyznačovala jak

ve vztahu k jiným disciplínám, jež se zabývají filmem, tak ve srovnání s literární stylistikou.

Pokládá stylistiku filmu za disciplínu relativně samostatnou, za jakousi „vnitřní estetikou“, příbuznou filmologii (tímto termínem Francouzi označují skupinu badatelů spojených s „Revue Internationale de Filmologie“, kteří se zabývali hlavně psychologíí filmu), sémiologií a lingvistikou. Sémiologie se ovšem soustřeďuje na obecné zákony jazyka, zatímco stylistika na jednotlivé filmy. Od lingvistiky ji odlišuje to, že ji zajímají „expresivní fakta“ (rozdíly mezi běžným užitím jazyka a jeho tvůrčím využitím), a dále orientace na velké významové jednotky determinující architektoniku děl.

Stylistika se neuplatňuje ve vztahu k *langue*, ale vystupuje v oblasti diskursu (chápaného podle Émila Benvenista, srov. heslo *Diskurs*), který ze své podstaty nemá přesnou organizaci, avšak umožňuje postihnout jemné rozdíly mezi jednotlivými *paroles*. Film vyžaduje dvojí četbu: metonymickou (ve vztahu k syntagmatickému řetězci) a metaforickou (určování paradigmát). Každý prvek je čten na dvou rovinách, což Bellourovi dovoluje mluvit o podvojně hodnotě signifikantu. Při četbě hledáme relaci opozice, identity a variace.

Ve sféře výzkumu velkých významových jednotek se Bellour odvolává na metodu, kterou zavedl Claude Lévi-Strauss při analýze mýtu; přijímá jeho rozlišení systémů, které slouží ke komunikaci, a systémů, které slouží k činnostem méně vyhraněným: mluvení, myšlení. Film se podobně jako mýtus umísťuje do blízkosti systému myšlení. Nelze si uvědomit všechno, co je v něm podstatné, jako předmět výzkumu klade analytikovi odpor; ten totiž nemůže zkoumané dílo citovat (tuto koncepci rozvinul Bellour později, srov. heslo *Text*), ale pouze popisovat.

Podobně jako Pasolini, třebaže jinými cestami, dospívá Bellour k zapojení stylistiky do gramatických problémů. Je si vědom faktu, že když se pohybuje v oblasti *paroles*, je obtížné mluvit o výskytu jazyka, mít na zřeteli gramatické normy. V závěru uvádí: „Přece ale existuje zvláštní forma gramatiky, gramatika stylu, otevřená gramatika, lze-li to tak říci, která nás vrací k výzkumu jednotlivých autorů. Tato podvojná hra má v sobě něco samozřejmého: v souvislosti s filmem se gramatika odhaluje v té chvíli, kdy nás uvádí do výzkumu filmu, systém díla poukazuje na principy stylu, které zase dovolují pojmout dílo jako systém“ (PU, s. 176).

Pro Belloura bylo od počátku zřejmé, že stylistika je disciplína zkoumající styly. Při úvahách o jejích možnostech se snažil odpovědět na otázku, jaké metody má používat. Když uvážíme, že Bellour tento text psal v polovině šedesátých let, nepřekvapuje, že se přiklání k strukturální sémiotice. Důležité je ovšem upozornění na to, že se pohybujeme v rámci *paroles* a že diskurs vyžaduje jiný přístup než *langue*.

Peter Wollen probírá otázku stylu pouze v krátkém dodatku ke své knize *Signs and Meaning in the Cinema* (1969), nazvaném *Style and Stylistics*. Autor vychází od diagnózy situace ve výzkumu stylu a konstatuje, že styl je sice pojem v pojednáních o teorii filmu všudypřítomný, avšak objevuje se bez jakýchkoli předchozích vysvětlení a definic, čistě operativně. Do filmové reflexe pronikly určité představy o stylu čerpané z literární kritiky, dějin umění, lingvistiky a antropologie, přičemž tyto představy vycházejí z různých škol a metodologických orientací. Oscilují kolem dvou pólů: styly se berou buď jako součásti nezávislého života forem, resp. nadřazeného historického procesu, nebo

jako fenomén čistě individuálního charakteru, pro nějž je podstatná nikoli norma, ale odchylka od ní. V obou těchto případech je styl pojímán jako nevědomý činitel, nezávislý na volbě a rozhodnutích umělce. Wollen však uznává, že rozhodnutí jsou v určitém omezeném rozsahu možná; to, co nazýváme svobodou umění, osciluje mezi parodií a neologismem.

Wollen dělí styly na individuální a kolektivní a dále na vědomé a nevědomé, opatřuje ale toto dělení jen velmi lakonickými komentáři. Např. baroko je podle Wollena styl zároveň kolektivní a nevědomý, jakýsi jazyk, který tehdejší umělec musel použít. Příkladem vědomého kolektivního stylu jsou naproti tomu muzikály společnosti Metro-Goldwyn-Mayer. Pokud jde o individuální styly, přirovnává Wollen nevědomý styl k otisku prstu individua. Autorovy „tíky“ přítomné v díle podněcují k psychoanalytické interpretaci. Vědomý individuální styl označuje Wollen jako dandismus vyplývající ze záměrné volby určité rétoriky.

Na Wollenovu typologii navazuje Graham Petrie (*The Cinema of François Truffaut*, 1970), když si vybírá pojmy vhodné pro analýzu Truffautova stylu na příkladu *Sirény z Mississippi*. Petrie doplňuje Wollenovo schéma tím, že vypočítává prostředky, které odpovídají každé z variant. S vědomým individuálním stylem tak spojuje techniky používání kamery, téma, vztah ke světu, práci se světlem, hudbou, herci, výběr dekorací. Nevědomý individuální styl se projevuje ve vracejících se obrazech, v obsesivních opakováních, ve zvláštních pojetích situací, která se zdají být mimoděčná a nepochopitelná pro samotného umělce.

Vědomý i nevědomý styl spojuje Petrie – a v tomto aspektu modifikuje koncepci Wollenovu – s volbami z rezervoáru kultury; v druhém případě jsou tyto volby mimoděčné a stávají se zřejmými teprve v historické perspektivě.

Petrie přistupuje k analýze Truffautova filmového stylu poté, co své nástroje vyzkoušel na příkladu z literatury, a to na románech Charlese Dickense. Jeho romány jsou dlouhé a komplikované, vystupuje v nich mnoho – někdy karikaturně překreslených – postav (jimž se připisuje spjatost s určitými místy, zvířaty a věcmi), zpravidla končí návratem řádu, nápravou křivd a šťastným manželstvím. Autor vyjařuje lásku k jednotlivcům a soucit s nimi (mnoho románů pojednává o vykořisťování dětí), ale rozvíjí vizi zkorumpované společnosti. Strach z davu a podpora „práva a pořádku“ se u něho spojují s porozuměním a sympatií pro pracující třídy. Petrie se snaží tyto rysy kategorizovat, i když si je vědom toho, že se mohou vrstvit na sebe:

1. techniky charakteristiky a popisu jsou pokládány za prvky vědomého stylu;
2. spojování živého a neživého, posedlost obrazy zvířat je patrně věcí nevědomou;
3. rétorická struktura vět je vědomá a kontrolovaná, avšak v okamžicích smrti a krize začínají dominovat složky nevědomé;
4. téma dítěte je autobiografické, ale také diktované požadavky doby;
5. postoj vůči ohni a prostoru je zčásti individuální a nevědomý, ale zčásti odpovídá typickým postojům epochy;
6. struktura románů odpovídá viktoriánskému názoru na povahu lidských zkušeností – všechno musí být vysvětleno a ukončeno, čtenář je zcela pasivní.

Podle Petrieho představuje *Siréna z Mississippi* syntézu Truffautova stylu a obsahuje vědomě použité prvky z jiných jeho filmů. Typické pro Truffautův vědomý styl je

specifické zacházení s tradičními žánry – takové, aby publikum prožilo něco jiného, než očekává.

Charakteristická pro Truffauta je také souvislost tématu a stylu. Slabá místa tohoto filmu jsou spjata s momenty emocionálního napětí, kdy – jak se zdá – autor postupuje nevědomě. Nedůslednosti ve filmu odhalují nedostatky literární předlohy (románu Williama Irishe) a jistá Truffautova bezradnost v těchto momentech způsobuje, že sahá k řešením ze svých dřívějších filmů: *Střílejte na pianistu*, *Jules a Jim*, *Nevěsta byla v černém*, *Hebká kůže*.

Vědomé volby realizované v rámci kolektivního stylu svědčí o tom, že Truffaut chce být populárním tvůrcem, že se chce líbit. Sahá k prostředkům obecně přijímaným: barva, široké plátno, exotické pozadí, hvězdy, nákladné kostýmy, kožešiny a auta. Obvykle se jeho filmy vyvíjejí souvisle a směřují k určitému rozuzlení, jejich narativní struktura je spíše konvenční. Jen někdy volí otevřený konec, bez zjevné pointy, resp. uchyluje se k výrazné fragmentarizaci. Mezi nevědomé volby v rámci kolektivního stylu zahrnuje Petrie případy, kdy publikum získává „převahu“: ví např. dříve než hrdina, jaká je totožnost hrdinky. Stejnými ohledy je motivována transpozice děje do současnosti, vyplývající z neverbalizovaného přesvědčení, že současnost je pro diváka zajímavější.

Brian Henderson patří k autorům, kteří rádi analyzují vybrané otázky stylu. V článku *Toward a Non-Bourgeois Camera Style (1970 – 1971)* píše o ideologických důsledcích formálních a stylových voleb. „Neburžoazní“ styl z titulu spojuje s pozdní tvorbou Jeana-Luca Godarda. Soudí, že jeho dlouhé záběry přinášejí radikální převrácení tradičního chápání stylu dlouhých záběrů, spjatého s dílem Murnaua, Ophülsa a Felliniho.

Godard odmítá montáž a hloubku ostrosti a zvláštní styl práce kamery, který vyvinul, slouží ke kritice viděného světa. Prvním prvkem jeho stylu je dlouhý záběr tvořený pomalou jízdou (v jednom směru nebo tam a zpět – např. ve *Víkendu*, *Číňance*). Jízda se realizuje přesně podél linie 0°/180° (ne tradičně v úhlu 90° vůči filmované scéně) a to, co je filmováno, je k pohybu kamery přesně paralelní. Přípomíná to planimetrické malířství a ve filmu jde o jev velmi řídký.

Zatímco u Ophülsa jsou jízdy kamery spojeny s hrdinou, Godard na individuálního hrdinu rezignuje, jeho kamera nikoho nepreferuje. Zdá se, že na nic nemá vliv (na rozdíl od Felliniho), nespolupracuje se skutečností. Godardovy jízdy – také odchylně od Felliniho – nejsou subjektivní. Zachovává jednotu času a prostoru, avšak vyhýbá se kompozici využívající hloubky ostrosti, ačkoli v Bazinově koncepci všichni tito činitelé vystupují společně. Godard ovšem není realista v Bazinově pojetí. Jeho filmy vyžadují spoluúčast diváka, avšak také na jiném principu, než je bazinovská svoboda volby. Divák má kriticky zkoumat jednovrstevný, od víceznačnosti vzdálený konstrukt – a přijmout ho, nebo ho odmítnout.

Jaké mohou být ideologické závěry na základě tohoto stylu? Henderson píše, že kompozice využívající hloubku ostrosti dodává buržoaznímu světu bohatost, složitost, mnohoznačnost a tajemnost. Godardovské ploché záběry mu dodávají dvourozměrnou reálnost a zároveň tento svět a jeho obraz demystifikují.

V jiném textu (*The Long Take*, 1971) Henderson probírá v kategoriích stylu spojování dlouhých záběrů s metodami montáže. Pro Ejzenštejna a Bazina tyto prostředky spolu nekorespondovaly, styl byl výsledkem volby jedné z oněch dvou možných dominant.

Pro Hendersona nevystupuje dlouhý záběr jako konstrukční princip sám o sobě, ale je prvkem stylu, způsobem výstavby záběrů a sekvencí. Zřídka se objevuje v čisté formě, většinou se kombinuje s prostředky montáže. Tak je tomu ve filmech Murnauových, Wellesových nebo Ophülsových. Jen málokdy vznikají styly, např. styl Miklóse Jancsóa, díky využívání dlouhých záběrů jako hlavního prostředku; ale i on sahá ke střihům uvnitř sekvence.

V antologii *Movies and Methods* (1976) shromáždil Bill Nichols studie, které se zabývají stylem jednotlivých autorů nebo stylem určitých škol či směrů. Je příznačné, že položka „vizuální styl“ v rejstříku odkazuje na pasáže, v nichž se hovoří o technických výrazových prostředcích. Jak sám Nichols (*Style, Grammar, and the Movies*, 1975), tak i Ronald Abramson (*Structure and Meaning in the Cinema*, 1976) polemizují s oněmi několika formulacemi Petera Wollena, které se týkají stylu. Nichols tvrdí, že Wollenova koncepce stylu je inspirována Lévi-Straussovým pojetím mýtu. Wollen traktuje styl tak, jako kdyby vystupoval nezávisle na autorovi filmu; styl existuje v pretextu, čili ve scénáři, a je režisérem pouze transponován.

Ronald Abramson uvádí, že podle Wollena rozhoduje o struktuře filmu síť motivů. Jde o tematické motivy, které konstituují sémantickou dimenzi díla. Ta je totožná s verbálně-narativními prvky a odlišuje se od stylu a exprese. Důsledkem je radikální oddělení tématu a stylu. Motivы musí existovat před vizuálním stylem, musí být v jistém smyslu „kódované“, tedy významové, předtím, než se použijí ke komunikaci. Implikuje to předem existující strukturu, syntax. Wollen tedy musí motivы pojímat odlišně než formální podmínky stylu a exprese.

Wollen se snaží pojmut filmový jazyk jako neutrální bázi, na jejímž pozadí by se ukazovaly expresivní hodnoty stylu. Popírá existenci jazyka, který je dříve stylistický než gramatický. Pro Wollena se to, co je stylové a expresivní, musí opírat o něco, co má *a priori* význam a co může být stylizováno a užito expresivně.

Abramson souhlasí s Pasolinim, který soudí, že síť motivů je vytvářena vizuálním stylem. Struktura filmu zakládá jeho význam a strukturu zakládá styl. Film je tedy nejprve stylistický a až potom gramatický. Neexistuje struktura *a priori*. Režisér vytváří racionální základy svého poetického výrazu, ale tyto základy existují pouze v aktu tvorby, již stylistickým.

J. A. Place a L. S. Peterson (*Some Visual Motifs of Film Noir*, 1974) uvádějí, že o stylu lze hovořit jen ve vztahu ke konkrétním fenoménům. Jestliže nemáme film před očima, je obtížné stanovit prvky vizuálního stylu a zkoumat jejich fungování. Kritikům a badatelům někdy chybí jazyk na to, aby mohli mluvit o vizuálních koncepcích. Autoři se rozhodli používat technickou terminologii, s níž už léta pracují režiséři a kameramani. Pojem černého filmu je např. možno vyložit prostřednictvím kategorií vizuálního stylu tvořícího atmosféru klaustrofobie, paranoie, zoufalství a nihilismu. Tak „černý“ styl fotografie spočívá v protitradičním osvětlení a práci kamery.

Na počátku čtyřicátých let dominuje osvětlení ve stylu *high key*.⁵⁾ Vztah mezi hlavním (klíčovým) a doplňkovým světlem je takový, že se vyvolává dojem skutečnosti. Naproti

5) *High-key Lighting* – způsob svícení filmové scény, který vytváří obraz s převahou jasných tónů, s oslabenými kontrasty a měkce načrtnutými liniemi (pozn. překl.).

tomu *film noir* užívá stylu *low key*.⁶⁾ Vztah hlavního a doplňkového osvětlení vytváří silný kontrast světla a stínu, staví je proti sobě, skrývá tváře, místnosti, městské krajiny. Vyvolává efekt něčeho neznámého, tajemného. Tváře hlavních hrdinek byly většinou změkčovány a zkrášlovány rozptýleným světlem, hrdinky černého filmu ale takto stylizovány nejsou.

Tradiční rozmístění světla, tzv. „*three-quarter lighting*“, černý film nahrazuje rozmanitými kombinacemi tří druhů osvětlení, jejichž výsledkem jsou nejružnější a zcela neočekávané vztahy světla a stínu. Eliminace doplňkového světla vytváří např. zcela temné prostory. Hlavní světla se pohybují za hercem nebo po boku herce jako tzv. „*kick light*“. Jsou-li umístěna velmi nízko nebo velmi vysoko, vyvolávají nepřírozené stíny a zvláštní výrazy tváře.

Stále se uplatňuje opozice málo světla – mnoho stínu. Tváře ve stylu *low key*, interiéry vždy temné, se zlověstnými stíny na zdech; v exteriérech jsou noční scény natáčeny skutečně v noci (*night-for-night*), nikoli jako obvykle ve dne (*day-for-night*) s použitím filtrů a jiných zařízení. Převažující hloubka ostrosti, dosahovaná širokoúhlými objektivy, vyvolává efekt uzavřeného univerza s neměnnými vztahy. Širokoúhlé objektivy deformují vzhled postav – využívá se to s expresivním záměrem (detaily tváří gangsterů budící úděs).

Druhým prvkem, který vytváří „černý“ styl fotografie, je protitradiční inscenace (*mise-en-scène*). Ta vyvolává v divákovi pocit nejistoty, dezorientace a otřesu, což odpovídá pocitům hrdinů. Především tu pozorujeme narušení kompoziční rovnováhy záběru (předtím zpravidla napodobujícího principy renesančního malířství), zvláštní umístění postavy v obraze; klaustrofobické zarámování obrazu prostřednictvím dveří, oken, schodů, postele či stínu odděluje hrdiny. Časté je spojení člověka a stínu nebo odrazu v zrcadle (motiv dvojníka, alter ega atd.).

Distribuce velikostí záběrů se také zdá zvláštní. Málo se používají celky, aby divák neměl náležitou prostorovou orientaci. Objevují se svírající detaily a typický je výrazný nadhled, který z člověka dělá oběť. Montáží se často dosahuje neobvyklých kombinací velikostí záběrů a rakursů. Pohyby kamery se užívají úsporně, režiséři dávají přednost střihům. Pohyblivá kamera má spojitost se situací postavy, objevuje se např. ve scénách útěku.

Parker Tyler (*The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building*, 1973) velmi silně zdůrazňuje, že styl je činitelem, který odlišuje situace v životě od těchž situací zobrazených v umění. Naturalistické a realistické způsoby znázorňování, které operují se „zrcadlovými obrazy“ (např. renesanční malířství nebo malířství devatenáctého století), jsou individuálními vyjádřeními vzhledem ke své neopakovatelné osobitosti, rysům skutečného umění, stylu. Styl v umění může obsahovat prvky prostého napodobování, netransformované složky, jež jsou výsledkem zrcadlového odrazu, ale právě to je projevem jeho degenerace a signálem potřeby rychlé změny. Tyler protestuje proti názoru, že fotografie je neosobní napodobeninou skutečnosti. Fotografie – jak nepohyblivá, tak filmová – je výsledkem uměleckých, tvůrčích operací, jejichž výrazem je neopakovatelný

6) *Low-key Lighting* – způsob svícení filmové scény, který vytváří obraz s převahou temných tónů (pozn. překl.).

obraz, promlouvající k nám svou výtvarnou formou. Umění nespočívá v napodobování přírody, nýbrž v soutěži s ní. Styl je jakýsi mechanismus rozšiřující vědomí, jak to můžeme vidět např. v próze Joyceově, kde svět každodenních věcí důsledně nahlížíme způsobem velmi nekaždodenním.

Warren Bass (*Filmic Objectivity and Visual Style*, 1982) soudí, že dosavadní způsoby pojmání kategorie stylu nejsou dostačující. Problém nevyčerpává ani vztahování vizuálního stylu filmu k žánru nebo směru, ani formální analýza časoprostorových relací či komunikačních struktur, ani konečně chápání stylu jako uspořádaného systému technické povahy. Autor navrhuje traktovat vizuální styl v kategoriích postojů režiséra vůči skutečnosti před kamerou. Rozlišuje čtyři možné postoje: objektivní, interpretační, subjektivní a reflexivní. Při tomto přístupu je styl pojímán jako nadřazená kategorie a ne jako jakýsi ornament, ozdoba či okázalé pozlátko.

Objektivismus nevyplývá z automatismu činnosti kamery. Ta je ze své podstaty interpretačním nástrojem, interpretuje vizuální data v „pointilistickém“ poli tvořeném chloridem stříbrným či barevnými částicemi, redukuje nepřetržitost časoprostoru na dvacet čtyři diskretních dvourozměrných obrazů za vteřinu. Neobjektivnějším obrazem, jaký můžeme spatřit na plátně, je ohraničená, deformovaná reprodukce o určitém stupni abstrakce. Sám fakt registrace působí na fenomén, který je registrován.

Objektivismus omezuje rovněž intervence lidského činitele. Každé rozhodnutí spustit kameru s sebou nese interpretační volbu – postavení kamery, velikosti záběru, úhlu pohledu, typu osvětlení, objektivu atd. Jestliže má být pojem objektivismu ve vztahu k filmovému stylu funkční, musíme si být vědomi toho, že jde o objektivnost relativní, dosažitelnou v rámci hranic, které vytyčuje médium.

Filmový objektivismus je tedy možno definovat jako zobrazení objektu či události před kamerou uvnitř hranic stanovených médii. Volným aktem režisér omezuje svou osobní expresi v takové míře, jaká je pro něj přijatelná, podřizuje se předmětu filmu, minimalizuje deformace, jež vyplývají z povahy média, a soustřeďuje se na samotný proces registrace. Objektivní styl je zaměřen na svět před kamerou, jako diváci si neuvědomujeme přítomnost kamery ani režiséra (jde ovšem o faktor relativní). Scéna je rámována takovým způsobem, aby nebyly potlačeny podstatné informace a aby přítomnost rámce nebyla pociťována. Takový přístup může vést k tendenci používat celkové záběry, k podřizování pohybů kamery informačním potřebám, k preferování přirozených rakursů a normálních objektivů. Objektivní styl používá dlouhé záběry odehrávající se ve skutečném čase a zachycuje události v širokém kontextu. Jsou to však jen jisté obecné tendence, které nelze převést na pravidla závazná pro režiséra. Detail hnisajícího vředu může být objektivní v kontextu vědeckého filmu z oboru dermatologie a vysoce interpretační v hraném filmu o životě punků.

Bass zdůrazňuje fakt, že dojem objektivismu může vyvolávat nevhodné postavení kamery. Tento faktor informuje diváka o tom, že režisér nepostupuje „ve shodě“ s tím, co je filmováno. Nevhodné postavení kamery vyvolávající dojem objektivní informace je – zvláště v posledních letech – jedním ze stylistických kódů umožňujících poznat rozdíl mezi dokumentárním faktem a hranou fikcí.

Interpretační styl využívá estetické proměnné média pro určení nejvýhodnějšího postavení kamery ve vztahu k objektu nebo události. Jako diváci si uvědomujeme, že na

filmovanou událost působí jakási formující síla, avšak ne v takové míře, abychom se ptali, jaký člověk, jaká individualita stojí za kamerou.

Zatímco objektivní styl umožňuje události sebeurčení v přirozeném měřítku a tempu, interpretační styl filmovanou událost – prostřednictvím množství voleb a montáže – determinuje, a tak strukturuje naši recepci.

V subjektivním stylu se projevuje autoexprese. Máme dojem, že filmové vidění vnější skutečnosti je individuální vizí daného pozorovatele utvářenou podobně jako jeho sny a myšlenky. Subjektivní postoj je individuální, intuitivní a možná dokonce mystický. Režisér prosycuje to, co zobrazuje, svými náladami a názory. Možnost odlišení interpretačního a subjektivního stylu ukazuje Bass pomocí srovnání: interpretace hudebního díla může být různá, i velmi osobitá a svévolná, ale je to něco jiného než vlastní improvizace na dané téma.

Reflexivnost naproti tomu odhaluje proces filmování a ukazuje povahu média. Jako diváci zůstáváme distancovaní (v brechtovském chápání tohoto termínu), získáváme náhled na vztah tvůrce vůči médiu a událostem před kamerou. V jistém smyslu může být takový postoj pokládán za superobjektivní. I když kořeny tohoto jevu sahají do dvacátých let (filmy Dzigy Vertova), reflexivní film je stále ještě fenoménem relativně novým. Má ovšem svá omezení. Reflexivní postoj nám sice zajišťuje povědomí o perspektivě, z níž něco sledujeme, ale co může ukázat také perspektivu samu? Absolutní demystifikace média je stejně nemožná jako naprostá objektivnost.

Bass dospívá k závěru, že postoje tvůrce vůči materiálu jsou často velmi složité. V mnoha filmech se postoj mění, někdy je objektivní, jindy interpretační, subjektivní či reflexivní. Existující možnosti můžeme pojmut jako kontinuum, jehož póly představuje objektivnost a subjektivnost, zatímco interpretační postoj je umístěn uprostřed. V tomto kontextu lze reflexivnost chápat jako protažení objektivismu, či spíše ji lze pokládat za pohled zvnějšku, za hledisko zaměřené na ostatní postoje.

V polské literatuře předmětu se na výzkum komplexu jevů spjatých s kompozicí a stylem orientuje antologie *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym* (1982), redigovaná Markem Hendrykowským a napsaná jeho žáky. Sám Marek Hendrykowski vyjádřil své stanovisko v textu nazvaném *Styl w filmie*, který napsal speciálně pro toto heslo; uvádím nyní tento text *in extenso*.

„Styl filmového díla vyplývá ze způsobu ztvárnění textu; jde o fenomén patřící do filmové komunikační praxe. Každý stylový jev se ve filmu skládá z určitého souboru empirických dat a zakládá se na specifické organizaci vizuálního a zvukového materiálu, jež je výsledkem záměrného výběru a kombinace prvků účastnících se výstavby daného sdělení. Materiální bázi fenoménu stylu představuje v každém případě – bez ohledu na míru individuální originality, rozsah uplatnění ve společenské komunikaci a stupeň zobecnění v systému kultury – jednotlivé dílo, resp. soubor filmových děl.

Styl filmového díla není omezen na nějaké jedno „patro“ jeho výstavby, ale může zahrnovat všechny roviny organizace textu: od elementárních rysů materiálu až po nejvyšší významové jednotky, včetně autorské interpretace filmové látky (srov. heslo *Autor*).

Široce chápaný styl je tedy fenoménem vystupujícím ve všech filmových dílech (uměleckých i neuměleckých), protože se v každém z nich – při realizaci určitého záměru – používají jistým způsobem prostředky výstavby filmového vyjádření, které poskytl daný

systém filmového sdělování. Takto pojatý fenomén stylu je bez výjimky přítomen v každém filmovém textu. Existují sice filmové výtvoři, v nichž je obtížné objevit individuální, neopakovatelné a jedinečné stylové prvky, ale to neznamená, že jsou naprosto bez stylu. Z výše uvedeného obecnějšího pojetí stylu vyplývá, že každý filmový text představuje celek ze stylového hlediska nějak příznakový.

Oblast stylu tedy zahrnuje nejen umělecké, ale také neumělecké druhy filmových děl. Neznamená to však, že styl se v obou případech realizuje stejně. Na rozdíl od uměleckého filmu, v jehož struktuře vykonává estetická funkce rozhodující vliv jak na charakter celého vyjádření, tak na charakter jednotlivých prvků, styl neuměleckého filmového sdělení se realizuje v podobě kvalitativně odlišné. Opozice mezi „uměním“ a „ne-uměním“ a mezi uměleckými a neuměleckými filmy nezahrnuje sama o sobě moment hodnocení. Poukazuje jen na problém dvou různých kvalit, umělecké a neumělecké, které mohou konstituovat fenomén stylu ve filmu v téže fázi vývoje filmové komunikace a systému filmového jazyka (srov. heslo *Jazyk*).

Vymezení uměleckého stylu jako souboru norem a jazykových prostředků užívaných v uměleckých filmových dílech klade umělecký styl do protikladu k ostatním funkčním stylům vystupujícím v jiných druzích filmových sdělení, jako je film dokumentární, zpravodajský, osvětový, vzdělávací, propagandistický, vědecký apod. Tento protiklad má ovšem relativní charakter v tom smyslu, že všechny výrazové prostředky, které se konstituovaly v neuměleckých stylových variantách filmového jazyka, mohou být využity k estetickým cílům, a tedy vstoupit do repertoáru stylových prostředků, jež využívá filmové umění. Výměna a přechod různých filmových stylových prostředků se uskutečňuje rovněž v opačném směru: pravidla užívání filmového jazyka, která se zpočátku uplatňují jen ve filmovém umění, později pronikají do různých druhů neuměleckých filmových sdělení a obohacují škálu jejich stylových prostředků.

V jazykové praxi filmu má protiklad uměleckých a neuměleckých rysů filmového stylu zpravidla povahu nikoli dichotomickou (statické pojetí), ale dialektickou (dynamické pojetí). Dochází k vzájemnému působení sil, jehož konečný výsledek závisí na tom, zda v daném díle získá estetická funkce nadřazené (prvoplánové) nebo podřízené (druhoplánové) postavení. Vzhledem k tomu je také obtížné uvést příklady „čisté“ uměleckosti stylu, i když je dané dílo bez pochyb uznáno za umělecké, protože dominantní úlohu v jeho výstavbě sehrává estetická funkce. Dominantnost této funkce znamená ovšem pouze její převahu nad jinými funkcemi, nikoli to, že v díle působí výlučně ona.

Každé filmové dílo řeší určitým způsobem v rámci své stylové výstavby moment napětí mezi individuálním výrazem a standardní typičností stylového ztvárnění. Tento postřeh představuje východisko pro dvoupólovou typologii stylových modelů filmového jazyka, pro dělení stylů na individuální a interindividuální.

Oblast individuálních modelů stylu ve filmu zahrnuje styl filmového díla a styl autora. Do kategorie interindividuálních stylů zařazujeme: 1. styl filmového žánru (a jednotlivých žánrových forem); 2. styl filmového druhu; 3. styl epochy vývoje filmu (styl období němému filmu, období raného zvukového filmu apod.); 4. styl filmového směru (styl expresionistický, civilistický, neorealistický, novovlnní) a 5. funkční styly filmového jazyka, které tvoří kategorii mimouměleckých jazykových jevů v oblasti filmu (styl propagandistický, osvětový, zpravodajský, vědecký, vzdělávací apod.).

Individuální styl činí na základě vysoce osobitého ztvárnění z díla filmový text, který je originální, neopakovatelný a jedinečný. Totéž platí pro soubor filmových děl téhož autora, která se odlišují od jiných děl tím, že se v nich projevují subjektivní rysy filmového jazyka jejich tvůrce (autorský styl).

Styl interindividuální pak spočívá v tom, že ve větším či menším souboru filmových děl různých autorů se opakuje určitá skupina stylových rysů. Příznačné vlastnosti interindividuálního stylu se uplatňují ve filmových textech, které lze brát jako příklady jednoho žánru, druhu, směru, období vývoje filmu, resp. funkčního stylu. Soustava specifických rysů stylu daného žánru, směru, období vývoje filmu atd. se konstituuje v opozici ke stylům jiných žánrů, směrů, období atd.

Příznačné rysy interindividuálního stylu mají ze své podstaty konvenční charakter, na rozdíl od individuálního stylu, který představuje výsledek tvůrčího konfliktu osobní jazykové invence s ustálenými normami filmového jazyka, stylovými konvencemi atd. V procesu filmové komunikace se ustalování stylových norem a výstavbových schémat neustále spojuje s fenoménem komplementárním, s jejich reinterpretací, která se vyskytuje dokonce i tehdy, když dané dílo využívá existující standardy s jen minimálním podílem autorské invence.

Moment souhry stylu individuálního a interindividuálního představuje jednu z podstatných podmínek aktu filmové komunikace, protože každé filmové dílo – i to, které je ztvárněno s neobyčejnou originalitou – přijímají vnímatelé s pomocí ustálených pravidel představujících v daném stylu recepce směrnici pro „četbu“. Repertoár stylů recepce determinují složité kulturní faktory. Tento repertoár podléhá procesu historického vývoje a má dynamický charakter; je důležitým prvkem systému filmových zkušeností a vědomostí na daném místě a v dané době.

Stálým vývojovým změnám podléhají nejen styly recepce a jejich rozličná seskupení, ale také všechny stylové fenomény vystupující ve filmových dílech. Východiskem a prvotním impulsem pro změnu je vždy konkrétní stylová invence, která se uplatňuje v jednotlivém filmu a která je založena na novátorském způsobu využívání možností, jež poskytuje systém filmového jazyka. Pole těchto možností vždy určuje stav vývoje filmového jazyka a s ním spojený repertoár stylových konvencí a pravidel organizace filmového díla vypěstovaných v dané vývojové fázi filmu.

Interindividuální styl představuje výsledek konvencionalizace individuálního způsobu výstavby filmového díla, který se díky vícenásobnému opakování dokázal rozšířit, získal postavení stylového pravidla příznačného pro určitý žánr, směr, období vývoje filmu apod.

Základem každého filmového stylu je metoda založená na tom, že autor jistým způsobem využívá existující možnosti volby. Spočívá vždy v souhře individuální vyjadřovací iniciativy se systémem filmového jazyka a repertoárem filmových konvencí. Mnohostylové vlastnosti jednotlivých složek použitých v daném filmu (často s uplatněním operací předstylizačních) vytvářejí v něm vnitřně integrovaný celek. Jednota stylového systému díla se opírá o mnohorovinný soubor korelací tvořících síť vztahů mezi navzájem spjatými stylotvornými faktory.

Ne všechny prvky a roviny výstavby filmového díla se na utváření podoby jeho stylu podílejí se stejnou aktivitou. Exponovaná úloha jedněch se spojuje se záměrnou neutralizací

jiných. Ten prvek výstavby filmového sdělení, který plní funkci hlavního stylového činitele a který si podřizuje všechny ostatní, představuje stylovou dominantu díla. Daný úkol může v praxi realizovat každý z jednotlivých prvků výstavby filmu. Lze uvést např. opakuji se velikosti záběrů, charakteristické pohyby kamery, strukturu obrazu, montážní postupy, způsob spojování obrazu a zvuku, dialog postav laděný v „sofistikovaném“ stylu, monochromatické užití barvy, nesyžetovost zobrazeného dění, napětí (*suspense*), dokumentární pohled na filmový svět apod.

V konkrétních filmových dílech se individuální autorský výraz někdy odvolává na už existující řešení stylové organizace, a to prostřednictvím procedury stylizace. Stylizace ve filmu, podobně jako v jiných uměních, spočívá v záměrném použití souboru prvků, který reprodukuje charakteristické vlastnosti jiného stylu. Reprodukovaný model může představovat individuální historický styl, styl určitého směru, školy, žánru, styl autora, jednotlivého díla, funkční styl apod.

Specifický vztah autora k uměleckým i mimouměleckým kódům dané doby, vyjádřený ve stylizaci, získává v konkrétních případech funkčně diferencovanou podobu: Jde o 1. aluzi; 2. citát; 3. parafrázi; 4. pastiš; 5. travestii nebo 6. parodii. Zvláštní variantou stylizace je autostylizace (a různé její obměny), objevující se ve sféře filmové umělecké komunikace jen sporadicky. Autostylizace spočívá v záměrném použití souboru prvků, které imitují vlastní, dříve konstituovaný individuální styl autora, zjevný v určitém díle nebo v souboru děl.

Stylové vztahy spojující film s jinými oblastmi kultury a umělecké tvorby se naproti tomu v konkrétních filmových dílech realizují prostřednictvím tzv. stylových vzorů. Filmy pak tvoří specifické ekvivalenty stylů, které byly předtím vytvořeny v jiných uměních nebo oblastech kultury a rozvinuly se v jiném než filmovém materiálu. Patří sem mimo jiné: divadelní manýra *Film d'Art*, monumentální obrazy starověku v hollywoodských superprodukcích, impresionistický styl filmů první francouzské avantgardy, baroknost Andrzej Wajdy, komiksová poetika *Hry na masakr* a *Hvězdných válek* atd.“

Autoři sborníku *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym* nevycházejí z určité koncepce stylu ani nesměřují k soustavným teoretickým výkladům, ale soustřeďují se na analytické zkoumání vybraných jevů. Ne všechny práce se odvolávají na kategorii stylu, resp. používají ji ve stejné míře, celkově se ovšem sborník na tento pojem výrazně orientuje. Dariusz Cezary Maleszyński (*Motyw dublera w filmie Luisa Buñuela „Mroczny przedmiot pożądania“*) souhlasí s Bachtinovým názorem, že základní pro každý styl jsou předmětné determinanty, a přichází s tezí, že stylotvornou platnost mají pro Buñuela dvě struktury: konvence dobrodružného románu a princip dvojníka. Odvolává se také na antropologické pojetí stylu jako struktury lidské osobnosti a jejích výtvarů. Postava, která je materiálem filmu, je zároveň stylotvorná a stylnosná. V *Tom tajemném předmětu touhy* koncepce postav ovlivňuje stylistiku obrazu a užití postavy odpovídá stylovým záměrům. „Morfologie postav a literární model“ vytvořily předmětné determinanty stylu vyprávění o touze.

„Styl *Toho tajemného předmětu touhy* vyplývá z koncepce obrazu a kompozičních operací, majících podobu kryptocitátu literárního modelu. Skrytá intenzivnost prostředků nás přivádí k výroku Jeana Rousseta: analyzovaný film „nemá styl, ale je stylem“. Styl je odpovědí na nezbytnost smyslu. Smysl podmiňuje styl; smysl má ve vztahu ke stylu

modelační možnosti, protože smysl vzniká volbou, která je konstitutivní také pro styl. Mimoto musí mít styl rovněž svou strukturu. Tu Buñuelovu obrazu zajišťuje koncepce „odrazu“. Styl filmu odráží antropologickou normu současného stylu kultury“ (ZZ, s. 42). A dále: „Buñuel z *Toho tajemného předmětu touhy* (i jiných svých filmů) je pro nás manýristickým tvůrcem. Jeho manýra, jeho film se podobá sbírce kuriozit, kde nelze rozlišit přirozené a umělé, vyznačuje se zálibou v šerosvitu, motivem přemíry věcí, proměnlivostí „krásného“ a „ošklivého“ (ošklivost krásy a krása ošklivosti), výstavbou obrazů z už hotových obrysů, hrou s pointami, odrazy, zrakovými halucinacemi, stylistikou změny a rychlosti, principem režiséra jako ovladatele proměn a uživatele tvarů, zásadou, že ze známých forem se tvoří nové celky, a především toposem člověka-herce“ (ZZ, s. 43).

Krzysztof Trybuś (*Film dobrze zrobiony [na przykładzie „Kobiety i mężczyzny“ Claude’a Leloucha]*) se pokouší o analýzu stylově-kompozičního vzorce tzv. dobře udělaného filmu, a to na příkladu slavného a příznačného Lelouchova filmu. Specifičnost tohoto fenoménu se zakládá na spojování snahy o popularnost s poetikou nové vlny, která usilovala spíše o avantgardnost než o komerčnost. Autor ukazuje, že ve filmu *Muž a žena* koexistují dvě stylové řady: prostředky nové vlny a petrifikované vzorce melodramatu. Novovlnní charakter mají takové prostředky, jako je dynamická plynulost kamery, důraz na detaily, neobyčejně bohatá paleta barev, narace založená na asociacích a časové elipsy. Melodramatické tu je především dějové schéma, model idyly zakončené happy-endem.

Trybuś se také odvolává na pojmy „omezeného stylu“ a „rozvinutého stylu“, popsané Michalem Głowińským. První z nich operuje se souborem předem daných a snadno předvídatelných prvků a způsobů jejich spojování, v druhém případě je tomu naopak – úkol, který stojí před vnímatelem, je značně obtížnější. Ve filmu *Muž a žena* se setkáváme se vzrůstající dominancí rysů charakteristických pro omezený styl. Zmodernizovaná je tu pouze metoda komercializace filmu.

Mariola Sędziaková (*Hiperrealizm – nowy styl filmowy?*) se snaží konfrontovat umělecké předpoklady nové stylové tendence s jejími výsledky a analyzuje vybrané filmové příklady. Autorka uvádí, že zatímco ve výtvarných uměních hyperrealismus představuje vědomou volbu materiálu a techniky z mnoha možností, ve filmu se bude týkat především nové konvence zobrazování, odlišné od dosud známých. Ve vybraných filmech (*Oškliví, špinaví a zlí* Ettore Scoly a *Stroszek* Wernera Herzoga) nachází Sędziaková její rysy, zvláště „dojem naprosté nepřítomnosti inscenace, schopnosti eliminovat zásahy do zobrazeného světa [...]. Filmová skutečnost tu podléhá jistým principům výstavby, které nejsou pocítovány [...] jako konvencionalizované“ (ZZ, s. 93 – 94).

Eugeniusz Biały (*Narracja a rama modalna dzieła filmowego*) zkoumá vzájemný vztah vyprávění a rámce a vidí tuto problematiku jako stylistickou, neboť ji spojuje s výběrem prvků uměleckého jazyka. Włodzimierz Nowak (*Uwagi o współczesnym aktorstwie filmowym*) vyzdvihuje pojem hereckého stylu a popisuje jeho americký model, který spíná s pojmem „nového životního stylu“ příznačného pro „filmy kontestace“. Tento model sází na tvůrčí aspekt herectví, na situace, které herce zvýrazňují, staví ho do centra struktury.

Popis prací obsažených ve sborníku *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym* zakončí charakteristikou názorů Doroty Marchwické (*Stylotwórcza funkcja koloru w filmie Andrieja Tarkowskiego „Andriej Rublow“*). Marchwická přistupuje k svému tématu s jistým vzdorem, neboť dokládá stylotvornou funkci barvy na příkladu černobílého

filmu, v němž se barva objevuje až v závěru, představujícím Rublevova díla. Autorka se ovšem spíše než tímto závěrem (kde je funkce barvy zřejmá) zabývá analýzou černobílých partií; tvrdí, že Tarkovskij tu odkazuje na zapomenutou symboliku byzantské a staroruské kultury, pro něž černá a bílá nebyly barvami patřícími na umělcovu paletu, ale byly dílem Boha, který stvořil světlo a tmu.

V knize *Film Style and Technology: History and Analysis* (1983), předtím známé v podobě série časopiseckých článků, odvozuje Barry Salt styl přímo z technických vlastností média a spojuje výzkum stylu s analýzou těchto vlastností.

Salt přichází s tzv. praktickou teorií filmu, kterou pojímá jako „užitečnou nauku“ o všech filmech, konstruktivní nauku, která by formulovala jen to, co víme s naprostou jistotou. Autor soudí, že mohou existovat objektivní metody analýzy a hodnocení filmů. Analýza se má týkat oblasti výstavby filmu a vztahu mezi filmem a tvůrcem. Většina podstatných rysů filmu vyplývá podle Salta z vědomých rozhodnutí režiséra, kameramana či jiných členů štábu a tato rozhodnutí mají být zkoumána v kategoriích popisu. Nadřazené pojmy „žánru“ a „stylu“ se mohou objevit na další rovině, po realizaci základní analýzy.

Kategorie stylu je pro Salta – jak ukazuje už titul jeho knihy – klíčová. Vztahuje se k relaci mezi filmem a režisérem a má zcela formální charakter. Salt bere v úvahu pouze ty parametry, které je možno měřit a vzájemně porovnávat. Uvádí příklad délky (doby trvání) záběru jako podstatného činitele determinujícího styl režiséra. Ve třicátých letech tvořila hollywoodská norma tzv. průměrné délky záběru 9 vteřin; blízký jí byl Mervyn Le Roy, zatímco typická doba trvání záběru u Michaela Curtize byla 6 vteřin a u Johna M. Stahla 14 vteřin. Používání takových objektivních měření umožňuje vyhnout se chybám, kterých se historici dopouštějí tehdy, když mají sklon pokládat za jedinečné to, co bylo v daném období normou.

Salt připisuje zvláštní důležitost srovnávacím výzkumům stylu; jen ve zkoumáních tohoto typu mohou vystupovat parametry, které sleduje. Jisté formální rysy tvorby daného režiséra můžeme totiž označit za specifické či originální jen na základě toho, že je porovnáme s normou dané doby a daného místa.

Vyzdvihování formálně-technických rysů jako jediných příznaků stylu také vysvětluje, proč by Salt chtěl vidět samy tvůrce v roli těch, kdo analyzují a hodnotí filmy. Průměrný kritik nevidí podle Salta ty vlastnosti filmu, podle nichž režisér pronáší soud o originalitě a mistrovství jiných realizátorů.

Salt rovněž formuluje kritéria pro hodnocení filmů, která pokládá za tak objektivní, jak to je jen možné. Patří k nim: originalita v každém směru, vliv na jiné filmy, míra, v níž režisér realizoval svůj záměr.

Svá východiska Salt důsledně aplikuje v řadě kapitol probírajících styl a techniku v jednotlivých obdobích dějin filmu; zvláštní důraz přitom klade na léta 1895 – 1930, která popisuje po přibližně pětiletých úsecích, přičemž ještě připojuje dvě kapitoly věnované statistické analýze. Film následujících čtyřiceti let charakterizuje po desetiletích (a bez statistické analýzy), způsobem značně povšechnějším – čím blíže k současnosti, tím zběžněji. Celek doplňuje stylová analýza filmů Maxe Ophülsa, jež je ilustrací fungování Saltových východisek v analytické praxi.

Ve dvou kapitolách věnovaných statistické analýze stylu, probírajících hlavně němé filmy, především filmy dvacátých let, si Salt všímá čtyř prvků, které rozhodují o stylu

režiséra a které umožňují kvantitativní vyjádření a grafické zobrazení. Soudí, že pro po-
stížení rozdílů a podobností mezi filmy je potřebná metoda preciznější, než je verbální
popis.

Vědomá rozhodnutí režiséra se podle Salta týkají výběru velikosti záběrů, délky záběrů,
počtu protipohledů v poměru k takovým prostředkům, jako jsou např. zatmívačky a pro-
línačky, a pohybů kamery. Analýza zachycuje jen kvantitativní aspekt, nicméně umožňu-
je obecnější závěry. Salt zavádí vlastní kategorizaci velikosti záběrů, která, jako všech-
ny ostatní, využívá relaci vůči postavě: *Big Close Up* (velký detail – hlava), *Close Up*
(detail – hlava a ramena), *Medium Close Up* (polodetail – poprsí), *Medium Shot* (poloce-
lek – lidská postava k bokům), *Medium Long Shot* (další polocelek, tzv. americký plán –
lidská postava po kolena), *Long Shot* (celek – celá lidská postava), *Very Long Shot*
(velký celek – lidská postava v kontextu).

Salt kvantifikoval *A. S. L.* (*Average Shot Length* – průměrnou délku záběru) přibližně
v 1000 filmech, používání protipohledu v 500 filmech a škálu velikostí záběrů přibližně
ve 100 filmech. Tyto výpočty mu umožňují tvrdit, že např. *Zlomený květ* a *Věrné srdce*
obsahují více polodetailů než *Zrození národa*. Griffith se důsledně vyhýbá *Medium Long*
Shot, což Salt považuje za charakteristický rys jeho stylu, který je také typickým přízna-
kem amerických filmů dvacátých let. U Rexe Ingrama, Henryho Kinga nebo George Fitz-
maurice se neobjevuje tolik masek a kruhových clon, aby to bylo možno pokládat za
významné, zato je tam množství protipohledů a střihů v pohybu. U Clarence Browna,
Victoria Fleminga či Kinga Vidora vzbuzuje pozornost dominance *Medium Shot*. Pokud
jde o obecnější vlastnosti, Salt zaznamenal, že škála velikostí záběrů má někdy ve fil-
mech téhož režiséra, např. u Fritze Langa, Clarence Browna nebo Henryho Kinga, velmi
podobné složení. Ve dvacátých letech vládne ve Spojených státech tzv. *Medium Shot*
Style založený na převaze záběrů střední velikosti a zvláštním vyzdvihování detailů.
V Evropě se setkáváme se slabší formou tohoto stylu, vykazujícího ostatně značnou stá-
lost. Extrémní řešení, jako je např. stále a výlučné používání záběrů střední velikosti, se
ovšem mimo americkou kinematografii neobjevují.

Při výzkumu průměrné délky záběrů si Salt povšiml, že filmy s podobnou *A. S. L.* mají
také podobnou strukturu délky záběrů. Např. jestliže průměrná délka záběru činí 6 vte-
řin, pak bude 90 % záběrů kratších než 12 vteřin a téměř se neobjeví záběry delší než
30 vteřin. Jestliže *A. S. L.* činí 21 vteřin, bude 40 % záběrů kratších než 12 vteřin a 12 %
záběrů bude delších než 30 vteřin.

Krátké a dlouhé záběry se zpravidla objevují ve skupinách odpovídajících scéně či sek-
venci. Občas se objevují dvojice nebo trojice záběrů přibližně stejné délky, nenacházíme
však – alespoň ve zvukových filmech – žádné stopy metrických schémat.

Salt podává příklady z let 1915 – 1919, které svědčí o tom, že průměrná délka záběru se
tehdy zkracovala a v roce 1919 se stabilizovala na úrovni kolem 6 vteřin. Zdůrazňuje
také fakt, že když režisér dosáhne zralé fáze své tvorby, průměrná délka záběru v jeho
filmech zůstává stálá.

Počet protipohledů je často činitelem, jenž umožňuje rozlišit styl režisérů, kteří užívá-
jí podobnou škálu velikostí záběrů a u nichž lze vypočítat shodnou *A. S. L.* Tak je tomu
třeba u Griffitha a Kinga, ale u Griffitha skoro nejsou protipohledy, zatímco u Kinga je
jich 20 %.

Počet měřitelných a počítatelných parametrů je ve filmu obrovský a nelze Saltovi vyčítat, že nepřihlédl ke všem, resp. že nevzal v úvahu větší množství těchto parametrů. Zvolil ovšem nesporně ty, které spíše umožňují postihnout normu daného období než individuální specifika stylu daného režiséra. Tak jestliže jsou A. S. L. a škála velikostí záběrů uznány za základní determinanty, je možno Griffithův styl charakterizovat jen prostřednictvím negace – chybějí tu protipohledy či prvky nezahrnuté do Saltových statistických výpočtů, jako je používání masek a kruhové clony.

Max Ophüls v Saltově charakteristice rovněž odpovídá normě, pokud jde o základní parametry, a odlišují ho – v padesátých letech – pohyby kamery, které v hierarchii podstatných prvků zauímají u Salta poslední místo.

Saltovy výzkumy dokládají, že příklad normy dané doby a daného místa je neobyčejně silný, natolik, že ji nenarušují dokonce ani velké tvůrčí individuality, s nimiž intuitivně spojujeme překonávání konvencí a pravidel. Jde o to, že Salt vzal v úvahu parametry charakterizované značnou stálostí a měnící se pomaleji než jiné, s nimiž tvůrci zacházejí pružněji.

Samostatná kapitola knihy je věnována stylové analýze Ophülových filmů; některé z nich Salt zkoumá velmi detailně a připojuje tabulky s výpočty, které se týkají prostředků užitých režisérem.

Ke stylovému vývoji Ophülovy tvorby autor obecně uvádí, že zpočátku jeho filmy dodržovaly normy žánru, doby a místa, avšak poměrně rychle (*Prodaná nevěsta*, 1932) přešly k bravurním pokusům o spojování podnětů z různých zdrojů a o předstižení toho, co se tehdy dělo v evropské kinematografii. Některé Ophülovy předválečné filmy tak lze označit za originální. Originalita jeho stylu se ovšem nejsilněji projevuje ve filmech z padesátých let (specifické používání pohybů kamery, např. kroužení kolem hrdinů, kompozice obrazu, určitá distance kamery vůči objektu).

Ophüls směřoval – ne zcela důsledně – k avantgardnímu postoji a nezajímal ho komerční úspěch. Volně tedy využíval formální prostředky a nepodléhal omezením nezbytným při zaměření filmu na masové publikum.

Ophülovy filmy z padesátých let měly podle Salta zjevný vliv na styl tvůrců nové vlny (Chabrola, Godarda, Demyho), k inspiraci jeho prací s kamerou se hlásil také Stanley Kubrick.

Mnoho pozornosti věnoval výzkumu problematiky stylu David Bordwell. V příručce *Film Art: An Introduction* (1979, 2. vyd. 1985), napsané společně s Kristin Thompsonovou, formuluje určitá elementární východiska. Hovoří o existenci dvou dynamických systémů v rámci filmu: formě (srov. heslo *Forma*) a stylu, který vzniká na základě vzájemného působení technických prostředků. Styl daného filmu je výsledkem historických omezení a záměrných voleb.

Bordwell také zdůrazňuje vztah stylu a diváka. Divák, i když si to v zásadě neuvědomuje, má v souvislosti se stylem určitá očekávání, podmíněná jak jeho životními zkušenostmi, tak kontakty s filmem i jinými uměními. Styl může naše očekávání potvrdit, zklamat je nebo způsobit jejich změnu.

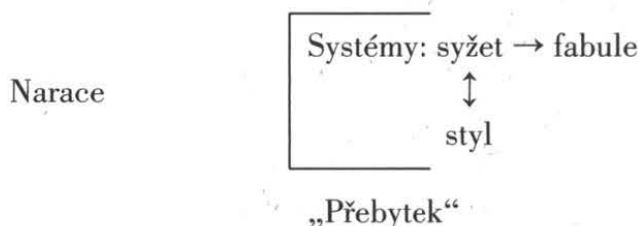
Bordwell uvádí, že je možno zkoumat styl jednoho díla, styl režiséra nebo styl školy či skupiny (expresionismus, sovětský montážní styl v čase němého filmu).

Autor načrtává také metodu stylové analýzy filmu a stanovuje čtyři její etapy:

1. Určení struktury filmu, jeho narativního nebo nenarativního formálního systému.
2. Poznání užitých charakteristických technik.
3. Odhalení soustav daných technik v rámci celého filmu.
4. Stanovení funkcí charakteristických technik a soustav jimi tvořených.

Ve své pozdější knize (*Narration in the Fiction Film*, 1985) probírá David Bordwell kategorie stylu s využitím podnětů ruských formalistů. Autor spojuje výzkum stylu s vývojem teorie vypovídání (enunciace), snaží se odpovědět na otázku, jak forma a styl fungují ve vztahu k narativním strategiím.

Především ho zajímá systémový způsob operování s filmovými prostředky. Styl patří k médiu, je jeho částí a vstupuje do interakce se syžetem, jak to ukazují schéma:



Syžet (angl. *plot*) tu je pojímán podobně jako u ruských formalistů, tedy jako uspořádání a prezentace fabule (angl. *story*) ve filmu. Syžet nezávisí na médiu, tentýž syžet se může objevit v dramatu či románu. Syžet a styl ve filmu koexistují, ale vztahují se k jiným aspektům téhož fenoménu, syžet k „dramatickému“ procesu, styl k „technickému“. Rozlišení syžetu a fabule se nekryje s rozlišením historie (*histoire*) a diskursu (*discours*) v teorii vypovídání, fabule totiž není řečovým aktem, ale souborem inferencí. Teprve současné „uchopení“ syžetu a stylu umožňuje konstruovat fabuli (*story*).

V „normálním“ filmu řídí systém syžetu systém stylu, dominuje, jak říkají formalisté, ale to neznamená, že styl je pouze nositelem syžetu. Existuje mnoho technik, jež mohou sloužit danému syžetu; je důležité, která se zvolí, neboť stylový výběr ovlivňuje percepční a kognitivní aktivitu diváka. Tedy i tehdy, když pouze podporuje syžet, je styl závažným činitelem ovládaným vlastními zákony; může však získat i podobu nemotivovanou syžetem. Jde o jev řídký, ale musíme s ním počítat.

„V hraném filmu je narace procesem, v němž filmový syžet a styl společně působí při podněcování a vedení divákovy konstrukce fabule“ (NF, s. 53). Zahnutí stylu do sféry narace umožňuje též analyzovat stylové odchylky od projektu syžetu.

V dalších kapitolách probírá autor konkrétní historické fenomény, mj. klasický hollywoodský styl. Obecně se uznává, že jde o styl neviditelný, což způsobuje, že sám sebe vytlačuje z pole pozornosti. Bordwell zmiňuje tři důvody:

1. Klasické vyprávění pojímá styl jako nositele syžetu. V porovnání s jinými způsoby vyprávění právě tento nejvíce motivuje styl kompozičně. Hollywoodská praxe ztotožňovala záběr se scénou, a spojovala tak jednotku dramatickou a materiální, stylovou. Filmové techniky jsou podřízeny struktuře příčiny a účinku, která vypadá takto: expozice, ukončení platnosti starého příčinného činitele, uvedení nových činitelů, vyřazení nového činitele. Někdy bývá tento styl „excentrický“ – přebujelý, dekorativní, ale většinou to je motivováno např. konvencemi žánru (Busby Berkeley, Josef von Sternberg).

2. V klasickém vyprávění styl povzbuzuje diváka k tomu, aby konstruoval koherenci, spojitost času a prostoru ve fabuli.

3. Klasický styl je založen na přesně ohraničeném počtu vybraných technických prostředků organizovaných do stabilního paradigmatu a hierarchizovaných ve shodě s požadavky syžetu. Diváci stylové konvence hollywoodského vyprávění intuitivně poznávají, právě vzhledem k působení uvedených činitelů. „Neviditelnost“ tohoto stylu se zakládá nejen na silné kodifikaci stylových prostředků, ale také na jejich kodifikovaném fungování v kontextu. Nejdůležitější jsou „nové příběhy“, nikoli nové syžety a styly.

Styl vyprávění v uměleckém filmu a ve filmu historicko-materialistickém (sovětská kinematografie) se vyznačuje odchylkami od klasické normy. Ale i zde plní funkce motivované syžetem: vytváří realismus, vystupuje jako vyjádření subjektivity, autorského komentáře, hry mezi těmito činiteli nebo kulminačního bodu narativně-rétorické konstrukce. Existuje ovšem rovněž vyprávění, v němž stylový systém vytváří struktury odlišné od těch, které vyžaduje syžet. Filmový styl může být organizován a zdůrazněn takovým způsobem, že získává minimálně stejné postavení jako struktury syžetu.

Většina kritiků je ochotna uznat dominanci stylu jen ve filmech nenarativních či abstraktních, kde syžet není. Lze si ale představit i hraný film, v němž by styl dominoval, nebo možnost stejné závažnosti syžetu a stylu. Formalisté a strukturalisté uznali stylové činitele za velmi důležité, připisovali jim schopnost nabývat autonomních hodnot. Bordwell, podobně jako Noël Burch, navazuje na koncepci totálního serialismu v hudbě a jeho parametry. Soudí, že něco analogického lze postřehnout ve francouzském novém románu. Parametrické myšlení charakterizovalo rovněž strukturalisty. Tento způsob myšlení sugeruje, že styl (zvaný často *écriture*) může v textu vytvářet nezávislé struktury. Zdá se, že styl je více ovládán vnitřní koherencí než zobrazovací funkcí.

Seriální a strukturální uvažování zdůrazňuje prostorové aspekty – uspořádání prvků v prostoru. Nová koncepce formy přiděluje stylu velký význam – autoreferenční aspekty strukturálních vztahů mohou v textu tvořit speciální rovinu.

Příkladem parametrického vyprávění je snímek *Loni v Marienbadu*, „nový“ román ve filmu, kde každá scéna představuje variantu abstraktního narativního toposu (muž přesvědčuje ženu, aby s ním odjela). Film tedy pojímá syžet a styl jako organizaci stabilních prvků, zaměňovaných a putujících textem; sugerují spojitou fabuli, ale zároveň to stále znovu popírají.

Jestliže divák nemůže přiřadit styl k nějaké koncepci realismu, k požadavkům žánru nebo kompozice, musí uvažovat o autonomních hodnotách stylu. Příkladem takové situace je Godardův film *Žít svůj život*, složený z dvanácti epizod. Na rovině vizuálního stylu charakterizuje každý segment jedna nebo více variant možných relací kamera – subjekt. Např. úvodní titulky doprovázejí záběry Nany v detailu. V první epizodě jsou Nana a její manžel ukázáni zezadu. Pohyb kamery vpřed máme v šesté epizodě, panorámu v dvanácté. Osmá epizoda představuje montážní sekvenci, devátou charakterizují dlouhé záběry.

Na otázku, zda divák může vnímat stylové struktury parametrického vyprávění, Bordwell odpovídá kladně a tvrdí, že v zobrazujícím umění hledáme významy, v abstraktním umění řád.

Parametrické vyprávění (a v jeho rámci stylové prostředky) může být čitelné. Odpovídá kritériím, která pro hudbu vytyčuje Leonard Meyer (jinak přiznávající, že seriální hudba je nesplňuje).

Jde o tato kritéria:

1. Dostatečná redundance.
2. Existence schémat jako zdrojů řádu a očekávání. Ze stylového hlediska se film vyznačuje silnou vnitřní jednotou. Vzniká dojem „preformovaného“ stylu.
3. Poznání „přirozených“ predispozic.
4. Poznání omezené „kapacity kanálu“.

Aby se styl mohl ve filmu dostat na čelnou pozici, musí být vnitřně koherentní. Tato koherence závisí na distinktivní, často jediné vnitřní stylové normě. Můžeme tu odlišit dvě obecné strategie. První z nich je volba askeze a úspornosti – film se omezuje na nevelký počet procedur. (Kendži Mizoguči ve třicátých letech – dlouhé záběry v celku a americkém plánu.) Druhou strategií představuje „přetížení“, např. ve filmu *Žít svůj život* různé nespojitě stylové procedury.

Styl musí vytvářet vlastní časovou logiku. Schopnosti diváka rozpoznávat stylové struktury jsou ovšem omezené. Ne všechny prvky se tedy mohou měnit současně, některé je třeba zachovat, aby variace či repetice byly zjevné. Divák si spíše než jednotlivého parametru povšimne svazku prostředků.

Při parametrickém vyprávění se může objevit trojí způsob interakce mezi syžetem a stylem:

1. styl může absolutně dominovat (to je řídký případ, ale najdeme ho např. ve filmu *Vlnová délka*);
2. může být rovnoprávný (filmy Alaina Robbe-Grilleta);
3. závažnost syžetu a stylu se mění.

Zajímavý krátký komentář týkající se pojmání kategorie stylu kritikou nacházíme v Bordwellově knize *Making Meaning* (1989). Podle Bordwella se počátek skutečných výzkumů stylu spojuje s francouzskou teorií autora (*auteur theory*). Precizním Bazinovým analýzám se jiné práce, otiskované v *Cahiers du Cinéma*, sice nevyrovnaly, ale rozšířilo se tehdy stanovisko, podle něhož je třeba hledat významy díla prostřednictvím techniky a uznat inscenaci (*mise-en-scène*), montáž a zvuk za aspekty stylu.

Bordwell si všímá faktu, že zastánci teorie autora personifikovali pojem stylu, když se odvolávali na takové činitele, jako je vypravěč a kamera. Kameru nepojímali jako fyzický objekt, ale jako heuristický konstrukt. Svou akcí v prostoru mohla vytvářet významy. Toto pojetí kamery umožňovalo kritice chápat obraz jako otisk mentálních a emocionálních procesů nebo jako faktor, který činí rozhodnutí.

Nejextrémnějším příkladem personifikace techniky je pojmání stylu jako něčeho „somatického“, a to na základě analogie mezi lidským tělem a tím, co se nazývá „tělem filmu“. Freud a jeho vyznavači psali o fyzických symptomech psychických poruch; filmoví kritici postupují analogicky při sledování mezer, rozporů a narušení v textu.

Christian Metz ve své poslední knize (*L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*, 1991) probírá otázky stylu v kontextu a vztahovém poli příznaků vypovídání (*énonciation*) a typu obrazů, které nazývá „obrazy objektivně orientovanými“. Odděluje rysy stylu od příznaků vypovídání, i když respektuje fakt, že mezi nimi mohou existovat analogie.

Východiskem pro Metzovy úvahy je otázka optických figur, pojímaných jako specifické interpunkční znaky filmu. Ty tvoří uzavřené jednotky, nemají subjektivní charakter, nepocházejí od osoby, která by je předtím „viděla“ nebo si je „představovala“. Vyzařují z ohniska vypovídání, z filmu, který mluví k divákovi a mluví přímo, neboť dané jednotky nejsou diegetické, nepatří do imaginárního univerza filmu. Představují nejčistší příklad řádu vypovídání, protože znamenají intervenci (nejsou tedy neutrální) a nepocházejí od osoby. Poukazují na objektivní status obrazu, posilují jej.

Tento typ vypovídání (současně objektivní a příznakový) odpovídá řádu „externího“ vyprávění (externího ve vztahu k osobám) a vstupuje do opozice vůči hledisku osoby (vyprávění interní či subjektivní) i vůči absenci hlediska („transparentní“ vypovídání). Princip trojdílnosti je tu zřejmý, neboť fokalizace může být jak „vnitroosobní“ („*interne-personnage*“), tak „vnitrokamerová“ („*interne-caméra*“).

Historici a teoretici filmu se ptají, zda styl filmových autorů není příznakem vypovídání a zda nelze žánry pokládat za kolektivní styly. Je to výraz ne vždy verbalizovaného přesvědčení, že obrazy a zvuky vždy pocházejí od někoho.

Uvažování, podle něhož styly působí jako tovární značky, poukazují na tvůrčí aktivitu, mají vlastní jména, a tedy určitý styl zobrazení je vlastní Wellesovi, Bressonovi nebo Ozuovi, umožňuje formulovat závěr, že „styl může mít účinky trochu analogické účinkům příznaků vypovídání“ (LI, s. 155).

Metz souhlasí s analogií, ale zdůrazňuje především difference. Říká se, že styl vždy odkazuje na autora. Ale také vždy je daný autor (nebo daná škola) jako ohnisko vypovídání instancí neosobní, anonymní, v jistém smyslu stejnou pro všechna díla. Tato instance neříká nic než „toto je film“. Příznaky vypovídání neoznačují osobně nikoho. Označují aktivitu, která tvoří výpověď (*l'énoncé*), filmový akt jako takový, vždy identický.

To, co se nazývá stylem, je kvalitou všudypřítomnou a víceméně nelokalizovatelnou, nepředvídatelnou, velmi specifickou. Naproti tomu konfigurace vypovídání patří k velkým obecným řádům, svým způsobem abstraktním, předvídatelným a lokalizovatelným. Existuje zásadní rozdíl mezi výskytem hlasu mimo obraz (*voix-Je, voice-over*) a odkazem na známý opakovatelný řád. Rozdíly, či spíše soubor rozdílů, Metz shrnuje do čtyř bodů:

1. Styl je věcí daného autora nebo školy, vypovídání anonymně signalizuje fakt filmu.
2. Styl se umísťuje buď na libovolném místě, nebo v díle jako celku, zatímco vypovídání přísluší jistý počet vyznačených průchodů. Lze se v nich pohybovat různými způsoby, ale množství variant je omezeno. Navíc se styl může ukazovat tam, kde se vypovídání vytrácí.

3. Styl se může vázat na konkrétní rysy díla nebo na jeho obsah, zatímco figury vypovídání jsou vždy logickými konstrukcemi.

4. Příznaky vypovídání signalizují diskurs, nic více; styl vytváří s diskursem tělo filmu. Příznaky vypovídání a stopy odkazující na autora mohou být někdy shodné, přesto však mají jiný charakter. Stopy autora nemohou být nevědomé, jsou vždy výsledkem záměrné aktivity. Figury vypovídání mají v sobě něco z pravidel, stylové příznaky poukazují na nekonečné možnosti. Transformace stylových příznaků na signály vypovídání je snadná a častá. Stejně často nacházíme jejich kombinace, ale důležitá je odlišnost jejich povahy.

Povšimli jsme si, že v oblasti výzkumů stylu ve filmu nebyl dosud rozřešen zásadní problém, a to vztah stylu, pojímaného jako jistý druh expresivního zabarvení, k jazyku, který by byl nepříznačový a který by bylo možno chápat jako neutrální materiál. Daný přístup, uplatňovaný více či méně vědomě, se objevuje v úvahách o stylu takřka od prvních textů k tomuto tématu až do dneška. Nepochybný tu je vliv teorie literatury a jejího rozlišení běžného a uměleckého jazyka a dále jazyka jako neutrálního materiálu před dílem a expresivně zabarveného materiálu díla. Teoretik filmu je nucen takové dělení, alespoň v dané formulaci, odmítnout, nicméně zůstává mu k řešení problém specifického dualismu filmových děl, v nichž odhaluje jevy patřící buď jakoby do jazyka, nebo jakoby do stylu.

Problém jazyka ve vztahu k filmu je stejně obtížný jako problém stylu, a tak se relace obou kategorií ještě komplikuje. V aspektu, který nás zajímá, je třeba zdůraznit, že pokud jde o film, neexistuje jazyk, který by „předcházel“ – v jakémkoliv významu – jazyku konkrétních, hotových vyjádření. Jazyk filmu je tedy vždy takříkajíc jazykem druhého stupně, propracovaným, uměleckým, bez ohledu na to, jakým filmovým druhům a žánrům slouží. Zůstane takový jak tam, kde je expresivní zabarvení minimální (sdělení, která realizují cíle čistě informativní), tak i tam, kde míra tohoto zabarvení vzrůstá. Připomeňme si, že uvažování v kategoriích stylu podněcovaly fenomény zabarvené expresivně v maximální míře, zatímco všechny dokumentární a paradokumentární formy vedly ke koncepcím zabývajícím se možnostmi výskytu nulového stupně stylu, neutrálního stylu, naturalismu, transparentnosti stylu atd. Teoretici různým způsobem hledali neutrální bázi, na jejímž pozadí by se ukazovaly expresivní hodnoty stylu. Východiskem bylo přesvědčení, že to, co je stylové a expresivní, se musí opírat o něco, co teprve může být stylizované a užité expresivně.

Objevily se rovněž koncepce, které uvažování zde přijaté zcela převracejí. Podle nich by jazyk filmu vznikl nejprve a především jako stylový fenomén a teprve potom by získal „jazykovost“ v gramatickém chápání. Vnímatelé i kritici si uvědomují existenci charakteristických rysů určitých stylových formací v době, kdy ještě nevědí nic nebo vědí jen málo o jazykových systémech ležících v jejich základech. O autorovi avantgardních filmů říkáme, že ničí „gramatiku“ filmu, ale nejsme schopni ji formulovat. Režisér si může být vědom toho, že jeho styl narušuje a ničí vládnoucí normy, ale tyto normy ani nevyjmenuje, ani nepopíše.

Důležité je to, že se různými cestami a z různých stran dospívá k pokusům o postižení dvouvrstevnosti jazykových jevů ve filmu. Zdá se, že část z nich zůstává mimo působnost tvůrce a je vysvětlitelná na bázi systému jazykového (který nemusí připomínat verbální *langue*) a kvazigramatického (normy a konvence), zatímco druhou část lze nejlépe objasnit v kategorii stylu či *écriture*. První skupina by se měnila velmi pomalu, nebo by se dokonce neměnila vůbec, druhá by se měnila velmi rychle a byla by podřízena tvůrci. Kategorie převzaté z verbálního jazyka tyto fenomény možná necharakterizují nejlépe, neboť to jsou pouze metafory, které nám umožňují vysvětlovat to, co neznáme, prostřednictvím toho, co známe. Nicméně východiskem tohoto uvažování je styl a nutí nás opakově usilovat o stále přesnější postižení jazykově-stylového specifika filmu.

Tento pokus o představení problematiky vývoje stylu zdůrazňuje odklon od stabilních a vyzkoušených modelů používaných při výzkumu stylu v jiných oblastech umění.

Paradoxně se může zdát, že dnes jsme schopni uvést v souvislosti s filmovým stylem méně nesporných věcí než před třiceti lety. Tyto změny ovšem charakterizují přechod od myšlení v kategoriích povrchních analogií k nalézání specifických rysů fenoménu stylu ve filmu.

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z polského originálu: Alicja Helman, *Styl*. In: *Słownik pojęć filmowych*. Tom 4. Pod redakcją Alicji Helman. Wrocław 1993, s. 101 – 156.

Bibliografie:

1. Ronald A b r a m s o n, *Structure and Meaning in the Cinema*. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 558 – 568.
2. Béla B a l á z s, *Stilfilm, Filmstil und Stil überhaupt*. „Die Filmtechnik“ 1925, č. 8, s. 144 – 145. In: Béla B a l á z s, *Schriften zum Film. Bd 1*. Berlin 1982, s. 341 – 345.
3. Béla B a l á z s, *Iskusstvo kino*. Moskva 1945.
4. Béla B a l á z s, *Filmkultúra*. Budapest 1947. Polský překlad úryvků (Raoul Porges) in: Béla B a l á z s, *Wybór pism*. Warszawa 1957 (WP).
5. Warren B a s s, *Filmic Objectivity and Visual Style*. In: *Film Culture*. Ed. Thomas Sari. London 1982. Polský překlad (Alicja Helman): *Obiektywność filmowa a styl wizualny*. In: *Panorama współczesnej myśli filmowej*. Ed. Alicja Helman. Kraków 1992, s. 135 – 141.
6. André B a z i n, *Qu'est-ce que le cinéma? Vol. 1 – 4*. Paris 1958–1962. Český výbor (překlad Ljubomír Oliva): *Co je to film?* Praha 1979 (CF).
7. Raymond B e l l o u r, *Pour une stylistique du film*. „Revue d'esthétique“ 19, 1966, s. 161 – 178 (PU).
8. Eugeniusz B i a ł y, *Narracja a rama modalna dzieła filmowego*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.
9. David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *Film Art: An Introduction*. New York 1979, 2. vyd. 1985, 4. vyd. 1993.
10. David B o r d w e l l, *Narration in the Fiction Film*. New York 1985 (NF).
11. David B o r d w e l l, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass. 1989.
12. Boris E j c h e n b a u m, *Problemy kino-stilistiki*. In: *Poetika kino*. Ed. Boris Ejchenbaum. Moskva – Leningrad 1927, s. 11 – 52 (PK). Slovenský překlad (Peter Mihálik): *Problémy filmovej štylistiky*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 139 – 171.
13. Sergej E j z e n š t e j n, *Voploščeniye mifa*. „Těatr“ 1940, č. 10. In: Sergej E j z e n š t e j n, *Izbrannyye proizvedeniya v šesti tomach. T. 5*. Moskva 1963, s. 329 – 359 (I5).
14. Sergej E j z e n š t e j n, *Dickens, Griffit i my*. In: *Griffit*. Ed. Sergej Ejzenštejn – Sergej Jutkevič. Moskva 1944. Český překlad (Jiří Taufer): *Dickens, Griffith a my*. In: Sergej E j z e n š t e j n, *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 387 – 451.

15. Sergej Ejzenštejn, *Něravnodušná priroda*. 1945 – 1947. In: Sergej Ejzenštejn, *Izbrannyje proizveděnija v šesti tomach*. T. 3. Moskva 1963, s. 35 – 432 (**I3**).
16. Lotte H. Eisner, *L'Écran démoniaque*. Paris 1952. *Die dämonische Leinwand*. Wiesbaden-Biebrich 1955. Uprav. vyd. Frankfurt a. M. 1975, 1990 (**DL**).
17. Jean Epstein, *Inedita*. 1923. In: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T. 1. Paris 1974.
18. Jean Epstein, *Le Cinématographe vu de l'Etna*. Paris 1926. In: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T. 1. Paris 1974.
19. Jean Epstein, *Bilan de fin de muet*. 1931. In: Jean Epstein, *Écrits sur le cinéma*. T. 1. Paris 1974.
20. Alicja Helman, *Charakter i zakres pojęcia stylu w filmie*. „Studia estetyczne“ 2, 1965, s. 242 – 272.
21. Alicja Helman, *O dziele filmowym*. Warszawa 1970. 2., uprav. vyd. Kraków 1981.
22. Brian Henderson, *Toward a Non-Bourgeois Camera Style*. „Film Quarterly“ 24, 1970 – 1971, č. 2. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 422 – 438.
23. Brian Henderson, *The Long Take*. „Film Comment“ 7, 1971, č. 2. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 314 – 324.
24. Karol Irzykowski, *X Muza*. Warszawa 1924. 4. vyd. 1977 (**DM**).
25. Jarosław Janowski, *Rewizja na Parnasie*. Kraków 1926. Úryvek in: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898–1939*. Ed. Jadwiga Bocheńska. Wrocław etc. 1975, s. 132 – 135 (**PM**).
26. Boris Kazanskij, *Priroda kino*. In: *Poetika kino*. Ed. Boris Ejchenbaum. Moskva – Lenin-grad 1927, s. 87 – 135. Slovenský překlad (Peter Mihálik): *Podstata filmu*. In: *Sovietská filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 218 – 251.
27. Juliusz Kleiner, *U wrót nowej estetyki*. „Tygodnik Ilustrowany“ 1929, č. 4. In: *Polska myśl filmowa. Antologia tekstów z lat 1898 – 1939*. Ed. Jadwiga Bocheńska. Wrocław etc. 1975, s. 155 – 160 (**PM**).
28. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York 1915 (**AM**).
29. Dariusz Cezary Maleszyński, *Motyw dublera w filmie Luisa Buñuela „Mroczny przedmiot pożądania“*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982 (**ZZ**).
30. Dorota Marchwicka, *Stylotwórcza funkcja koloru w filmie Andrieja Tarkowskiego „Andriej Rublow“*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982, s. 45 – 55.
31. Henryk Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965. 3. vyd. 1970 (**GP**).
32. Marcel Martin, *Le Langage cinématographique*. Paris 1955 (**LC**).
33. Renato May, *Linguaggio del film*. Roma 1947. Polský překlad (Wiesław Arct): *Język filmu*. Łódź 1956 (**JF**).
34. Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle, ou le site du film*. Paris 1991 (**LI**).
35. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. T. 1. Paris 1963.
36. Jean Mitry, *La Sémiologie en question*. Paris 1987.
37. Thomas Munro, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*. Cleveland 1963.
38. Bill Nichols, *Style, Grammar, and the Movies*. „Film Quarterly“ 28, 1975, č. 3. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 607 – 628.
39. Włodzimierz Nowak, *O współczesnym aktorstwie filmowym*. In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.

40. Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Picture*. „Bulletin of the Department of Art and Archeology“ 1934. Český překlad (Otakar Šoltys): *Styl a médium ve filmu*. „Iluminace“ 3, 1991, č. 1, s. 19 – 34 (SM).
41. Pier Paolo Pasolini, *Il cinema di poesia*. Referát na festivalu v Pesaru 1965. Český překlad (Zdeněk Frýbort): *Film jako poezie a próza*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 11, s. 589 – 596 (FP).
42. Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come „struttura che vuol essere altra struttura“*. „Nuovi Argomenti“ 1965, č. 1. Slovenský překlad: *Scenár ako „štruktúra, ktorej cieľom je stať sa inou štruktúrou“*. In: *Antológia súčasnej filmovej teórie I*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1980, s. 227 – 240.
43. Pier Paolo Pasolini, *La lingua scritta dell'azione*. „Nuovi Argomenti“ 1966, č. 2. Polský překlad (Kazimiera Fekecz): *Pisany język rzeczywistości*. In: Jerzy Kossak: *Kino Pasoliniego*. Warszawa 1976, s. 132 – 162.
44. Graham Petrie, *The Cinema of François Truffaut*. New York – London 1970.
45. Janey A. Place – L. S. Peterson, *Some Visual Motifs of Film Noir*. „Film Comment“ 10, 1974, č. 1. In: *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 325 – 338.
46. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*. London 1983.
47. Meyer Schapiro, *Style*. Cleveland 1961.
48. Mariola Sędziak, *Hiperrealizm – nowy styl filmowy?* In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.
49. Raymond Spottiswoode, *Film and Its Techniques*. Berkeley 1951.
50. Ralph Stephenson – Jean Debrix, *The Cinema as Art*. London 1965.
51. Krzysztof Trybuś, „Film dobrze zrobiony“ (na przykładzie „Kobiety i mężczyzny“ Claude'a Leloucha). In: *Z zagadnień stylu i kompozycji w filmie współczesnym*. Ed. Marek Hendrykowski. Poznań 1982.
52. Parker Tyler, *The Shadow of an Airplane Climbs the Empire State Building*. New York 1973.
53. Jurij Tyňanov, *Ob osnovach kino*. In: *Poetika kino*. Ed. Boris Ejchenbaum. Moskva – Leningrad 1927, s. 53 – 85 (PK). Slovenský překlad (Peter Mihálik): *O podstate filmu*. In: *Soviet-ska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 172 – 195.
54. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*. London 1969.

Citované filmy:

Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, 1966), Arzenál (Arsenal; Aleksandr Dovženko, 1929), Čapajev (Georgij Vasiljev – Sergej Vasiljev, 1934), Červená pustina (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), Číťanka (La Chinoise; Jean-Luc Godard, 1967), Doktor Divnoláška aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu (Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb; Stanley Kubrick, 1963), Hebká kůže (La Peau douce; François Truffaut, 1964), Hellzapoppin (Henry C. Potter, 1941), Hra na masakr (Jeu de massacre; Alain Jessua, 1967), Hvězdné války (Star Wars; George Lucas, 1977), Intolerance (David Wark Griffith, 1916), Jules a Jim (Jules et Jim; François Truffaut, 1961), Kabinet doktora Caligariho (Das Cabinet des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1920), Kabinet voskových figur (Das Wachsfingurenkabinett; Paul Leni, 1924), Křižník Potěmkin (Broněnosec Potomkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), Loni v Marienbadu (L'Année dernière à Marienbad; Alain Resnais, 1961), Matka (Mat'; Vsevolod Pudovkin, 1926), Muž a žena (Un homme et une femme; Claude Lelouch, 1966), Nevěsta byla v černém (La Mariée était en noir; François Truffaut, 1967), Občan Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), Oškliví, špinaví a zlí (Brutti, sporchi e cattivi; Ettore Scola, 1975), Písečná žena (Suna no onna; Hiroši Tešigahara, 1963), Plášť (Šiněl'; Grigorij Kozincev – Leonid Trauberg, 1926), Prodaná nevěsta (Die verkaufte Braut; Max Ophüls, 1932), Profesor

Poležajev (Děputat Baltiki; Iosif Chejfic – Aleksandr Zarchi, 1936), *Před revolucí* (Prima della rivoluzione; Bernardo Bertolucci, 1965), *Raskolnikov* (Raskolnikow; Robert Wiene, 1923), *Siréna z Mississippi* (La Sirène du Mississippi; François Truffaut, 1969), *Stávka* (Stáčka; Sergej Ejzenštejn, 1924), *Stroszek* (Werner Herzog, 1978), *Střílejte na pianistu* (Tirez sur le pianiste; François Truffaut, 1960), *Ten tajemný předmět touhy* (Cet obscur objet du désir; Luis Buñuel, 1977), *Trilogie o Maximovi* (Grigorij Kozincev – Leonid Trauberg) – *Maximovo mládí* (Junost' Maksima; 1934), *Maximův návrat* (Vozvraščenijs Maksima; 1937), *Spiknutí* (Vyborgskaja storona, 1938), *Utrpení Panny orleánské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Věrné srdce* (True Heart Susie; David Wark Griffith, 1918), *Víkend* (Week-end; Jean-Luc Godard, 1967), *Vlnová délka* (Wavelength; Michael Snow, 1967), *Zlomený květ* (Broken Blossoms; David Wark Griffith, 1919), *Zrození národa* (The Birth of a Nation; David Wark Griffith, 1915), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962).

Anketa

STUDIUM FILMOVÉ VĚDY

Redakce Iluminace oslovila řadu kolegů, kteří jsou profesně, převážně jako pedagogové, spojeni s oborem zvaným filmová věda.

Položili jsme tři základní otázky, od nichž se může v průběhu času odvinout diskuse, která by mohla oživit otázky smyslu a poslání (studia) filmové vědy, která by však mohla také inspirovat praktické kroky v procesu dalšího formování filmové vědy jako vysokoškolského studijního oboru.

1. a) Studoval/a jste na vysoké škole filmový obor? Pokud ano, v kterých letech, na které škole a pod jakým pedagogickým vedením? Jaké byly podle Vás tehdy největší klady a zápory studia filmového oboru?

b) Pokud jste na vysoké škole filmový obor nestudoval/a, co Vás k filmové problematice přivedlo?

2. Jak rozumíte – s přihlédnutím k domácímu i zahraničnímu kontextu – pojmu „filmová věda“? Chápete jej spíš jako označení uměnovědné disciplíny, nebo spíš jako pojem, který zastřešuje mezioborové bádání v oblasti teorie a dějin filmu? Anebo jinak? (Považujete pojem „filmová věda“ za dostatečný pro označení této Vaší představy?)

3. Jak si představujete ideální podobu studia tohoto oboru?

Jaromír Blažejovský

Ústav divadelní a filmové vědy Masarykovy univerzity, Brno

1. a) Filmovou vědu jsem studoval pouze fakultativně v roce 1977 – 1978 na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity (tehdy Univerzita J. E. Purkyně) u dr. Zdeňka Smejkal, zakladatele tohoto oboru na brněnské univerzitě. Ten však za normalizace neměl povoleno přednášet, a tak jeho lekce tehdejší děkan povolil až na základě kolektivní žádosti nás studentů. Absolvoval jsem u doc. Smejkal stručný přehled dějin filmu, rozšířený o poznatky z filmové řeči. Naše setkání mívala spíš seminární charakter a v diskusích jsme reagovali i na aktuálně promítané filmy. Zdeněk Smejkal vedl v oněch letech na Filozofické fakultě také pravidelný cyklus archivních filmů a další nezávislý diskusní seminář pěstoval v Brně z iniciativy studentů přírodovědeckých oborů.

Ačkoli mým hlavním studijním oborem byly čeština a občanská nauka, využil jsem v roce 1981 možnost obhájit na katedře české literatury diplomovou práci o vývoji českého filmového scénáře v letech 1930 – 1945. Vedoucím mé diplomky byl Milan Suchomel, oponentem Viktor Kudělka.

Záporem tehdejšího studia filmového oboru bylo přirozeně to, že se realizovalo téměř pokoutně. Ve dvou hodinách týdně, při spíše fandovské než odborné vyzrálosti posluchačů, nemohlo uspokojit. Vážil jsem si však pedagogických schopností Zdeňka Smejkal, pronikavého zraku, jímž sleduje své studenty, a jeho inspirujícího glosování filmového procesu jak z hledisek estetických, tak filozofických a sociologických.

b) O film jsem se zajímal od dětství. Tento zájem byl nejvíc ovlivněn otevřením širokouhlého kina v mé obci roku 1963 a četbou filmových recenzí z pera Pavla Švandy v Rovnosti na sklonku šedesátých let. Později byl pak posilován vlastní filmověkritickou aktivitou v kulturní rubrice Rovnosti od roku 1977 a dramaturgickým a lektorským působením v brněnském Filmovém klubu od roku 1976.

2. Myslím, že je celkem jedno, jak se obor jmenuje, zda filmová věda, nebo filmologie, nebo věda o audiovizuální atd. Pojem chápu jako zastřešující pro dějiny filmu, teorii filmu, filmovou kritiku, sociologii filmu atd., přičemž samozřejmě nejde jen o filmy, ale o všechna audiovizuální média.

3. Ideální studium dějin filmu by mělo zahrnovat základní přehledové přednášky z dějin světové a české kinematografie. Dále specializované kapitoly z dějin americké, sovětské, střeoevropských, výchoevropských a západoevropských kinematografií, také z tvorby asijských, afrických, islámských a latinskoamerických zemí. Za důležité považuji „myslet v kinematografiích“ jako v jistých komplexních kulturních strukturách. U těchto specializovaných kapitol by studenti měli dostat volnost výběru, podobně jako v případě monograficky koncipovaných přednášek o tvorbě osobností. Měli by získat orientaci v hlavních filmových teoriích a osvojit si je jako možné interpretační metody, čili naučit se analyzovat filmové dílo s využitím např. postupů sémiotických, strukturalistických, psychoanalytických, sociologických – marxistické metody nevyjímaje, a umět též kriticky číst takové interpretace. V kritických a metakritických seminářích by si měli posluchači osvojit umění filmové kritiky včetně umění publicisticky se vyjadřovat; nejspíše od druhého ročníku by se měli uplatňovat na stránkách profesionálního tisku. Už během studia nechť se akreditují na filmových festivalech a získávají (jen zdánlivě samozřejmě) schopnost aktivně festival prožít. Posluchač by měl přijít i do přímého kontaktu s audiovizuální výrobou – v jakém rozsahu, toť otázka. Filozofická fakulta není FAMU, přesto však bývá (zejména v mimopražských kulturních centrech) zdrojem kvalifikace i pro lidi, kteří se později věnují audiovizuální tvorbě.

Během studia by měl student poznat více pedagogických osobností; je dobré poskytnout adeptům metodologicky i generačně pestřejší spektrum. Považuji za vhodné studovat filmovou vědu s jiným oborem, např. s divadelní vědou či českým jazykem a literaturou; domnívám se však, že nejpřírodnější jsou kombinace s cizím jazykem. Ideálním

studentem je podle mého mínění ten, který kromě filmu zvládá ještě některou zahraniční národní kulturu, která má kinematografii, přičemž může být i relativně exotická. Nejvzornější absolvent filmové vědy ovládá kromě samozřejmé angličtiny ještě jeden, méně běžný cizí jazyk, uveřejnil z něho již několik odborných či uměleckých překladů, strávil v oné zemi řadu týdnů a několik festivalů, pravidelně publikuje v denním i odborném tisku, umí napsat kritiku, esej, glosu, polemiku, podílí se na filmové kultuře svého místa (filmové kluby, regionální televize apod.), dobře zná svou vlastní národní kinematografii, ale stejně korektně a bez předsudků dokáže ctít i všechny národní kinematografie jiné, co jich jen na světě je. Lapidárně řečeno: ideální student filmové vědy se nezajímá jenom o Lynche a Tarantina, ale také o Sánjinese a Pintilieho. Poučen lekcemi dějin i teorie filmu měl by si adept v závěru studia vytvořit svůj vlastní estetický názor, z něhož by pak vycházel ve své diplomové práci.

Michal Bregant

Národní filmový archiv, Praha

1. V úmorných letech 1982 – 1987 jsem studoval obor zvaný divadelní a filmová věda na FF UK. Na krátkou dobu tehdy na katedře hostoval externista Pavel Taussig s kursem o české poválečné komedii, ale popravdě řečeno nás jeho glosy k filmografii tohoto žánru příliš nezaujaly. Jinak v té době náleželo vše, co se pod pojmem filmová věda chápalo, do péče dr. Galiny Kopaněvové. (Ještě před školou, jako návštěvník Pražského filmového klubu v Klimentské ulici, jsem byl okouzlen jejím filmovým zaujetím, stejně jako jejím šarmem.) Pedagogický úkol, který na katedře měla, byl nesmyslně rozsáhlý, ale vzpomínávám na její semináře jako na setkání, v nichž se odehrávalo praktické filmové myšlení.

Z fakulty jsem nicméně odcházel s pocitem autodidakta: osamělé učítání (převážně polské) odborné literatury nemohlo nahradit systematické přednášky a semináře, pocit profesního vakua byl dusivý.

2. Tomu pojmu příliš nerozumím, nedivím se, že ho někdo pokládá za *contradictio in adiecto*; jistě je nahraditelný (filmologie). Chápu ho jako střešní označení více „podoborů“: ty tvoří poměrně rozsáhlý prostor, strukturovaný, dejme tomu, vertikálně a horizontálně. Zajisté sem náleží filmová historiografie, ale „dějiny filmu“ nejsou jedny a absolutní! Určitě sem patří teorie a estetika filmu, ale ne jen jako výklad dějin filmového myšlení, ale také jako různé aktuální metodologické proudy! Analýza filmu je jistě součástí filmového bádání, ale dokud se budou smývat osobité rysy jednotlivých metod a přístupů v jeden všeobecný návod k učenému použití filmu, setrváme v mlhách, které do „Cinema Studies“ nepatří. Filmová kritika pak je něco, co podle mne pod střechem filmové vědy tak docela nepatří, ale co zpod této střechy vyrazí do světa – ovšem až poté, co se kritik dostatečně vykrmil filmovým věděním.

Autorita filmové vědy jako oboru je slaboučká, označení „filmový vědec“ myslím nikdo vážně nepoužívá; snad jen filmaři, kteří mají zhusta kritiky a „vědce“ za parazitní nekňuby.

3. Snad to nezní paradoxně, řeknu-li, že během studia by se měli posluchači především vyučit základnímu řemeslu. To znamená získat komplexní historické vědomosti, osvojit si různé metody a přístupy, které se ve filmovém bádání stále rozvíjejí, naučit se věcnému analytickému myšlení, rozvíjet své interpretační schopnosti. Právě v řemesle totiž koření intelektuální kázeň, která by asi měla být ve (filmovém) vědci přítomna a chránit ho před pýchou či předčasnou esejistikou, možná i před peněžními svody šoubyznysu. Smysl vysokoškolského studia (filmové vědy) se jistě naplňuje především v seminářích. Přijetím metodologické a myšlenkové pestrosti, jak ji známe alespoň z četby cizích knih, může být filmologie zároveň docela veselou, ale také velmi seriózní vědou. (Vždyť filmoví učenci budou mít vždy tu velkou výhodu, že předmětem jejich bádání je něco tak tajemného a zábavného, jako film.)

Z podstaty filmu vyplývá, že interdisciplinární přístup je ve filmové vědě asi nejpřirozenější, mám však za to, že jednou z nejprospěšnějších „disciplín“ je pro posluchače filmové vědy i filmová praxe.

Jiří Cieslar

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

1. Před maturitou jsem váhal mezi medicínou a filosofickou fakultou – o tom, že se studuje něco jako film, jsem neměl ani zdání. Když jsem si jedno ráno v rumunské Constanzi s údivem přečetl v Literárních novinách, že na pražské filosofické fakultě profesor Václav Černý po dvaceti letech otevírá katedru srovnávacích světových literatur, spadla tehdy ve vteřině ze mne všechna tíha: už jsem nemusel rozvažovat, co si vyberu – komparatistiku v kombinaci s historií. Po dvou letech však normalizátoři Václava Černého z fakulty vyhodili a já byl – na počátku druhého ročníku – spolu s dalšími kolegy vyzván k přechodu ze „světových literatur“ na jinou katedru: zdálo se mi, že kinematografie je literatuře nejbližší. Stejně se tehdy na literární komparatistice pro film rozhodli pozdější filmový historik Karel Tabery a slovenská publicistka Jana Hlaváčová-Mjartanová. Přechod na filmovou vědu byl skoro zničující, našel jsem tam jednu velkou improvizaci, někdy dočista pitoreskní, ale nevzpomínám na to nerad, přeci jen jsme tam nějak žili, a učitelé dělali, co mohli a uměli – na Filosofické fakultě se ostatně v roce 1968 s filmem teprve začínalo. Výuka mi přišla nicméně chabá, živelně faktografická, skoro nic interpretačního. A to, co se mi zdálo nejdůležitější, studium seminární, to bylo velmi letmé, rozhodně za těch pět let s námi nikdo detailněji nepracoval nad rukopisy. Mám při zpětném ohlédnutí pocit, že jsem tehdy upadl do dlouhé, možná obranné letargie – vzpomínal jsem oddaně na osobnosti typu Václava Černého či Karla Krejčího z komparatistiky, a s tím, co teď bylo k dispozici na filmové vědě, jsem se prostě smířil. Je to divné, jak velmi obtížně si ta léta vybavuji, katedra v těch velmi černých letech nám poskytla jakési závětrí, opravdu drásavou vzpomínku mám pouze na záludné nahánění studentů do svazácké organizace. V paměti mi jako silný zážitek zůstávají jen dva tři semináře Jana Kučery z FAMU, všeobecně přezdívaného „Fajfka“ – byl to muž jízlivý a útočný, dokázal se však nad filmem zastavit, podrobně a z originálního úhlu rozebrat scénu a hlavně se uměl ptát – ale to je ostrůvek v paměti. Dobré snad ještě bylo, že jsme mohli

zhlédnout celkem slušnou řádku filmů. Když jsem na katedře v roce 1975 končil, někteří učitelé museli tehdy fakultu opustit. Rozjela se ta pravá normalizace a náš obor přišel o autonomii – jako samostatná disciplína se mohl obnovit až po listopadu 1989.

2. Měl jsem vždy instinktivní odpor k pojmu „filmová věda“, co vlastně znamená – v moři nezbytné subjektivity, kterou každý vážnější zájem o film předpokládá? Dal bych spíše přednost skromnějšímu sousloví „filmová nauka“, označujícím soubor filmové historie, teorie a kritiky. Při oslovení „filmový vědec“ se musím rozpačitě usmívat – opravdu? O vědě lze snad mluvit jen v tom nejzákladnějším výměru, jak nás to kdysi učili: věda vzniká tam, kde je k mání předmět a metoda...

3. Ideál vidím ve zrovnoprávnění přednášek a seminářů, v nepřetržitém dotyku s hmotou: s filmy a videokazetami, v co nejširší nabídce metod – cest, jak film vnímat a vykládat, a také v ustavičném zapojování filmu do širších duchovních souvislostí. Myslím, že jde o to brát film jako jeden z faktů našeho vnitřního (ovšem i společenského) života, jako jistou výjimečnou, ale „pospolitou“ niternou zkušenost: tak lze snad rozbít uzounké odborničení v kinematografii – stále s ohledem na to, co se děje ve filosofii, v literatuře... a hlavně v osobním prožívání toho, kdo se na filmové komunitě podílí. Studentovi by se měl otevřít dostatek příležitostí k tomu, aby si vyhledal svou „studnu“ – svou cestu k filmu a na ní především nalézal sebe zvláštního. Je to pro mne tísnivá představa – zabývat se filmem jen pro film – jde přece o vidění a slyšení v doslovném i metaforickém smyslu. Film by měl ve studentech – v nás žít jako přirozené a přesto zvláštní pojítko mezi knížkami, rozhovory, obrazy, výlety, sny, událostmi světa i tmy, zápisky... – prostě jako jeden z hranolů propouštějících světlo na to, co je pro existenci nejdůležitější – co to je, to ať si každý pozná a vybere sám.

Ivan Klimeš

Národní filmový archiv, Praha

1. Občas – když jsem líný jít do detailů – říkám, že jsem mimo jiné vystudoval i filmovou vědu. Ve skutečnosti tomu tak není. Mým vytouženým oborem byla původně hudební věda, kterou v mém maturitním roce 1976 otvírali na pražské Filozofické fakultě UK již potřetí za sebou v kombinaci s divadelní vědou jako pětileté dvouoborové studium. Oba obory se pěstovaly v rámci jedné katedry – katedry hudební a divadelní vědy, jež měla dvě samostatná oddělení. (Vzpomínám si, že jsem si nikdy nebyl jist oficiálním názvem této katedry. Jeho znění mělo totiž několik stále užívaných podob; jedna z nich byla např. „katedra teorie a dějin hudby, divadla a filmu“.) Funkci vedoucího katedry zastával muzikolog František Mužík, jehož se mi poprvé podařilo zhlédnout až ve třetím ročníku. Teatrologické oddělení vedl Miroslav Kouřil, od ledna 1980 jej vystřídal Milan Lukeš. Studium divadelní vědy se podle původních představ mělo ve třetím ročníku rozdělit do dvou větví – jedna část posluchačů se měla věnovat divadlu a rozhlasu a druhá filmu a televizi. Nikdy k tomu nedošlo. Za pět let svého studia jsem z oblasti filmu absolvoval toliko dvousemestrální přednášku Luboše Bartoška z dějin české kinematografie

(ani nebyla ukončena zkouškou nebo zápočtem) a vícesemestrální přednášku Galiny Kopaněvové z dějin světového filmu (tady už asi dvě zkoušky byly). Filmový seminář žádný. Kdo chtěl, mohl studium divadelní vědy ukončit diplomní prací z oblasti filmu, což byl můj případ. U našeho ročníku se tedy o studiu filmové vědy hovořit opravdu nedá, to se začalo rozvíjet až po nás, když bylo v roce 1978 otevřeno čtyřleté jednooborové (!) studium divadelní a filmové vědy. Ale upřímně řečeno – vůbec toho nelituji. Zažil jsem krásné přednášky a semináře – alžbětinské divadlo a americké drama Milana Lukeše, středověký vícehlas a seminář hudební paleografie Jaromíra Černého, barokní hudbu Milana Poštolky, hudební estetiku Miloše Jůzla, hudební formy Petra Ebena aj. Filmový obor by mně při své personální nevybavenosti takové zážitky rozhodně poskytnout nemohl. A bez tohoto širšího kulturního a uměnovědného zázemí by mně také unikalo daleko více kulturně historických souvislostí filmu.

2. Pojem „filmová věda“ užívám nejčastěji a bez zábran ve smyslu studijní obor na českých univerzitách. U jiných užití už mám pocit jisté nepatřičnosti či nedostatečnosti. Pro mne nejakceptovatelnější a myslím i obecně (historicky) nejpřirozenější je označovat tímto pojmem uměnovědnou větev bádání o filmu, jinými slovy – dějiny a teorii filmu jako uměleckého druhu. Tedy zařadit tento obor po bok tradičních uměnovědných disciplín muzikologie, teatrologie, kunsthistorie, literární vědy. Hned však musím podotknout, že to znamená poměrně dramatickou redukci badatelského záběru, která u filmového média vystupuje do popředí daleko ostřeji a neúnosněji, než jak tuto redukci pociťují ostatní uměnovědné obory. Mimoumělecké aspekty filmového média jsou totiž do té míry dějnotvorné, že je nelze bezstarostně vykázat kamsi na okraj. Filmovou problematiku by měly ze svých pozic samozřejmě studovat i ostatní společenskovědní disciplíny. (Napomoci tomuto procesu je od počátku ctižádostí časopisu *Illuminace*, ale jde to ztuha.) Pak by byla uměnovědná specializace pod hlavičkou filmové vědy docela dobře představitelná. Jsou tu i další problémy a paradoxy. Filmová věda se u nás konstituuje jako samostatný obor v období, kdy se tradiční disciplíny snaží naopak nejrůznějšími způsoby rozvolnit letité mezioborové bariéry, v období multidisciplinárních dialogů. (Tento paradox může mít nepochybně i kladné stránky.) Je to věda o filmu v době, kdy dominantní pozici již dávno převzaly televize, video, počítačová média.

Musím nicméně říct, že otázka, co rozumět pojmem „filmová věda“, mě příliš netrápí. Je to akademický problém, jehož nedořešenost rozvoji oboru myslím nijak nebrání. Primární je totiž to slovo „věda“ deklarující skutečnost, že kinematografie je zde reflektována vědeckými metodami.

3. Konstruovat ideální představu studia tohoto oboru asi nemá valný smysl. Desítky špičkových badatelů s vynikajícími vědeckými výsledky a rozsáhlou publikační činností, možnost pokrýt kvalifikovanými pedagogickými a badatelskými silami jakoukoli tematickou oblast, bohaté univerzity zvoucí k pravidelnému hostování světovou elitu oboru atd. atd. – nic z toho není v dohledné době ani omylem dosažitelné. Držme se skutečnosti a nahlédněme přítomnost a blízkou budoucnost ve větší historické perspektivě. Prožíváme období, v němž film snad už konečně jednou provždy zakotvil na českých univerzitách. Kontinuální přítomnost našeho oboru v univerzitním prostředí (nejen

pražském, ale i regionálním) je přímo klíčová podmínka dalšího růstu. Nyní se musí v tomto prostředí zabydlit a získat patřičný kredit. To vůbec není snadný úkol a potrvá léta. Znamená mimo jiné překonat publicistické kořeny filmové vědy a celý obor rozvíjet na standardních společenskovědních základech. Když se toto podaří, vůbec to nebude málo. Zdá se mi také, že si filmová věda jako studijní obor sama se sebou zatím nevystačí. Považoval bych za optimální kombinovat ji s nějakým dalším oborem, ať už uměnovědným, či s historií, estetikou nebo třeba sociologií. Možností je více. (Neumím, pravda, posoudit organizační stránku věci.) Pokud to není schůdné, tedy alespoň kontaktovat studenty filmové vědy s jinými obory formou speciálních přednášek i seminářů z příbuzných disciplín. Jinak konkrétní a ucelenou představu o podobě studia ani nemám; zdá se mi, že možných modelů je více, všechny se přitom odvíjejí od skladby pedagogického týmu. Jde v zásadě o to, jaký profesionální standard se na katedrách filmové vědy pro jejich absolventy nastolí jako samozřejmý. Bude-li srovnatelný s tradičními univerzitními obory, může česká filmová věda zažít v nepříliš vzdálené budoucnosti velký rozmach.

Václav Kofroň

Národní filmový archiv, Praha

1.b) Žádný z filmových oborů jsem nestudoval. Na pražské filosofické fakultě, o dvě patra níž, jsem vychodil historii. A jak bylo tehdy obvyklé, studoval jsem ji společně s češtinou a českou literaturou. Před dvěma lety jsem začal pracovat v Národním filmovém archivu a vážněji se zabývat institucí filmu. Do té doby zůstával jsem jen více či méně dychtivým návštěvníkem nejrozmanitějších filmových podniků.

2. Nemyslím, že by dnes filmová věda mohla být samostatnou uměnovědnou disciplínou. Těžko dohonit ty rychlé obrázky přískoky na jedné noze. Pojem filmová věda mi vyhovuje jako souhrn postupů, zjištění a poznatků získaných různými cestami seriózních vědeckých metod. Ale zdá se v dohlednu čas, kdy se termín filmová věda stane klasickým pro bádání o filmovém díle klasické doby. Třeba?

3. Dobrý odborník není nepodobný zručnému řemeslníkovi. Studium by tedy dalo posluchači možnost nejen potěžkat nástroje oboru. Vzájemný respekt a přátelství mistrů a tovaryšů by bylo samozřejmostí stejně jako cechovní hrdost.

Galina Kopaněvová

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

1. Obor filmová dramaturgie a věda jsem studovala v letech 1952 – 1956 na FAMU, v prvním ročníku této kombinace. Garantem oboru byl prof. A. M. Brousil, tehdy velice aktivní „vyslanec“ československého filmu v zahraničí, aktivně činný i v sekci dramatiků Svazu spisovatelů. Jeho výuka byla seminární povahy, založená na analýze vybraných

filmů, domácích i zahraničních, starých i současných. Vzhledem k mládí FAMU, výuka všech studijních oborů (dramaturgie, režie a kamera) se teprve profilovala, se zacílením: zvýšit uměleckou úroveň československého filmu. I když měla být preferována tvůrčí metoda socialistického realismu, nikdo z pedagogů ji vlastně teoreticky nezdůvodnil. Ctěn byl realismus v nejrozmanitějších projevech světové kinematografie, od němé éry po tehdy svěží projevy italského neorealismu. Patříčný důkaz se kladl na přínos sovětské klasiky. Největší úctě se těšily filmy, které i později, před vyvrcholením „nových vln“ a prosazením se „autorského filmu“, tvořily základ preferenčních žebříčků.

Výhodou studia byly každodenní projekce zejména archivních filmů, z nichž se odvozovala hodnotová kritéria. Nejvyšším byla kategorie „pravdy“ ve smyslu „film jako odraz života“. Tolerovaly se však i projevy avantgardních filmařů, přes tehdy hanlivou nálepku „formalismu“. Dějiny filmu přednášel ing. Karel Smrž, po něm dr. Jaromír Kučera. Absenci metodičnosti a systematickosti vyvažovala vzácná možnost zhlédnutí základů filmového umění (byla to doba předtelevizní, která nepřála ani konstituování filmových klubů). Akcentuji pojem „filmové umění“, čili preferenci filmů vyznačujících se náročnou reflexí zobrazené reality a to v libovolném žánrovém provedení. Ostře negativním pojmem byl „kýč“, zahrnující značnou část předválečné československé produkce. Na vyhraňování vkusu se výrazně podíleli i ostatní pedagogové – prof. Miloš V. Kratochvíl, který přednášel v kulturologickém pojetí dějiny literatury, dr. František Dvořák vynikajícími vstupy do dějin výtvarného umění, výrazný byl i kulturní přesah přednášek prof. A. F. Šulce, jehož doménou byl dokumentární film. Dostalo se nám i solidního přehledu v oblasti divadla (prof. František Götz, znalec skandinávského okruhu RAK). Důraz na historii a klasiku, na ověřené hodnoty, vyrovnával v těch letech nepříliš podnětnou přítomnost, ovšem právě ta vyhraňovala kritičnost, jejíž kumulace posléze přivodila „explozi“ nových vln. Ostatně, silné zážitky tehdy nabízelo divadlo a pod tuhou vrstvou oficiálního umění bylo živo – tradice kavárenských debat a diskusí neodumřela, jen se přenesla na půdu divadelních klubů či Svazu spisovatelů, kam nás prof. A. M. Brousil vodil v rámci svých seminářů. Zajímavých osobností jsme tam potkávali více než dost.

Zde je na místě připomenout, že školu tvoří nejen výuka, ale i způsob existence na škole, samostatné hledání podnětů, intenzita vztahu ke zvolenému oboru, vstřícnost k mimořádným akcím, jakými bývaly diskuse s hosty (Balázs, Barbaro, Pudovkin atd.). FAMU byla i v těch letech školou liberální, nediskvalifikující studenty pro názory. Nebyla co do počtu studentů dnešním kolosem. Vše, co se na FAMU točilo, všichni vnímali na úrovni pravé kolegiality. I to pomáhalo tříbit názory na profesionalitu jednotlivých složek. Kladnou stránkou studia filmové vědy na FAMU byla i možnost bezprostřední účasti, či blízkého nahlédnutí na vlastní tvůrčí proces – na úrovni dramaturgie, režie, kamery, střihu, ozvučení i herectví.

Z charakteru výuky i celkové atmosféry z času studia pro mne nevyplynuly ambice zabývat se filmovou teorií (ta dostupná příliš neinspirovala), plně mě uspokojovala vyhlídka uplatnění se v oblasti kritiky. Kritiky interpretační, odborně poučené, vnímající film jako umění, ale v širším kulturním zasazení, s přihlédnutím k specifikům té které kulturní tradice. A přirozeně – to je dáno dobou – film mě zajímal i jako druh reflexe složitých procesů, probíhajících ve společnosti i lidském vědomí v kontextu s historickými a politickými přesuny, které byly chlebemездеjším mé generace.

2. S přihlédnutím k evoluci filové tvorby a teorie, i k nárůstu objemu historického materiálu, získal pojem filmová věda své oprávnění všude tam, kde existovaly podmínky pro její rozvoj. Omezím-li se na porovnání stavu filmového bádání jen na teritorium někdejšího východního bloku (SSSR, Polsko, Maďarsko, ba i NDR a Bulharsko), pak nejhorší podmínky byly u nás. Stačí si připomenout dloholeté zápasy o instituci badatelského typu a její koncepci, ubohé ediční možnosti, absenci odborně fundovaných autorů zapříčiněnou „směrnými čísly“ vysokoškolského studia, malé možnosti profesionálního uplatnění absolventů oboru.

Za tento stav nese odpovědnost řídící garnitura státního filmu, pro niž se rozvoj filmové vědy pojil především s posílením role kritiky – a v ní tato profesně nevzdělaná garnitura spatřovala vždy ohrožení svých pozic. Těžce se například koncem padesátých let prosazovaly i filmové kluby, povolané zvyšovat kulturu a estetickou náročnost filmových diváků. Znáám tyto okolnosti velice dobře, protože jsem se ve věci klubů osobně angažovala. V roce 1961 jsem zakládala edici filmové literatury v n. p. Orbis a poté se podílela na profilování měsíčníku Film a doba, který velice nesnadno získával svou odborně náročnější podobu. I proto mi do jisté doby sám pojem filmová věda připadal v našich poměrech poněkud nadsazený.

V dnešní situaci jde přirozeně o pojem zastřešující mezioborové bádání a nejen v oblasti teorie a dějin filmu. Už tvorba z přelomu padesátých a šedesátých let svou zvýšenou výpovědní kapacitou i estetickou různorodostí zaujala četné badatele z mimofilmových oblastí, a nejen humanitního vyhranění. Stále krystalizující fenomén filmu, vnímaný už nejen v kategorii umění či masové kultury, se právem stal objektem zájmu sociologů, psychologů, historiků, antropologů atd. Novou situaci filmu (s důsledky společenskými i estetickými) zapříčinila svého času televize, později video, a na prahu jeho stého výročí prorostly z jeho podstaty nové výhonky – využití jeho principů ve sféře virtuální reality, v kompozici počítačových her, brzy vstoupí do oběhu Internetu. Z této situace vyplynou nové výzvy pro oblast tvorby a tím i teorie. Jejich zodpovídání nabídne také odpověď na to, zda pojem filmová věda bude dostačující pro zastřešení všech – a nejen estetických – inovací, které znovu domodelují fenomén filmu do aktuálnějším významu.

Formulovat svou představu existence filmu v novém mediálním vymezení se neodvažují. Dopadla bych jako kreslíři z roku 1900, když znázorňovali vizi technické civilizace nadcházejícího století.

3. Podobu studia vždy spoluvytvářejí i studenti svými dispozicemi, zájmy, fascinacemi, směřováním. Ti dnešní budou působit v oboru v 21. století. Víme, jaké bude? Jak, jakou technikou a jakými vizuálními formami bude reflektována, dokumentována a prezentována jeho povaha? Jaké podněty a důsledky z toho vyplynou pro obor? Dojde k prudkému zlomu, nebo bude vyslyšeno i volání po kontinuitě?

Přirozeně, že ve výuce je nutné poskytnout patřičný prostor (i pedagogické zajištění) pro sledování a analýzu všech aktuálních trendů a symptomů nadcházejících změn. Aby nedocházelo k jejich přeceňování či podceňování, je třeba pěstovat kritickou soudnost, vkus, profesionální kulturu, všeobecnou vzdělanost. Toto lze vytěžit ze studia toho, co spadá do pojmu filmová historie (ostatně, každý nový film je již stopou minulosti), kterou lze vnímat i jako velice komplexní, zvizuálněnou paměť světa v jeho kulturní

mnohotvárnosti a proměnách. Filmová historie má svou klasiku, velké tvůrce, zahrnuje množství děl, z jejichž analýzy i emocionálního působení lze vyvodit nejen poznání nadčasové platnosti, ale i inspiraci. Každý film navíc existuje ve svém národním, kulturněhistorickém kontextu a je článkem, zpevňujícím vědomí souvislostí, nejen v rámci filmového oboru. Rozšíření tohoto vědomí souvislostí je tím největším kapitálem, jaký může student získat pro rozvoj a vyhranění vlastní individuality.

Ideální podoba studia oboru je ovšem limitována i tak prozaickou okolností, jakou jsou finanční prostředky. V případě pedagogického zajištění studia jde o podobné síto, jakým bývala v době nedávné kádrová politika. Vzmáhající se „tržní mentalita“ utlumuje nezištnou angažovanost, která je předpokladem pedagogického působení – možná i proto je příliv nových sil do profese jen sporadický.

Jan Lukeš

Národní filmový archiv, Praha

1. Studoval jsem v letech 1969 – 1979 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy obor čeština – dějepis a nepamatuji se, že by se v některém předmětu věnovala tehdy filmu pozornost větší než jen okrajová, alespoň jako historickému pramenu, či v souvislosti s adaptacemi literárních děl. Dlužno ovšem poznamenat, že ve společnosti i na vysokých školách vládly v tom čase poněkud jiné starosti, takže není ani divu. Za jediné své filmové „školení“ mohu tedy považovat někdejší výchovná školní představení, z nichž mi ovšem v paměti uvízl pouze tehdy nepřilíživý interiérový strašnický kina Mír, zlostný sykot učitelek a vlající revoluční prapory jakéhosi sovětského filmu na plátně. K „filmové problematice“ mě přivedl spíše můj vlastní zájem, nejdříve obyčejného filmového diváka, pak, koncem šedesátých let, svědka tehdejšího reformního dění v politice i kultuře. V témže kině Mír jsem viděl takové snímky jako Jirešův *Žert* (1968) či Jasného *Všechny dobré rodáky* (1968), které do budoucna na dlouhou dobu ovlivnily můj filmově estetický kánon. Ze světové kinematografie na mě měl zvláštní vliv Felliniho snímek *8½* (1962), který jsem jako dítě zhlédl v kině Paříž se svou matkou cestou od jejího kadeřníka: nerozuměli jsme tomu vůbec ani jeden, ale magický dojem z filmu, zvláště z Mastroianniho klaunské chůze po jakési chodbě, mi nezmizel z paměti dodnes (nebo to byl jiný film?). Stejně magický zážitek mám z Antonioniho *Zvětšeniny* (1966), kterou jsem pak znovu viděl někdy v osmdesátých letech ve druhém strašnickém kině Vesna, s vrzající dřevěnou podlahou, obrovskými násypnými kamny vedle plátna, v nichž se v zimě muselo topit, a s esenbákem v čele sálu, který mírnil místní chuligány. Konec téhle etapy mé filmové výuky nastal s počátkem normalizace: ještě si pamatuji na drastický zážitek z Collinsonova *Umírání za dlouhého dne* (1968) v kině Květen, z jehož přeplněného hlediště lidé prchali s kapesníky na ústech, vzápětí byl film stažen a pak už přišel Steklého *Hroch* (1973), a to byl alespoň pro mě s filmem konec.

Mírně pak můj zájem zase oživil až koncem sedmdesátých let, kdy jsem psal *Prozaickou skutečnost* (1982) a narazil při tom na některé souvislosti filmu s literaturou, definitivně se však probudil až v polovině let osmdesátých, kdy jsem byl vyzván, abych napsal studii o filmových adaptacích próz, kterými jsem se v knize zabýval. Uvědomil jsem si nad

ní a hlavně nad snímky, které jsem v souvislosti s ní zhlédl, že doba se přece jen začíná měnit a že vedle ojedinělých filmů Menzela nebo Chytilové se už začínají objevovat další, na které stojí za to zase chodit. Moje empirické filmové školení tak mohlo po letech pokračovat, ovšem bez soustavnosti a pevnějšího rámce. Obojího se mi částečně dostalo až po nástupu do Čs. filmového ústavu v roce 1987, formalizované vzdělání v oboru však postrádám a jak je patrné, větší důležitost než teorie má v mém pohledu na film osobní divácká praxe, filtrovaná navíc mým původním literárně kritickým zaměřením.

2. Pojem filmová věda chápu analogicky k pojmu literární věda především jako označení pro uměnovědnou disciplínu, která se dále vnitřně člení na oblast teorie, historie a kritiky. Nevylučuji jeho použití i ve druhém uvedeném významu, ten však považuji až za druhotný a přenesený, jakkoli pro vlastní existenci a podobu oboru jsou jeho mezioborové kontakty životně důležité.

3. Protože jsem sám studiem filmové vědy neprošel, moje představa je jen přibližná. Vychází jednak z obecného východiska naznačeného v předchozí odpovědi, jednak ze zkušeností nasbíraných v semináři dějin a estetiky filmu, který jsem v letech 1988 až 1991 vedl na Pedagogické fakultě v Plzni. Jednalo se samozřejmě o seminář výběrový, o doplněk studia stávajících oborů, nejprve dvousemestrální, později čtyřsemestrální, v rozsahu asi šesti dvouhodinovek za semestr. Tedy nic specializovaného, navíc z větší části v době, kdy se už jenom sama projekce některého nedostupného filmu na videu stávala čímsi přitažlivým, rezonujícím s kulminující atmosférou celospolečenského odporu. Jako nejvhodnější se na tak malém prostoru ukázala kombinace teoretického uvedení do filmové řeči s konkrétními historickými exkurzy, doplněná ukázkami z díla vybraného režiséra, na kterém bylo možné demonstrovat obecnější vývojové tendence. Současně sama doba skýtalá podněty k nejrůznějším aktuálním přesahům, kterými bylo možné motivovat posluchače vedle osvojení teorie a historie také k vlastním pokusům kritickým, vycházejícím často z jejich oborové specializace. Nevím, do jaké míry byl výsledek zdařilý, odnesl jsem si však z reakcí studentů dojem, že by výuka filmové vědy měla spět právě k takové komplexnosti a propojenosti všech jejích tří složek, k co možná největší konkrétnosti na jedné straně a k maximálnímu vlastnímu tvůrčímu uplatnění studentů na straně druhé. Zároveň jsem si uvědomoval hluboké mezery co do obecného základu ve vzdělání studentů, trval bych proto i ve výuce filmové vědy na zvládnutí co nejširších obecně historických a uměleckohistorických souvislostí, jakož i takových elementarit vědecké práce, jako jsou principy heuristiky, kritika pramenů, vědecké žánry apod. Možná jsou to samozřejmě možnosti, kdybych ale měl soudit i teď podle některých absolventů oboru, ať letitých či čerstvě promovaných, pro které je nepřekonatelným úskalím např. jen vybavení vědecké studie standardním poznámkovým aparátem, moc velkým optimistou bych nebyl.

Václav Macek

Filmová fakulta Vysoké školy múzických umení, Bratislava

1. V letech 1978 – 1982 som na Filozofickej fakulte UK v Prahe externe študoval odbor filmovej a divadelnej vedy pod vedením dr. Galiny Kopaněvovej. Pre mňa bolo

najdůležitější, že v prvních dvou ročnících som musel prejsť veľmi podrobne dejinami i teóriou divadla, takže som získal umenovedné základy, ktoré pri úzkej špecializácii o prvého ročníka nie sú k dispozícii. Za nedostatok z odstupu rokov považujem nedostatočné obsadenie špeciálnymi teoretickými predmetmi vo vyšších ročníkoch štúdia.

2. Podľa môjho názoru ide v prípade filmovej vedy o špeciálnu umenovednú disciplínu, ktorá je kompatibilná s inými umenovedami, či už o literatúre alebo divadle alebo výtvarnom umení. Z tohto hľadiska sú preto jej súčasťou pre mňa tradične teória, kritika a história.

3. Ideálna podoba štúdia filmovej vedy je ovplyvnená ekonomickými aj odbornými možnosťami. Za najdůležitšie považujem, aby sa našla optimálna rovnováha medzi predstavami pedagógov o tom, ako by sa malo štúdium rozvíjať od všeobecných informácií k špeciálnym, s názormi a predstavami študentov. V podstate ide o to, aby sa jednotlivé predmety v jednotlivých ročníkoch neurčovali definitívne vopred, ale aby bol daný veľký priestor na formovanie štruktúry predmetov v jednotlivých ročníkoch aj samotným študentom. V našom prípade to znamená, že ak v prvom ročníku filmovej vedy sú všetky predmety určené katedrou, tak v druhom a vyšších ročníkoch je len 30 percent určených katedrou a zvyšných 70 percent si študenti určujú sami. Prirodzene z ponuky, ktorá zohľadňuje, že ide o štúdium umenia, nie techniky. V troch blokoch: predmety filmologicke, predmety širšieho umenovedného základu a predmety z realizácie filmového diela, si študenti podľa osobných predispozícií utvárajú štruktúru predmetov toho ktorého semestra.

Druhá dôležitá podmienka ideálneho štúdia je zavedenie angličtiny ako povinného jazyka na všetkých vysokých školách, aby se tak uľahčila komunikácia medzi študentmi, aby neboli problémy s hosťovaním profesorov a aby sa tak najnovšie výskumy pomerne bezprostredne stali súčasťou vedeckého prostredia ľubovoľnej európskej krajiny.

Petr Mareš

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

1. a) Filmovou vědu jsem na vysoké škole nestudoval a teď po letech si už nedokážu vzpomenout, proč jsem se o její studium nepokusil a dal přednost filologii. Snad se právě v daném roce daný obor neotvíral nebo – spíše – mě polekalý požadavky k přijímací zkoušce (předložit větší počet recenzí, rozborů filmů apod.)

b) O tom, co mě vlastně přivedlo k zájmu o film, jsem už nejednou přemýšlel, zřejmě je to výsledek různých, někdy zcela náhodných podnětů. Ze svého raného dětství mám stále v hlavě vzpomínky na barevné markýzy na (dávno už zrušeném) žižkovském kině Ponec (když jsem ještě neuměl číst, nechal jsem si názvy filmů předčítat). Často jsem pak také chodil kolem vitrin s fotografiemi z nových filmů (nejeden film, třeba *Sedm zabitých*, *Souhvězdí Panny* nebo *Délka polibku devadesát*, se pro mě stále redukuje na ty dávno zhlédnuté fotografie). Někdy kolem půlky šedesátých let jsem náhodou dostal

do ruky několik čísel časopisu Kino – objevil jsem je v balíku dodaném od souseda na školní sběr. Ve sběru těch pár čísel neskončilo; četl jsem si v nich o filmech s Jamesem Bondem, ale taky o Fellinim a Resnaisovi. Na tyto základy se pak vrstvil další věc; začal jsem číst Film a dobu, chodit do Pražského filmového klubu. V patnácti letech jsem chtěl napsat dějiny filmu. Byl to samozřejmě zcela diletantský a eklektický pokus – ale skoro jsem dokončil kapitolu o francouzském němém filmu, dotáhl jsem ji až k *Andaluskému psovi*. To už mě měl film plně ve své moci; i když mě pak okolnosti nejednou vedly k tomu, abych se zabýval jinými otázkami, vždycky jsem se snažil k němu vrátit.

2. Dnes, kdy nad tradičním „rozškátulkováním“ na jednotlivé, relativně izolované obory zřetelně převládá důraz na interdisciplinaritu a multidisciplinaritu, lze asi označení filmová věda, příp. filmologie (přimlouvám se za, aby byl tento výraz chápán jako terminologické synonymum k filmové vědě), pojímat jen jako obecné, zastřešující pojmenování pro velmi rozsáhlý a rozličně orientovaný komplex výzkumů a reflexí, které se dotýkají problematiky filmu.

3. O tom, jak by mělo vypadat ideální studium filmové vědy, moc zřetelnou představu nemám, už proto, že jsem sám takové studium neabsolvoval. Za důležité pokládám hlavně to, že by mělo poskytovat dvě věci: celkovou orientaci v problematice a instrumenty k poznávání, uchopení, „ohledání“ filmového díla. Student by měl mít možnost „nakoukat“ významné i třeba žánrově příznačné filmy, ale také by se měl seznámit s různými teoretickými přístupy, s tím, jak se o filmu uvažuje a může uvažovat (na to se váže potřeba „exkurzí“ za hranice čistě filmové problematiky, do filozofie, obecné sémiotiky, lingvistiky, psychoanalýzy apod.). Zároveň by hodně místa měly zaujímat různé postupy při analýze a interpretaci filmu; přitom je důležité neztrácet ze zřetele, že film je součástí komunikace, že má svého tvůrce a především diváka.

Marie Mravcová

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy – FAMU, Praha

1. a) Ano, studovala. Odehrálo se to v letech 1969 – 1973 a završilo státní závěrečnou zkouškou. Teorie a historie filmu se staly mým třetím oborem (vedle českého jazyka a literatury a vedle estetiky) a lze říci, že jsem se jeho prostřednictvím pokusila kompenzovat studium estetiky, koncipované Jaroslavem Volkem příliš obecně a abstraktně (logika, teorie informace, filozofické a estetické kategorie apod.). Postrádala jsem totiž zaměření k estetice nějaké konkrétní umělecké disciplíny. Z důvodu otrěsných kádrových a profesionálních podmínek, které ve filmovém oboru panovaly v sedmdesátých letech, nebylo možno kultivovat odbornou kvalifikaci v rámci instituce k tomu původně určené – to jest v rámci Filmového ústavu, ovládaného estébáckými alkoholiky. Šlo o poměry nesrovnatelné snad s žádným jiným odborně specializovaným pracovištěm. Přijmout je, se rovnalo už hodně zřejmé prostituci nebo vystavení se těžkému traumatu. Pokud vím, až na výjimku, nikdo z kolegů – posluchačů dvou ročníků filmové teorie a historie – pracovní poměr s Ústavem nenavázal.

Přestože jsem na filmové katedře studovala ráda, nesplnila cele mé očekávání: teorie filmu odpovídala základům filmové řeči, vhodným pro úroveň středoškolskou. Dějiny českého filmu se mi vyjevily jako velký a dodnes trvající problém, který lze formulovat v podobě otázky: Jak se jimi zabývat na patřičné kulturně-estetické a historické úrovni a nepodlehnout všeobecně uznané malosti českého filmu dvacátých a třicátých let. Dodnes mám někde uloženy karty nadepsané jmény Kubásek, Slavínský, Krňanský apod., obsahující seznamy titulů s jednovětou charakteristikou, které jsem do své paměti vpravovala násilně a beze smyslu. Filmovým vědcem jsem se sice nestala, ani jsem studiem pro tuto úroveň nezískala valné předpoklady, ale o dějinách světového filmu (Myrtil Frída), hlavně však o nových vlnách, nových filmech a školách poválečné evropské kinematografie (Galina Kopaněva) jsem si mohla vytvořit takové povědomí, že jsem z něho čerpala dlouho jako lektor Pražského filmového klubu a čerpám vlastně dodnes. Nutno ovšem podotknout, že úroveň a obsah oboru nevytváří jen pedagogové, ale také studenti, generace má a o málo mladších soupeřníků vyrostla na poetikách, obsazích a mravní angažovanosti filmu druhé poloviny padesátých let a let šedesátých. Všechny školní projekce z filmové historie byly hojně navštěvovány, pilně se docházelo do Ponrepa. Bylo vzrušující poučit se o Antonionim a pak si obraz osobnosti dotvářet na základě vlastní divácké zkušenosti. Při zpětném pohledu mám za to, že zájem o filmovou (kinematografickou) aktualitu nepřevažoval nad zájmem o minulost a že jen nemnozí studovali filmový obor proto, aby se uplatňovali jako duchaplní glosátoři distribučních novinek či festivalové zpravodajové.

2. Pojem filmová věda bych neuplatňovala v souvislosti s vysokoškolským studiem (nestuduje se literární věda, ale historie a teorie literatury). Vědeckost náleží už do sféry vyspělé profesionality. Znamená jistou míru odborné fundovanosti získávané dlouhodoběji, dále schopnost originálního myšlení, analytického přístupu a zobecňování, interdisciplinární studium a jeho aplikaci, využití odborných metod apod. Věda náleží akademickým pracovištím a katedrám vysokých škol (to ovšem u nás ještě zdaleka neplatí). Týká se individuálního výkonu, byť se odehrával v týmu, a vykazuje se formou odborné studie či publikace. Ukazuje se přitom, že odbornou metodu jsou schopni ve vztahu k filmovému umění i ke kinematografickému komplexu uplatnit spíše osobnosti školené v jiných, tradičnějších, vědních disciplínách: estetikové, sociologové, lingvisté, historici, literární teoretici apod.

3. Z výše řečeného plyne i má odpověď na otázku týkající se vysokoškolského studia. Jak už bylo řečeno, termín filmová věda bych v souvislosti se vzdělávacím procesem vůbec nepoužívala. Netýká se ani studentů, ani kvalifikace mnohých pedagogů (není také třeba, aby dobrý učitel psal přímo vědecká pojednání).

Dále: kvalitu vysokoškolského studia podle mého názoru ovlivňuje zejména osobnostní úroveň přednášejících, těch, kteří látku posluchačům podávají. Ti by se pak neměli zavděčovat preferencí jejich zájmové orientace (nenasytné sledování novinek má nejspíš větší význam pro studenta FAMU – pro toho, kdo ve filmové současnosti tvoří). Mělo by se naopak nekompromisně trvat na znalostech historických a teoretických a toto trvání zdůraznit těm, kdo se o studium ucházejí, aby nedocházelo k nedorozumění. Plně se také stavím za rozšířené studium filmového oboru – buď formou dvouoborovosti, nebo formou

volitelných, ale po zvolení a zapsání povinných přednášek, zvláště z literatury, historie, estetiky.

Ačkoliv jsem nemohla, přesněji řečeno nechtěla, v podmínkách sedmdesátých let rozvíjet svou studijní kombinaci estetika – film, zužitkovala jsem naopak dvojbor literatura – film k tomu, abych si našla „své místo“ v soustředění k problematice filmově-adaptačních inspirací, „manipulací“ i interpretací. Novinářské žánry: medailony, portréty herců, deníkářské recenze, informační glosy, rozhovory s tvůrci jsem přenechala jiným s vědomím, že je správné setrvávat na „svém místě“ nebo, řečeno naplno, „držet se svého kopyta“.

Ivo Pondělíček

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

1. a) Na filozofické fakultě jsem studoval také literární a divadelní vědu, a to u prof. Dr. Wollmana – a protože on byl žákem Ingardenovým, dostali jsme se i k filmu. Bylo to v letech 1947 – 1952 (za časů bří Lumièreů).

b) Po promoci jsem v oboru nepracoval. Uvolnění v šedesátých letech mne přivedlo na FAMU jako pedagoga (psychologie umění, zejména filmu).

2. Asi mi konvenuje ten druhý model, ale nejsem proti tomu, aby filmová věda představovala i „uměnovědnou disciplínu“ – asi by to brzy chtělo v pojmenování zachytit další média.

3. Páteř pedagogického sboru (na filozofii) by samozřejmě měli tvořit filmoví historici a teoretici. Kromě toho však kladu velký důraz na extenze z oborů na filmu zdánlivě nezávislých (ale skutečně jen zdánlivě), z různých oborů tzv. věd o člověku i uměnovědných disciplín.

Stanislava Přádná

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

1. Vystudovala jsem teorii a dějiny filmu jako hlavní, diplomní obor v kombinaci s teorií a dějinami divadla na Filozofické fakultě UK v Praze v letech 1970 až 1975. Vedoucím filmového oddělení přičleněného ke katedře teatrologie byl profesor Lubomír Linhart, dalšími členy byli filmový historik dr. Luboš Bartošek, psycholog prof. Ivo Pondělíček, později dr. Galina Kopaněvová. Během mého studia vyučovali krátce i externisté z FAMU (nejcennější byly semináře doc. Jana Kučery). Obor byl na universitní půdě převeden z FAMU roku 1969, po osobním sporu prof. Linharta s rektorem FAMU prof. A. M. Brousilem. Výuku zásadně poznamenala normalizační éra na začátku sedmdesátých let: personální kádrování, provizorní podmínky, neujasněná improvizace v celkové i dílčí koncepci studia. Negativně se odrážela i separace oboru od tvůrčí sféry na FAMU.

2. Ačkoli mám k ryze vědeckému chápání pojmu filmová věda ambivalentní vztah, pokusím se jej vyložit z hlediska svých dispozic a nabytých zkušeností z dosavadní učitelské praxe (od roku 1990 na katedře teorie a dějin dramatických umění na FF UP v Olomouci a od roku 1994 na FF UK v Praze). Podle mého názoru se film jako specifický fenomén samou svou podstatou vzpírá výhradně exaktnímu, vědeckému uchopení. Ne vše, co se vydává za filmovědné, si toto označení zaslouží. Mnohá pojednání, která byla dosud v našem filmovém tisku publikována (zahraniční filmovou literaturu sleduji sporadicky), jsou sice náležitě zatížená odbornou terminologií, ale podobají se spíš suchopárné, nezáživné pseudovědě, která nevytváří potřebnou zpětnou vazbu k pojednávanému filmovému dílu.

Patrně vždy budou existovat přinejmenším dva tábory filmových odborníků či znalců, kteří se neshodnou v zásadní otázce, zda k filmovému dílu přistupovat s přísnými, vědeckobadatelskými kritérii a podrobit je strohé analýze (i tehdy však vzniká problém autonomie „čisté“ filmové vědy a interdisciplinárních aplikací), anebo ve volnějším rozpětí k němu vytvořit umělecky adekvátní výklad, interpretaci. Pro koncepci studia shledávám zatím jako nejrealističtější řešení (nikoli však optimální) zlatý střední řez mezi těmito vyhraněnými póly, aby se dosáhlo aspoň relativní rovnováhy.

3. Pro zkonkrétnění uvedu raději než nějaké ideální představy o studiu své praktické poznatky a zkušenosti, z nichž vyplývají kladné i záporné výsledky. Pochvalně kvituji na obou stranách – pedagogů i studentů – požadavky vysoké náročnosti, informovanosti a vzájemně stimulovaný zájem o obor. Intenzita tíhnutí k filmu se mnohdy blíží až entuziasmu (viz frektovaná, ale i sporně praktikovaná tzv. cinéfilie). Tento jev, nepochybně podpořený současným boomem mediální kultury, videa a computerové techniky, s sebou nese riziko skluzu do univerzálního sběratelství a z povrchněho zájmu o film, což pochopitelně devaluje seriózní odbornou úroveň.

Často dochází k tomu, že mladí adepti s intelektuálními ambicemi se předvádějí uvažováním ve sféře efektní nadstavby, teoretizují o filmu a interpretují jej (nezřídka i publikují) na vysoké „odborné“ úrovni. Přitom jim chybí nejen elementární vzdělanostní základna, ale i původnost myšlení. Snad tady někde vězí kořeny oné pseudovědy, jejíž rozkvětu by se mělo už při studiu zamezit.

Pokud bych přece jen akceptovala pojem filmová věda, tak s adjektivem živá, neboť je třeba mít na zřeteli, že jejím předmětem je film – médium fluidní a proměnlivé v čase, stejně jako život sám, který se na filmovém plátně odráží. Uvažuji-li o tom, co je pro výuku filmové vědy na vysokých školách podstatné kromě samozřejmých odborných předpokladů, je to osobnost vyučujícího, která garantuje kvalitu vzdělání i způsob jeho předávání. To však platí pro všechny obory. I když se situace v našem školství výrazně zlepšila, pedagogických osobností není nikdy dost.

Radovan Suk

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

1. – 3. Stále ještě studuji – jsem v pátém ročníku oboru filmová věda na FF UK Praha. Klady? Samozřejmě tím největším kladem je možnost dívat se na filmy, bavit se o nich,

poznávat je nikoli jako neživá fakta, předměty určené k ohledání, ale jako něco, co mám rád a co se konkrétně odehrává před mými smysly. Tedy privilegium vyplývající ze samotného předmětu studia – s filmy je relativně snadné navázat kontakt. Další klady plynou z příslušnosti katedry k Filozofické fakultě, z jejího téměř symbolického umístění pod střechou budovy na Palachově náměstí, odkud lze tak snadno a samozřejmě pronikat i do učeben filosofů, estetiků, jazykovědců, historiků... V této otevřenosti a prostupnosti, v tom svobodném fúzování, jež je samo o sobě znamením velkorysosti, by se akademický purista možná cítil bezradně. Víme sice, kde se topograficky nachází katedra filmové vědy, ale určit postavení disciplíny „filmová věda“ na nějakém pomyslném plánu a vytyčit hranice mezi ní a jejími vědeckými sousedy, bych si netroufl. Ani to nepovažuji za důležité. V mém pojetí je tedy filmová věda pouhý pojem, který může (a nemusí) být připojen ke každému vnitřně legitimnímu a inspirativnímu uvažování nad filmem, při němž se však nikdy nesmí ztratit naivní dimenze „údivu“.

Zápory představují všechny překážky ve volném proudění informací – např. je stále velmi vyčerpávající dostat se k některým zásadním knihám v našich knihovnách. Chybí i videopůjčovny s filmy, jaké bych si představoval a potřeboval. V podmínkách ideální filmové vědy by se něco takového nemohlo stát. Knihy, časopisy i filmy by byly snadno přístupné, študáci nekonečně horliví a kantoři bezmezně tolerantní. Nikomu by nescházela vůle ke komunikaci a všichni by byli jedinečnými osobnostmi.

Pavel Švanda

Ústav divadelní a filmové vědy Masarykovy univerzity, Brno

1. Filmovou vědu jsem nestudoval. K filmové problematice mě zprvu přivedl intenzivní divácký zájem. Filmová epika byla od poloviny padesátých let přece jen jakýmsi „oknem do světa“. Později jsem se jako zaměstnanec filmové distribuce (při Správě městských kin v Brně) dostal do styku s publicistikou a shodou okolností jsem se stal více méně pravidelným přispěvatelem *Rovnosti*, *Filmu a doby*, *Hosta do domu*. Podle svých slabých sil jsem se snažil podporovat ten podivuhodný nástup intelektu a imaginace, který později byl pojmenován „česká nová vlna“. Uplatňoval jsem přitom leccos z toho, co jsem se naučil při studiu kunsthistorie. V zásadě však má perspektiva byla a zůstala spíše perspektivou spisovatele než vědce. Filmovým kritikem jsem se stal proto, že v dané situaci to byla jedna z mála možností, jak jsem mohl projevit svůj životní postoj a participovat na tehdy velmi živé a významné součásti české kultury. Praktické potřeby mě posléze samozřejmě přivedly i k některým otázkám teorie a k dějinám filmu, ale můj hlavní zájem patřil současnosti. Dnes je tomu trochu jinak a ve shodě se stavem věcí a s věkem mě přitahuje spíše filmová minulost než současnost.

2. Z výše uvedeného vyplývá, že nemá smysl, abych se k otázce č. 2 vyjadřoval. Tento terminologický problém prakticky nereflektuji.

3. Nemyslím, že by vůbec byl postižitelný jakýkoliv ideální stav, projekt jakékoliv intelektuální činnosti. Ve své pedagogické činnosti na Divadelní fakultě JAMU se snažím

o to, aby posluchači chápali filmy, filmovou epiku, jako organické celky schopné proměny v čase tj. směrem k dalším diváckým generacím. Snažím se být pamětliv jistě negativní zkušenosti, kterou prodělala (a snad z ní už vyrostla) kunsthistorie, že totiž příliš pečlivá analýza jednotlivých složek výrazu vede k neschopnosti pojmut celek a ke ztrátě kontaktu s fenoménem prožitku. Z mé představy o ideální podobě studia „filmové vědy“ by rozhodně neměl vypadnout zájem o diváka, příjemce filmového výrazu. Pro mě je ostatně film velmi zajímavý i jako nenahraditelný zdroj rozličných „mezioborových“ informací o člověku existujícím v dějinách.

Jiří Voráč

Ústav divadelní a filmové vědy Masarykovy univerzity, Brno

1. Filmovou vědu jsem studoval FF MU v Brně v letech 1985 – 1989, leč pouze fakultativně, tedy jako třetí obor k základní kombinaci český jazyk a literatura plus historie. Filmovou vědu jsem nakonec absolutoriem neukončil, neboť doba na přelomu osmdesátých a devadesátých let si žádala cosi jiného. Ke studiu jsem se vrátil v roce 1992, kdy jsem zahájil postgraduální studium filmové vědy, které nyní dokončuji. V roce 1993 jsem na základě konkursu získal tamtéž místo odborného asistenta, takže jsem nyní současně studentem i učitelem.

Filmová věda se tehdy studovala jen ve spojení s divadelní vědou, přičemž tato kombinace byla považována za jednooborovou. Mým pedagogem byl doc., tehdy jen PhDr., Zdeněk Smejkal, jediný zdejší interní pracovník v oboru, a externista PhDr. Jaromír Blažejovský. Smejkal měl na starosti víceméně teorii a filmové projekce (jednou týdně), Blažejovský se věnoval historii filmu, kterou, věren zásadám Komenského, přednášel a předváděl naprosto strhujícím, nezapomenutelným způsobem (dodnes vzpomínáme, jak jednou při výkladu o japonském filmu názorně sám předváděl nájezdy samurajské jízdy, pobíhaje z jednoho kouta do druhého, aby tak mohl znázornit obě zneprátené strany).

Problém studia spočíval už v samotném systému jednooborovosti. Spojení s divadelní vědou poskytovalo filmu malý prostor. Navíc systém neumožňoval výběr kursů, resp. učitelů, což samozřejmě ani jedné straně výukového procesu nesvědčí. Nejtěživěji jsme pociťovali nedostatečné vzdělání v oblasti teorie a metodologie, zvláště té novější od sedmdesátých let. Asi největším kladem studia byly filmové projekce, kde jsme mohli vidět snímky, které nám jinak byly vesměs nedostupné.

2. Pojem filmová věda čili filmologie chápu jako označení uměnovědné disciplíny, která zastřešuje mezioborové bádání v oblasti teorie a dějin filmu. Přijde mi to srozumitelné, dostačující a adekvátní (viz jiná uměnovědná disciplína: teatrologie).

3. Nemám ideální představu, resp. moje „ideální“ představa je představa standardního studia, jehož koncepce a struktura vychází z progresivních zkušeností jiných domácích i zahraničních kolegů. Standardní studium znamená studium filmologie jako samostatného oboru (poprvé jsme samostatnou filmologii otevřeli v roce 1993; jde o samostatnost

oborovou, nikoli institucionální, takto jsme jedno oddělení Ústavu divadelní a filmové vědy), které je organizováno podle otevřeného kreditního systému, a kde jde především o vytváření inspirativního a konkurenčního prostředí, na němž se maximální možnou měrou podílejí i hostující významné osobnosti oboru.

Kreditní systém ve zkratce značí, že studium je ve velké míře výběrové a individualizované; studenti si mohou při zachování jistých pravidel programovat studium sami, neboť nabídka kursů (přednášek, seminářů) převažuje nad poptávkou, učitelé zase, opět samozřejmě podle jistých pravidel posloupnosti a koordinace, realizují analytické a problémové přednášky na téma, jemuž se také sami vědecky věnují.

Organizujeme i praktičtěji orientované kursy vedené praktiky, například kurs filmové scenáristiky, kurs filmové dramaturgie.

Důležitou součástí studia jsou početné filmové projekce (alespoň dvakrát týdně) a nepravidelné (tak jednou za semestr) dny kinematografií, v nichž se snažíme představovat méně známé světové kinematografie nebo osobnosti (viz Dny portugalského filmu, Dny čínského filmu, Dny britského filmu – retrospektiva Dereka Jarmana, Seminář Kino 60 – kinematografie východní a střední Evropy ad.).

Každý rok před počátkem zimního semestru vydáváme brožuru, v níž podrobně popisujeme studijní systém a uveřejňujeme anotace kursů a krátké životopisy učitelů, aby studenti měli možnost se orientovat a opravdu odpovědně si vybrat jednotlivé kursy.

Pavel Zeman

Národní filmový archiv, Praha

1. a) Filmový obor jsem na vysoké škole nestudoval. Pouze ve školním roce 1988 – 1989 jsem fakultativně docházel na Pedagogické fakultě v Českých Budějovicích (absolutorium podzim 1990 v kombinaci český jazyk – literatura a historie) na seminář dr. Ivana Klimeše věnovaný stručnému přehledu dějin českého i světového filmu a základům filmové řeči. Předností tohoto semináře byla pro mne kromě jiného možnost zhlédnout řadu především českých filmů nové vlny, na konci osmdesátých let těžko dostupných.

b) K filmové problematice mne netradičně přivedl, ponechám-li stranou vlastní diváckou filmovou konzumaci, zájem o dějiny první republiky a protektorátu. V roce 1993, po dalším studiu historie na FF UK, jsem přijal nabídku věnovat se v oddělení teorie a dějin filmu Národního filmového archivu dějinám české kinematografie meziválečného a válečného období především v jejím historickopolitickém rozměru. Konkrétně institucionálnímu vývoji českého filmu, otázkám vztahu státu a kinematografie, československé předválečné filmové propagandě a v neposlední řadě filmovému zpravodajství třicátých a čtyřicátých let.

2. Pojem filmová věda chápu jako zastřešující pro celý komplex otázek spojených s oblastí filmové teorie a dějin filmu. V domácím kontextu ovšem převažuje pojmání filmové vědy jako uměnovědné disciplíny oproti pestřejšímu, mezioborově zaměřenému filmovému bádání netuzemskému. Výsledkem tohoto stavu je převládající nahlížení filmové

tvorby jako konkrétního uměleckého tvůrčího procesu, ovšem bez hlubšího rozkrývání společensko-kulturního, sociálního, ekonomického i politického kontextu. S tím je pak spojena i absence filmověhistorických přístupů k problematice dějin filmových společností, institucionalizace jednotlivých oblastí kinematografie i kinematografie jako celku, kinofikace, filmového práva, personálního zázemí filmové výroby i tvorby, společenského postavení filmu, návštěvnosti kin, sledovanosti filmů, jejich divácké recepce a reflexe apod. Bez rozvinutí i těchto metod a přístupů k filmové problematice, jež se neobejde bez mezioborové komunikace, zůstane domácí filmologie (tento termín chápu jako synonymum pro zavedenější termín filmová věda) jednostranně pěstovanou odbornou disciplínou bez širšího odborného zázemí.

3. Snažit se o větší vyváženost mezi filmovou teorií a dějinami filmu a klást důraz na kontextovost filmové tvorby, jak jsem to velmi zjednodušeně a obecně naznačil v předchozí odpovědi.

*Edice a materiály***Kino v psacím stroji**

V písemných projevech surrealistů se vedle poesie a prozaických textů setkáváme stále častěji, zejména po druhé světové válce, s útvary, které na sebe berou podobu nejrůznější: vedle dramát, obrazových básní a jiných experimentů jsou to také filmové scénáře. Prvotní příčinou těch posledně uvedených bude patrně uchvácení médiem filmu, rané zážitky z temných sálů kin, na jejichž plátnech se odvíjely děje, které se vtiskly do paměti tím hlouběji, čím více unikaly našemu chápání. Potřeba oživit tyto zážitky pak vedla surrealisty k jejich fantazijní nápodobě.

Něco podobného se odehrávalo někdy na počátku padesátých let, kdy v jednom smíchovském bytě se scházeli u psacího stroje dva mladí básníci Karel Hynek a Vratislav Effenberger a představovali si, že přišli do divadla, kde se právě zvedla opona a začalo drama, které je zaujalo. A protože v té době nic takového ve skutečnosti zhlédnout nemohli, začali si svá vysněná dramata sami psát, střídající se u psacího stroje. Když pak své hry četli – rovněž střídavě – před svými přáteli i známými, setkal jsem se s nimi i já a byl jsem od první chvíle uchvácen, ba rozhodlo to o mých dalších krocích.

Záhy jsem se i já sám pokoušel zachytit své představy živoucích dějů a začal jsem psát svá dramata i filmové scénáře. Zatímco iniciátoři mého snažení tvořili své dílo jako cosi hotového, co bylo určeno jen fantazii jejich posluchačů a vůbec nepočítali s možností nějakého jevištního uskutečnění, psal jsem já svá dramata i scénáře tak, abych je v dosahu svých možností mohl uskutečnit. Nakonec jsem však dopadl skoro stejně – jen malý zlomek mých plánů se mi podařilo zachytit na úzký filmový pás a vše ostatní zůstalo jen na papíře. Něco z toho předkládám vaší pozornosti.

* * *

Prvý scénář **Bez názvu** je opravdu první, který jsem kdy napsal. Vzniknul někdy v polovině padesátých let, na rukopisu nemám ani uvedeno přesné datum. Titul jsem doplnil až nyní, tehdy jsem prostě na název nemyslel. Teprve později jsem si uvědomil, jaký význam poskytuje titul dopadu díla – ať je to obraz, báseň, koláž nebo film: vytváří v diváku určité napětí v souvislosti se snahou uvést v soulad označující s označovaným, tedy „pochopit“ smysl díla. Čím je název vzdálenější obsahu, čím šalebnější je klíč k otevření tajemství, tím větší vzniká prostor pro rozvinutí divákovy imaginace, která pak nalézá v díle významy, o nichž tvůrce nemá ani tušení.

Podle tohoto scénáře jsem opravdu chtěl natočit film – proto tolik technických podrobností (mnohdy patrně pochybených, a to vinou mé malé znalosti skutečné filmové techniky). Že jsem svůj záměr neuskutečnil, jak tomu ostatně zůstalo i u většiny mých dalších scénářů, mne v tomto prvním případě ani moc nemrzí – s odstupem let vidím značnou odvozenost svých tehdejších představ jasněji, než tenkrát. Je to zároveň doklad, jak zapůsobilo zhlédnutí *Andaluského psa* na tolik příznivců avantgardního filmu, k nimž jsem i já patřil: bude existovat asi celá řada filmových prvotin a ještě více scénářů, které nesou stopy tohoto vlivu.

Spíše než onen záběr prořátého oka, klavírů s oslími mršinami nebo dlaně s mravenci (to poslední cituje i Jan Němec ve svých *Démantech noci*) na mne samého zapůsobily ony podivuhodné pro-

měny vášnivého vztahu mezi oběma protagonisty, jejichž motivace nám uniká a tím více fascinuje. To se zrcadlí – snad až nadměrně – ve zvratech vztahu Muže a Dívky v mém scénáři. Nechybí ani moment dvojníka, stejně jako nevysvětlitelné objevení bílé masti na Mužově tváři; stejného rodu je i výskyt dvou kolemjdoucích, rybáře a jeho druha, lhostejných k osudu muže a přec tak bezprostředně do něj zasahujících. Ani zmíněné oko nechybí – zde však inspirace víčka prořátého udičkou a napínaného vlasem tkví především v obraze Mikuláše Medka Hlava která spí imperialistický spánek z roku 1953. Stýkal jsem se v těch letech s Mikulášem a jeho ženou, fotografkou Emilou Medkovou. Navštěvoval jsem je v jejich vile v Čejkovicích, v sousedství Soběšína, kam jsem jezdil na prázdniny. Čejkovice jsou také místem děje mého scénáře, tam je i zatáčející silnice (kterou ovšem připomíná i fotografie z Dellukova filmu *La femme de nulle part*) a v blízkosti je i mostek přes říčku Blanici, kde se odehrává scéna s rybáři. Na Mikulášovy obrazy upomíná i závěrečný záběr na krvácejícího ptáka přibitého hlavou dolů na dveřích vily a rovněž všechny ty zmiňované *objekty*, které bychom našli v řadě jeho děl z té doby. Zrcadlo na hrobu upomíná na tehdejší fotografie Emily Medkové; jeho skutečná předloha visela u Medků ve vile. I v ostatních ohledech zachycuje tento scénář odlesky mého života v těch časech.

Jednou jsem při promítání starého němého dokumentu o Praze založil film do projektoru chybně, stranově převráceně. Zrcadlový obraz známých míst na nás všechny zapůsobil jako cosi, co známe i neznáme zároveň. Tehdy jsem se rozhodl natočit tímto způsobem povídkový film, který jsem nazval **Golem – zrcadlo Prahy**. Dvě povídky, které se zachovaly ze scénáře tohoto záměru, uvádím pod jejich názvy **Komu zvoní hrana** a **Sama uprostřed polární noci**, obě z roku 1958. K prvé z nich jen poznámku: tam, kde mluvím o reportážní fotografii zabitého Lorcy, jsem se mylil. Jak jsem později zjistil, šlo o snímek zabitého mexického stávkujícího dělníka, kterého zachytil Manuel Alvarez Bravo v roce 1934 a zmiňuje se o něm André Breton ve svých vzpomínkách na pobyt v Mexiku. Scéna náboženské demonstrace z této povídky připomíná události z konce osmdesátých let – o třicet let dříve, kdy jsem tento text psal, byla však jen fantastickou představou. Z téže doby je i projekt **Astarté**. Podnětem k němu byl Jenčíkův přepis jednoho tanečního čísla proslulé „prokleté tanečnice“ Anity Berberové. Fragment jeho filmového záznamu mi kdysi věnoval filmový sběratel Bohumil Veselý, který se sám stal mythologickou postavou českých filmových dějin. Tento filmový projekt patřil k těm, které jsem chtěl uskutečnit ze všech sil. Můj přítel, malíř Oldřich Jelínek mi tehdy navrhnul i kostým pro hlavní představitelku. Tu jsem tehdy našel v jedné z členek souboru Milči Mayerové, a natočil jsem s ní dva zkušební snímky, jejichž kopie se dochovaly.

Důvod, proč nemohl film vzniknout, byl velmi prozaický. Měl jsem totiž přesnou představu, kde by se celý děj měl odehrávat: na pusté mořské pláži. Ovšem v těch letech nebylo možno se k moři vypravit – ani cesta do spřátelené NDR nebyla tehdy uskutečnitelná, a tak vše vzalo za své. Musím přiznat, že tento nezdar mne dodnes mrzí.

Následující scénář **Hranice pásma** má pozoruhodnou genesi. Jednoho večera, na přelomu padesátých a šedesátých let, mi Vratislav Effenberger vyprávěl svůj námět filmové povídky. Příběh se mi velice zalíbil a litoval jsem, že je to jen vyprávění, které není nikde zachyceno. Rozhodl jsem se proto je zapsat, ovšem svůj záměr jsem – jak už to u mě bývá zvykem – uskutečnil až o hodně později. Ač jsem chtěl zachytit vše co nejpřesněji, smísilo se to, co jsem několik měsíců nosil v hlavě s některými mými spontánními představami a vše jsem pojal jako jakýsi „foršpan“ povídkového surrealistického filmu.

Celá záležitost měla však své pokračování. Když jsem – zase o hodný čas později – ukázal Vráťovi svůj záznam, ukázalo se, že to všechno je jinak. Ve skutečnosti příběh, který mi vyprávěl, měl již tehdy napsán, a tak jsme mohli porovnat obě jeho podoby. Ukázalo se, že i když jsou obě verze shodné, v celé řadě momentů se liší a dokládají podivuhodné mocenství vzpomínkového klamu.



Ludvík Šváb
Foto Kamil Varga

Na počátku sedmdesátých let tahle příhoda zaujala Jana Švankmajera, který přišel s nápadem, že by se tato bezděčná mýlka dala změnit v plánovitou hru. Každý člen Surrealistické skupiny by dostal do ruky scénář, na který by napsal svoji verzi, a tu pak předal dalšímu účastníku, který by neznal než právě jen ten předchozí scénář. Tak vznikla hra, kterou jsme potom nazvali Tichá pošta – podle společenské zábavy, jíž se svou podstatou podobala. Průběh celé hry byl neobyčejně zajímavý; výběr jednotlivých částí scénářů jsem pak sjednotil do celku nazvaného Autobus Argonautů, který byl v minulém roce otištěn v druhém čísle časopisu Intervence.

Přesto, že jsem vlastně hru začal, zúčastnil jsem se jí znovu. Na základě losování mi připadlo reagovat na scénář Martina Stejskala Na krok nevidět. V této fázi vývoje hry jsme začali do děje místo původně anonymních postav zapojovat reálně existující osoby. Zpočátku sami sebe, tj. členy Surrealistické skupiny, pak i naše přátele a ostatní lidi z blízkého i vzdálenějšího okolí.

Kratičká zmínka o mlýnici v Martinově scénáři okamžitě ve mně vyvolala vzpomínku na film, ve kterém se významná část děje odehraje právě ve mlýnici – na můj milovaný Feuilladův film *Judex* z roku 1915 (milovaný ostatně i řadou jiných, například režisérem Georgesem Franju, který natočil jeho důstojný remake). Můj scénář **Werich se setkává s Judexem** odpovídal rámci hry a nikdy jsem nepomýšlel na jeho realizaci.

To však neplatí o třech dalších scénářích, věnovaných jednotlivým postavám současné Surrealistické skupiny. Ty byly psány tak, aby je bylo možno amatérskými prostředky realizovat. K tomu, že se tak nestalo, bych rád připojil jedno slůvko, totiž „doposud“; i když se obávám, že se sotva uplatní. Rozhodně ne v prvním případě, v povídce **Smrt Vratislava Effenbergera**, kterou jsem psal ještě za jeho života; mezitím ta skutečná smrt znemožnila natočení její ironizující podoby. (Zed' šancí, u níž se měla odehrát, se však dostala do filmu Jana Švankmajera *Spiklenci slasti*.)

Druhý scénář, **Lovy barona Karola**, je věnován slovenskému členu skupiny, malíři Karolu Baronovi. Jeho název je však také narážkou na slavný americký thriller Ernesta B. Schoedsacka z roku 1932 *The Most Dangerous Game*, který se ve Francii hrál pod názvem *Les chasses du comte Zaroff*. Tento můj scénář byl již na krok k realizaci – před několika málo lety jej chtěla natočit jakási společnost pro košickou televizi. V Bratislavě jsme strávili několik dní nad definitivní podobou scénáře spolu s Karolem Baronem a Ondřejem Šulajem, pozdějším scenáristou filmů *Všetko čo mám rád* a *Záhada*.

Oravský zámek jako sídlo nosferatuovského barona Karola nebyl vybrán náhodně – podle zjištění pařížské filmové historičky Lotte Eisnerové právě ve zříceninách tohoto zámku byly natáčeny exteriéry slavného Murnauova filmu *Nosferatu* z roku 1922. Že k realizaci našeho filmu nakonec opět nedošlo, má tu nejprostší příčinu – nesehnaly se peníze.

Konečně poslední z uvedených scénářů, **Arcipaže**, je věnován Aleně Nádvorníkové, která se však v ději vůbec neobjeví – jen její kresba Vánoční příběh, jejíž vznik by měl na plátně ožít pomocí animace a za doprovodu zvuků, které provázely děje odehrávající se mimo obraz.

V roce 1995 vyšla v Paříži kniha *Le cinéma impossible*. Na počest stého výročí kinematografie je tu shromážděna stovka nerealizovaných scénářů vesměs avantgardních filmů z nejrozličnějších období a od nejrozličnějších autorů. V jejich výčtu nalezneme jména Karla Teiga, Jaroslava Seiferta i Vratislava Effenbergera. Zdá se, že i psaná podoba filmového zážitku může najít své čtenáře, kteří se díky své obrazotvornosti mění v diváky. Zapůsobí-li tak i něco z toho, co jsem napsal, splní to víc, než bych očekával.

červen 1996

Ludvík Šváb

Edice a materiály

B E Z N Á Z V U

(scénář, první náčrt)

Titulková část:

Název filmu (prosté bílé typy tištěné na černém pozadí)

Motto filmu (týmiž typy písma, jenže drobnějším) – text nutno ještě zvolit.

A: Scéna: pokoj. Jedno okno, za ním břízy. Blízko okna gauč. Dveře v pozadí. Po stěnách i na nábytku rozvěšeny či rozloženy OBJEKTY, tj. útvary, které jsou s to navodit v diváku emocionální reakci; jejich zvláštní vlastností je (pro tento film) to, že je poměrně snadno lze měnit ve zcela reálné předměty, odpovídající svým umístěním jakékoli všední potřebě.

1. A1 PD: Kamera zabírá nejdříve okno s břízami za ním, a to tak, aby hned prvním záběrem byl pro diváka lokalizován prostor: jde o pokoj ve vile se zahradou, je léto, na venkově.

2. A2 Kamera zvolna panoramuje na prvý OBJEKT, na němž na chvíli spočine, pak zvolna klouže k dalšímu OBJEKTU a z něj týmž způsobem ještě na několik dalších. Nakonec se panoramování ukončí záběrem ležících nohou, zabíraných z perspektivy jejich ležícího vlastníka.

3. A3 PC: Muž ležící na gauči, zabírána horní polovina těla, bílá rozhalená košile (světlé kalhoty). Muž má polootevřené oči, snaží se je rozevřít, ale spánek mu to nedovoluje. Zvolna si přejíždí rukou přes tvář a oči. Snaží se převrátit na bok, jeho oči se však stále dívají jedním směrem.

4. A4 D: Detail OBJEKTU zneostřený se zaostří, kamera se vzdálí do PD, znovu panoramuje po ostatních OBJEKTECH, a vrací se k prvnímu z nich, který se opět zneostřuje.

5. A5 D: Detail tváře – oči se znovu přivírají.

C: Exteriér: kamenitá cesta, mírně se zatáčející, dlouhá. Vpravo stromořadí.

6. C1 Po cestě přichází dívka. Má lehké letní šaty – zabírána ze zadu.

7. A6 D: Detail mužovy tváře (prostřih z A5). Přivírající se oči se náhle rozevřou, somnolentní výraz zmizí, tvář náhle vystřídá napjatý výraz.

8. C2 PC: dívka, nyní kráčející směrem ke kameře: zastaví se, okamžik přemýšlí, pak opět vykročí.

9. A7 PD: muž na gauči: znovu zavírá oči, protahuje se, náhle opět zpozorní, očima střelí směrem vpravo (směrem k oknu), celé tělo se napne. Okamžik vyčkává, pak prudce vstává (kamera odjíždí do PC) a kráčí k oknu, otevírá je.

B: Scéna: okno zvenčí.

10. B1 PC: muž otevírá okno, dívá se ven, přejíždí si rukou oči, pak opět mizí v pokoji.

11. C3 PD: dívka přichází ke kameře, až do D, kdy její tvář je půlena okrajem obrazového pole. Zastaví se. Kamera přeostrí na prostor vedle její hlavy, kde se na cestě objevuje muž, navléká si tmavý pulovr, rozbíhá se k dívce; kamera se znovu přeostrí na D dívčiny hlavy: ta se trochu pootočí, jako by se chtěla ohlédnout, ale neučiní tak. Na rtech se jí objeví škodolibý úsměv – ví (aniž by se podívala) že muž k ní běží.
12. C4 PC: záda muže, který běží směrem k dívce.
13. C5 PD: dívčina tvář a ramena; stále se potměšile usmívá, nepatrně zdvihne hlavu a kráčí ke kameře; kamera přes její rameno zabírá přibíhajícího muže (zatímco dívka zmizela z obrazu). Muž se zastavuje, překvapen a zklamán se rozhlíží, kamera se otáčí okolo muže, až se dostane za jeho záda. Ukazuje se, že je na silnici sám. Náhle se pro něco shýbá (a mizí z obrazu).
14. C6 PD: muž na zemi, na bobku, profilem ke kameře, cosi ze země zvedá, zvolna se vztyčuje (kamera s ním), poodvrací se, přes jeho rameno kamera zabírá OBJEKT, který drží v ruce, přiblížený do detailu.
15. C7 PC: muž ze předu, dívá se na OBJEKT ve své ruce, odvrací od něj pohled doleva, s odvrácenou hlavou střílí pohledem na OBJEKT, přistupuje k houštině, kterou rozhrnuje.
16. D PD: muž pohledem kamery bočně odzadu, rozhrnuje houští, objevuje se kovaná branka, muž ji otevírá.
- E: Scéna: hřbitov.
17. E1 C: hřbitovní vrátka se otevírají, muž vstupuje na hřbitov – je to velký celek, zabíraný z dálky, přes hroby.
18. E2 PC: muž zboku, vstupuje na hřbitov, zastavuje se, zvolna se rozhlíží.
19. E3 PD: kamera panorámuje po hrobech (spíše pojezd), na hrobech jsou rozloženy různé OBJEKTY (některé z nich divák zná již z počátečních záběrů filmu).
20. E4 (ze stejného místa jako E1) C: muž se rozhlíží, zvolna vykročí, jde mezi hroby, cosi hledá, náhle se shýbne.
21. E5 PD (přes jeden hrob): muž *en face*, dívá se na náhrobní desku pomníku (odvrácenou od divákova pohledu), napřahuje tím směrem ruku.
22. E6 PD (přes mužovo rameno): je to starodávné zrcadlo (jaké je u Medků v Čejkovicích), v zrcadle vidíme mužovu tvář. Náhle zpozorní, pootočí zrcadlo tak, že v zrcadle spatříme odraz dívky, která stojí za mužovými zády, muž se prudce otáčí doleva.
23. C8 PD (přes mužova záda dotáčející se doleva): jsme opět na silnici. Muž povstává, dívka zabíraná odspodu, kamera se zvedá s úrovní mužových ramen. Muž se k dívce blíží, vztahuje k ní paže, dívka však ustupuje pozpátku, na tváři má výraz ostychu, ale i potměšilosti, klade prst na ústa, ukazuje doleva. Kamera dotáčí na postavu v černém triku, která stojí zády vlevo – zvolna se otáčí, ukazuje se, že je to sám muž (dvojník), jehož záda pozorujeme. Na něho se dívá dívka, chtivě sleduje, jak bude reagovat.
24. C9 PC: přes záda muže v černém a dívku v poloprofilu vpravo zabírá kamera muže. Ten je zmaten, zjevně i rozzuřen. Dívá se nenávistně na černého, pak blýskne očima po dívce, která je lhostejná; muž se opět podívá na muže v černém, usmířeně se usměje, podává mu ruku – v tom ale vyrazí, míří pěstí do jeho obličeje. Černý vypadne z obrazu.
25. C10 PC: Černý muž zepředu – padá na znak na cestu (krátký záběr).

26. C11 PD: dívka a muž vedle sebe, zabírání ze předu: dívka na muže pohlíží s vyděšenými rozšířenými očima, pak se s výrazem bolesti a smutku odvrátí pohledem do kamery. Také muž se podívá do kamery s rozpačitým výrazem.

27. C12 PC: z místa na cestě, kam dopadl černý muž, vstává malé dítě v černém tričku a krátkých kalhotách a s pláčem utíká pryč.

28. C13 PD: přes ramena a hlavu muže dotočit na dívku, ta pohlíží s výrazem nenávistného pohrdání na muže, náhle však je její pohled vystřídán výrazem hrůzy, ustupuje z obrazu. Muž si sahá na tvář, dívá se na své prsty a otáčí se ke kameře: jeho tvář je pokryta bílou masťou, dívá se na své zabílené prsty.

Zatmíváčka.

29. F1 C: můstek přes potok (Blanici v Čejkovicích), na něm dva muži: jeden sedí s rybářským prutem a loví ryby, druhý vedle něj stojí a čte v knize.

30. F2 PC: muž s prutem začíná prudce tahat – vlasec někde uvízl, obrací se na čtoucího, ten zavírá knihu, oba se dívají dolů do vody.

31. F3 PD: ohýbající se špiče bambusového prutu, kamera panorámuje po vlasci, dolů do vody ...

kde v C – PC v poněkud bizarních plavkách naznak plave dívka.

32. G1 PD: pohled na vřes na břehu, který se rozhrnuje, objevuje se tvář muže, hledícího na vodu (reflexy vlnek na jeho tváři). (prostrh na G3)

33. F4 D: tvář dívky na vodě, udičku má zaseknutou na levém víčku.

34. G2 D: mužova tvář, překvapení se mění ve zděšení...

35. F5 D: dívčino víčko (VD) se zatknutou udicí, vlasec napíná nabodnuté víčko.

36. G3 PD: zděšený muž si náhle sahá na pravé oko...

Zatmíváčka.

37. G4 C: muž vystupuje z houštin, kolem přechází rybář se složeným náčiním, následovaný druhým, který si opět čte v knize. Muž se na ně tázavě dívá, oba však přejdou bez povšimnutí. Muž vyrazí za nimi.

38. G5 PC: rybář přejde směrem do kamery, za ním čtoucí společník, v tom se za jeho zády objeví muž, položí mu ruku na rameno, čtenář se k němu otočí (PD).

39. G6 PD: muž a čtenář z profilů – muž vzrušeně hovoří, čtenář ho pozorně avšak nevzrušeně poslouchá. Muž se stále více rozčiluje, napřahuje ke čtenáři ruku, sám se však zarazí při pohledu na svou ruku, neboť v ní drží OBJEKT. Na OBJEKT se však dívá i čtenář, zdvořile ale rozhodně ho bere muži z ruky a prohlíží si jej. Čtenář si OBJEKT bere, dává za něj muži do ruky svou knihu, s očima upřenými na OBJEKT odchází. Kamera ho sleduje, pak se vrací k muži, který hledí na knihu.

40. G7 D: muž uléhá na trávník, rozevírá knihu, kamera najíždí na titulní list, kde stojí švabachem vytištěno: Ueber das Hamlet – Problem in der Physik. Geschrieben von Freiherr Theo von Lingen. Duisburg – Hammarskjöld 1756. Obracející se stránky ukazují kresby s texty Wilhelma Busche, Max und Moritz.

41. A8 D: tvář muže zpola zakryta knihou. Dívá se do ní nedůvěřivě, pak se usměje a knihu zavírá. Ještě se však podívá na přední stranu knihy.

42. A9 D: Nyní je již kniha tištěna latinkou, nese název: Psychologie města Hammeln – pro útěchu a poučení malým i velkým sepsal O. J., kárník. Česká Včela 1970. Kamera odjíždí do PD, takže vidíme, že muž je opět ve svém pokoji, leží na gauči, ruka, v níž

držel knihu, je teď prázdná. Muž se protahuje, protírá si oči, náhle zpozorní pohledem do kamery.

43. A10 D: OBJEKT, který se zaostřuje a rozostřuje.

44. A11 D: muž si protírá oči, zavírá je a opět otevírá.

45. A12 D: opět se zaostřuje na OBJEKT, který nyní má již zcela banální vzezření. Kamera poodjízdí do PD, panorámuje po pokoji po jednotlivých OBJEKTECH, které nyní nabyly již zcela banálně obvyklých podob.

46. A13 PD: muž na gauči, protahuje se, náhle opět zpozorní, pohled doleva. (prostřih na A14)

47. C14 PC – PD: dívka kráčí po cestě ke kameře, mine ji.

48. A14 PC: muž vstává, kráčí k onu, otevírá je.

49. B2 PD: okno zvenčí, muž je rozevírá, dívá se ven, zablácení si oči. (prostřih na B3)

50. C15 PD: dívka kráčí od kamery, zabíraná ze zadu, obrací svou tvář ke kameře.

51. B3 PD: muž spouští ruku s očí, dělá posunek „prosím, počkejte na mne, mám vám co říci, už jdu...“ a mizí v pokoji.

52. C16 PD: dívka dusí v sobě výbuch smíchu, sklání hlavu.

53. C17 PC: otevřenými dveřmi vychází muž, obléká si bundu, již vykročí, pak se vrací, zavírá za sebou dveře. Na dveřích je hřebíky přibitý mrtvý pták, hlavou dolů, s rozepjatými křídly. Kamera se přiblíží, vidíme, že od jednoho křídla a hlavy stékají po dveřích stružky krve.

Zatmívačka

(asi pol. 50. let)

A S T A R T É

Literární scénář k filmu o tanci

Horká a jasná letní neděle někde na Máchově jezeře. Poledne bez mraků. Zvuková kulisa šumu a hluků na pláži.

Panoráma hustě zalidněné pláže.

Celky jsou vystřídávány polocelky a polodetaily života u vody:

děti si hrají s míčem;

dvojice, držící se za ruce, vbíhá s povykem do vody;

dívka maže přítelkyni záda olejem;

reproduktor na stožáru (populární hudba přerušovaná nezřetelnými hlášenými);

koupající udělali ve vodě kolo kolo mlýnské;

děti staví zámky z písku;

veselé a nezbedné cákání;

dvojice se mírně neslušně objímá;

babka s vnoučkem pijí limonádu brčky z jedné sklenice;

velký nafukovací míč poletuje nad hladinou;

skupinka v loďce;

reproduktor na stožáru;

děti čutají merunu;

a tak dále...

Mezi celky pláže a polocelky a polodetaily života na ní se kamera stále více pozastavuje u jedné postavy. Je to mladý muž (ne příliš, ale dost mladý), ležící, s brýlemi proti slunci, a snažící se – dosti usilovně – číst jakousi knihu (podle toho, jak se do toho musí nutit, asi je to spíše nějaké učivo, nežli beletrie). Tak kamera upozorní – dosti nenápadně – diváky na tohoto mladého muže, kterého budeme dále nazývat (bez jakéhokoli důvodu, jen pro jednoduchost) Petr.

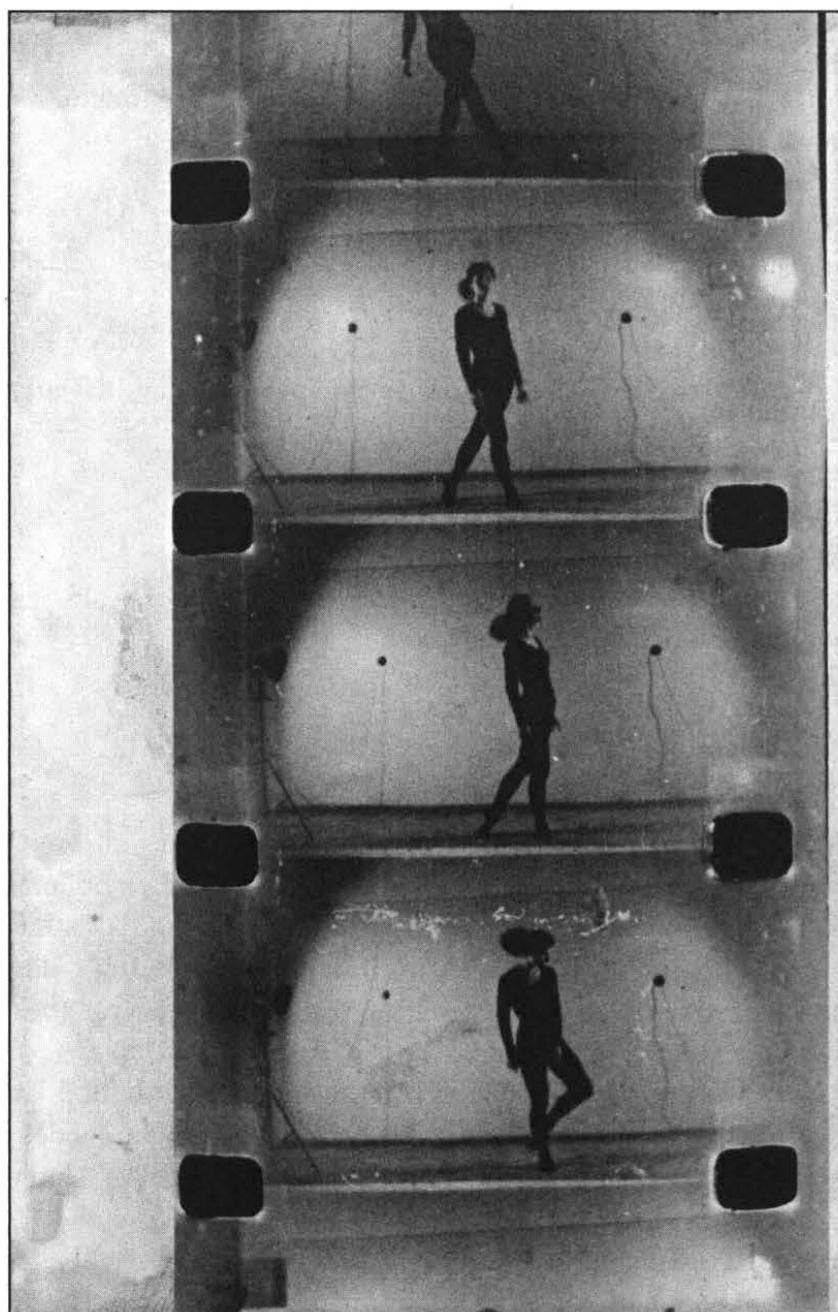
Petr se snaží číst – snad i studovat, ale nedaří se mu to. Ruší ho hluk a křik ostatních koupajících se a slunících se, míče dětí, jichž se stane čas od času mimoděk terčem, ale ruší ho i krásné dívky, které ho míjejí, jejich pohledy, úsměvy a boky – sleduje je očima, a stále znovu a znovu musí přerušovat svoji četbu. Není to ani komické, spíš prostý záznam skutečnosti, trýznivé a mírně trapné.

Petr nakonec vzdá tento nerovný boj se svým horším já. Odloží sluneční brýle, hrábne do písku, aby odtamtud vydoloval pouzdro na cigarety, vyjme jednu, zapálí si a pak se už jen uvolněně natáhne a plně vystaví slunečním paprskům.

Vidíme velký detail Petrovy hlavy, uvolněného obličeje se zavřenými očima. Během tohoto záběru – dosti dlouhého – náhle zvuková kulisa šumu plážového davu počne slábnout, až je vystřídána naprostým tichem. Petr je tím překvapen. Otevírá oči, pozvedne se poněkud, dívá se za sebe.

ILUMINACE

Ludvík Šváb: Filmové scénáře



ILUMINACE

Ludvík Šváb: Filmové scénáře



*Kontaktní zvětšeniny ze zkušebního filmu Ludvíka Švába
pro zamýšlený film Astarté.*

Foto archiv autora

Pláž je úplně prázdná, není na ní ani jediného člověka.

Opuštěná lehátka, ručníky, láhve a gramofon.

Je to – v tom tichu – naprosto neskutečné a děsivé.

Petr pohlédne před sebe.

Pláž před ním je úplně prázdná, nejsou zde ani předměty, které by připomínaly lidskou přítomnost.

Petr se snaží porozumět tomu všemu – je z toho zmaten.

Reproduktor na stožáru – ozve se náhle rána – úder na tamtam, následovaný temným duněním tympanů, k nimž se přidá třesk činel, v podivném a výhružném rytmu... Velkým úderem činel i tato hudba skončí, je opět ticho.

Petr má strach, chtěl by utéci – ale cítí, že nemá kam.

Pustá pláž před ním.

Petr si mne oči – náhle strne, široce rozevřenýma očima pohlíží před sebe.

Na písku spočine noha – naprosto černá a neskutečná noha.

Petr strne, pohled jeho široce rozevřených očí vzhůru.

Kamera zabere dvě černé nohy, do výše stehen – pak jako by pozorovatel se vrhl naznak, z pohledu zabere celou postavu. Proti podivně temnému a přec žhnoucímu nebi bez jediného mráčku tyčí se tu postava v černém, z žabí perspektivy připomínající spíše věž děsivého hradu na skále, nehybnou a výhružnou. Temné dunění kotlů.

Petr, zcela zaujat děsivou podívanou, přejede mimoděk hřbetem ruky po šíji.

Nyní vidíme jeho vidinu jasněji – v polocelku a jen mírného (a tím již téměř nedeformujícího) podhledu spatřujeme postavu v přiléhavém černém trikotu, s hlavou skloněnou. Paže – spíše propleteny než zkříženy – dovolují, aby ruce jako dva tiší bílí ptáci spočinuly na černé ploše temene a spánků. Za stále tichnoucího dunění blíží se oko kamery hlavě postavy, která stojí bez pohybu. Z ticha, které nastalo, zazní odbíjení pokojových pendlovek. V té chvíli se hlava počne napřimovat, a ruce protipohybem klouzají přes spánky a líce a spočinou až na oblouku ramen a šíje, nyní napřímené. Obličej, který se nám nyní odhalil, je bílý, nepřirozeně a až krutě bílý, téměř beze stínů, jen nešíroká černá zející jizva úst a tmavě orámované otvory jakoby do podkladu vykrojených očí porušují celistvost bělí této nádherné masky. Masce se tvář podobá také svojí nehybností. Oči jsou zavřeny. Ticho. Petr polkne na sucho.

Tvář Astarté (neboť tento nečekaný zjev je Astartou, a nemůže být nikým jiným) ještě několik okamžiků v klidu. Ozve se výkřik. Oči se zvolna otevírají.

Výkřik plynule přešel ve zpěv beze slov – měkká a vzrušená melodie mezzosopránem, jen místy podepřená akordem strunného nástroje, plyne v nečekaných intervalech a přec místy opakujícím se až nutkavým motivem hravé něžnosti. Astartiny ruce opustí svůj útulek ve sladkém ohbí krku a měkkým klouzavým pohybem se prohladí až k stehnům, na nichž přistanou v připázení, které nyní vzpřímené postavě dá klidový výchozí postoj. Reproduktor na stožáru. Ticho, které zavládlo po doznění zpěvu, je náhle přerušeno úderem bubny, rytmickými v pevné a stále se opakující figuře, nesložitě, která však vytrvalým monotonním koloběhem nabývá hypnotisující moci.

Astarté začíná tančit – ne, lépe je říci, že se začíná pohybovat. Nejprv neklidné prsty rukou zachytí uchvacující rytmus, pak oči, celé tělo se napůl neznatelně včleňuje do této neodolatelné časomíry. Náhle a nečekaně velký pohyb – výpad, téměř pád – a opět

návrat do výchozí posice. Ruce, nohy, trup, šíje – vše se účastní postupného rozvíjení se do prostoru předeuklidovské geometrie. Pohyby jsou absolutně dotažené, přesné, svou dokonalostí nadlidské a proto nelidské. Nelidská je i tato tvář Astarté – dokonalé bytosti se srdcem stroje, ne ženy a ani muže, nejspíš ze všeho chlapce a ptáka, podivného ptáka s černým tělem mladé ženy, chlapecky hranatými pohyby nedefinovatelných údů, a nade vším vnitřní jistotou absolutních drah a spojnic, tangent a nezvratných bodů v prostoru, který jí patří. Obsah tohoto tančného rituálu je až sugestivně určitý a svojí nepoznatelností tím trýznivější. A integrací jistoty, dokonalosti, nepochopitelnosti a nedosažitelnosti nabývá Astarté své absolutní krutosti, kterou si ostatně získala i své jméno. Tato část je snímána převážně v polocelcích a polodetailech, jen málo se uplatňují dosud detailní záběry.

Náhle – právě v okamžiku vrcholného rozepětí geometrické abstrakce – rytmus zmlkne. Melodie zpěvu bez přechodu pokračuje ve vzrušené a něžné kantileně. Astarté jakoby přešla do svého druhého jinobyť – z vypjatých konstrukcí, které byla vytvořila ze souřadnic svých údů, přeplyne do vln měkkosti a ohebnosti až sebelaskavé, pružné chabosti, vzdávající se dobývačností. Tato druhá tvář Astartina jen uzavírá její moc nad smrtelníky, uzavírá jim ty poslední dveře, jimiž by bylo možno uniknout z prostoru mezi dvěma mlýnskými kameny této černé moci. S kantilenou klesající do nížin až příliš lidských, skládá a uzavírá se Astarté jako velký a černý květ.

Petr se zvedá – podlehl omylu, který ostatně Astarté obratně vyvolala, když v pravý čas ukázala svou druhou tvář.

Ale stačí protipohled na Astartu – z posice složeného květu vztyčí hlavu s takovou prudkostí, že až slyšíme hadí zasyčení, když upře své fascinující oči výhružně na Petra.

Petr strne – cítí, že Astarté je mimo hranice jeho moci, kdyby v této chvíli byla u protinožců, místo na pár metrů od něj, nebyla by o nic méně dosažitelná. Tento pocit bezmoci ho rázem vrhne na krajní pomezí zoufalství, které můžeme číst v jeho znehybnění a v jeho trýzněných očích.

Ticho je přerušeno opětným rytmem bicích nástrojů, nyní doplněných dalšími zvuky, které v celé složitosti jen podtrhují sugestivní monotónnost této takřka konkrétní hudby. Nyní má Astartin tanec jako hlavní rys, přehlušující všechny ostatní aspekty, rys zběsilosti. Hadovitě plazení, paroxysmální výskoky a opětné vrhání se na zem, ohlušující převalování se z napětí do uvolnění a naopak, to vše signalisuje hlubinu animální vášně, která uzavírá Astarté před náhodným divákem víc, než sedm příslovecných pečetí. Rytmus se stále komplikuje, zvuků přibývá, slyšíme i vzrušenou melodii flétny. Hluk crescenduje shodně s tancem. Na vrcholu zvukové i pohybové posedlosti náhlé ticho, strnutí. Tato partie snímána většinou z nadhledu. Protipohled na Petra, který je na konci svých sil. Chabý, hadrovitě mátožný, kolébá se ještě v rytmu, kterého již není, jako opilec. Opět rytmus, tentokrát střízlivý, prostý, poměrně nevzrušený. Astarta tančí nyní s krajní ukázněností cosi, co vyvolává přede vším ostatním dojem zaklínání. V podhledech a detailech vidíme proti těžkému a temnému žhnoucímu nebi vyšlehovat její ruce, trup, jindy její bílý obličej se přehoupne obrazem jako kyvadlo převrácených hodin. Flétnová melodie doplňuje zvukový podklad Astartiny modloslužby, zcela uzavřené v sebe a pro sebe, pro vše kolem nadané absolutní netečnosti.

Petr se zatím – snad právě proto, že Astarté projevuje takovouto až podezřelou netečnost ke všemu, krom sebe samé – poněkud probral ze svých mátoch a nejprve tupě, pak s rostoucím vztekem pozoruje Astartiny evoluce. Náhle – v paroxysmu zuřivosti z bezmocnosti, podoben vzteklému zvířeti nebo dítěti, udeří Petr do písku, na němž leží.

Astarté náhle strne. Ano, je to jasné, Petrova rána ji zasáhla. Otočí se rychle čelem k Petrovi (ke kameře).

Ale ten již mžikem pochopil, že získal nad Astartou moc – alespoň pro tu chvíli – a bije kol sebe do písku jako pominutý.

Astartin tanec nyní je jediným únikem, skoky a uhýbáním před dopadajícími neviditelnými ranami. Síť, která je z nich spletena, se stále úží, uhýbání je stále umnějšší a mrštěnější – ale přec, byť dotčena, v ničem ani nyní Astarté neztrácí na své důstojnosti, v ničem ani na okamžik neklesá na úroveň štvané zvěře. Je to pro ni jen část velké hry, kterou si sama vybrala a kterou hraje s náruživostí i ve svízelné situaci, kterou by však mohla svou mocí rázem zrušit, kdyby jí nebylo líto nebezpečné hry. Uhýbání přechází v stále rychlejší kroužení...

Petr, zpit zdánlivým vítězstvím, byť mu dávalo nad Astartou jen pochybnou nadvládu, zaryje prsty do písku...

Astarté se zastaví uprostřed točky – strne – zasažena?

Petr se zlým a zběsilým úsměvem hněte písek ve svých rukou. Náhle rozevře své přimhouřené oči...

Astarté ve výhrůžném postoji – ve změněné a hroživé podobě (v negativu)...

Petr vykřikne, jako zasažen do hrudi nechává chabě vysypat písek ze svých rukou, jen tupě zírá...

Astarté (opět v pozitivu) stojí zády ke kameře. Její bílé ruce leží na ramenou, prsty vidíme přewiset. Opět zpívaná melodie. Prsty kloužou po zádech, opět do výchozího postoje rukou v připažení. Zpěv přejde téměř neznatelně – snad tak, že flétna převezme jeho motiv – do rytmického dunění tamtamů, doplněných flétnovou kantilenou. Stále zády ke kameře, začíná Astarté opět tančit. Nyní její tanec je především stále se opakujícím sledem pohybů a gest, působících krajně sugestivně, a navozujících zdánlivě jasný symbolický obsah.

Petr – který chvíli bezduše zíral – nyní pochopí další, nečekaný obrat v Astartině projevu. Stále více chápe, že Astarté se nyní obrací přímo na něj, že mu cosi naznačuje, chce něco říci, snad mu dává klíč ke své vlastní hádance, klíč k ní samé...

Astarté skutečně opakuje symbolické pohyby se stále větší naléhavostí, ano, po chvíli se obrátí čelem k Petrovi, a znovu a znovu mu opakuje podivný, sugestivní a zdánlivě zcela jasný symbolický pohyb...

Petr kolísá mezi radostí z tohoto nečekaného obratu a mezi tím, že není s to porozumět, co mu vlastně Astarté napovídá. Astarté se stále větší naléhavostí opakuje své gesto. Skoro bychom měli dojem, že je sama zoufalá nad tím, že Petr nechápe, co mu chce naznačit – vždyť jasněji už to vyjádřit ani nelze – ano, měli bychom tento dojem, kdyby Astartin obličej nepřestal být i při tom nehybnou a skvělou maskou nedotknutelnosti.

Petr téměř šílí – rozřešení hádanky sfingy je téměř na dosah ruky – téměř si uvědomuje, co její gesta znamenají – zná přece ten symbol, tolikrát se s ním setkal – například

naposledy... kdy naposledy – snaží se rozpomenout – ano, ano... Petr, aby si uvědomil plně to, co již do jeho vědomí vstupuje, zavírá oči, nechce teď vidět Astartu – musí si přece vzpomenout, musí – svírá oči...

Velký detail jeho napjatého obličeje s křečovitě sevřenýma očima...

Velký detail Petrova obličeje s křečovitě sevřenýma očima... náhle se začíná uvolňovat, jako by již našel odpověď na svou otázku – oči dosud zavřeny, ne však křečovitě... Pojednou rytmus Astartiny hudby slábne, je vystřídáván stále a rychle rostoucím šumem a hlukem. Petr otevírá oči – obrací se. Pláž za ním je opět plna lidí, koupajících se i slunících se, pobíhajících dětí. Petr se zděšeně podívá před sebe. Místo, kde stála Astarté, je prázdné – po chvíli tu přeběhnou dvě děti, honící se za míčem. Je to opět pláž, horká letní neděle, poledne.

Mnoho veselého křiku, cákání, škádlení a povalování.

Děti si hrají, dívky se procházejí, je krásná letní neděle.

Avšak Petr sedí, v ruce zapálenou cigaretu, o které ani neví, dívá se nepřítomně před sebe. Hovor, smích, pohledy, úsměvy a půvaby krásných dívek se od něj odrážejí stejně neregistrovány, jako zbloudilé míče dětí.

Kamera se od něj zvolna vzdaluje.

Teprve nyní je naprosto sám.

(1958)

K O M U Z V O N Í H R A N A

*Filmová povídka z cyklu Golem – zrcadlo Prahy.
Náčrt scénáře.*

1. C Pohled Štěpánskou ulicí, směrem od Václavského náměstí.

Kalné jitro, ulice je liduprázdná.

(Zvuk: „Cocktail For Two“, pomalu, hraje alt-saxofon měkce a s glissandy, doprovázen malou barovou skupinou.)

Pojednou z boční ulice (Žitná) zabočí auto. V polotmě vidí divák téměř jen světla dvou reflektorů, která se dosti prudce přibližují.

2. C Pohled přes Štěpánskou na portál Alcronu a trochu níže (kadeřnictví). Do obrazu vjíždí Tatra, osma. Prudce zabrzdí před kadeřnictvím. Od volantu vystoupí muž, postaví se před dvířka, napjatě pozoruje okolí, zjevně hlídá. Několik dalších postav vylézá z vozu, vzrušeně a horečně cosi kutí v zadní části vozu. Po malé chvilce jsou zřejmě se svým úkolem hotovi, rychle nasedají do auta. Řidič se ještě jednou rozhlédne, nebyli-li pozorováni, pak vskočí do auta, přibouchne dvéře, vůz se prudce rozjede. Tím se odhalí očím diváka cosi – nějaký předmět, ležící na chodníku. Kamera se přibližuje. Nyní divák vidí – je to lidské tělo. Kamera se stále přibližuje.

(Poznámka: celá scéna je natočena úmyslně v jediném záběru, neboť chce získat ráz co nej-intenzivnější authenticity, až dokumentárnosti. Autor má v této chvíli na mysli – a nemůže se jí zbavit – nezapomenutelně syrovou scénu atentátu Kaplanové na Lenina z podivuhodného Rommova filmu z konce třicátých let.)

Prolínáčka do

3. PD Tělo na chodníku. Divák poznává Petra; má bílou košili, u krku rozhalenou, a černé frakové kalhoty. Leží naznak.

(Poznámka: jeho posice připomíná zabitého Lorku, jak ho známe z reportážní fotografie.)

4. D Petrův obličej, bledý, až bílý, ústa pootevřena. Několik okamžiků klidu. Pojednou začnou po tváři mihotat podivné světelné reflexy. Petr otevírá oči.

(Zvuk: „Cocktail For Two“, který až doposud doprovázel děj, se vytrácí, lépe řečeno se rozpouští v nových zvucích. Je to temný hluk davu, který bez hudebního sluchu a hlasu zpívá nějaký chorál jako „Tisíckráté pozdravujeme Tebe“ nebo něco podobného. Nejlépe získat autentickým nahráním zpěvu u sochy svatého Václava o jeho svátku.)

Kamera poodjízdí do

PD který ukazuje, že kolem Petrova těla je naseta spousta drobných svíčiček nejrozličnějších velikostí, jejichž světlo mihotá (a bylo příčinou oněch nepochopitelných reflexů na Petrově tváři). Je tu i mnoho uschlých květín, kytic a věnců, ale i jiných předmětů. Petr sám leží sice stále na chodníku, ale jeho tělo je podloženo bílým papírem s krajkovými okraji, jaký se podkládá pod dorty, ale také do rakví. Petr otevírá široce oči, snaží se pozvednout hlavu, je překvapen.

5. PC Přes Petrovo tělo vidíme dav, který ho obklopuje. V prvních řadách stojí družičky v šatech k přijímání, poněkud přízračných střihů (as z r. 1920), za nimi tuší temnou masu beztvárného davu.

(Hudba: zpěv silí)

6. PD Petr se rozhlíží, udiven, chce se zvednout, ale nemůže se přes veškeré úsilí odlepit od dlažby. Opět se rozhlíží, je mu z toho všeho do smíchu; pohled doleva.

7. PC mezi družičkami se protlačí Alberta. Kývne plaše na Petra, pak vrtí hlavou a klade prst na ústa – jako by mu naznačovala, aby se nesmál a nerušil pietní slavnost, neboť by to mohlo být nebezpečné.

8. PD Petr pochopí, kývne na Albertu, pak se natáhne, zavře oči, dělá mrtvého.

9. D Petrův obličej se zavřeným očima – v koutcích úst mu to škubá stěží potlačovaným smíchem.

(Zvuk: prudký hvizd píšťaly. Zpěv ustává, mění se v dupot, hukot a ojedinělé výkřiky.) Petr opět otevírá oči.

10. PC dav se ve zmatku rozbíhá, vlající hábity družiček, mezi tím létají uschlé květiny – v okamžení jsou všichni z obrazu.

11. C Petr leží před kadeřnictvím, ulice je opět liduprázdná.

(Zvuk: hluk zanikl, ticho)

12. C Pohled na jasnici se oblohu nad střechami ulice.

(Zvuk: ostrý hvizd píšťaly)

13. C V obchodním domě vyjíždějí automaticky mříže. Dav koupěchtivých se vrhá dovnitř.

(Poznámka: možno použít scény z filmu *Šťastnou cestu*.)

(Zvuk: kvapík „Na motoru“.)

14. C Pohled na jasnou oblohu nad střechami Štěpánské ulice.

15. C Lidé spěchají Štěpánskou ulicí, živá frekvence. (Záběr shora, nejlépe z bytu II. poschodí.)

16. PD Petr stále leží na dlažbě chodníku (papír a svíčky i všechno ostatní ovšem zmizelo). Nohy chodců přes něj překračují, Petr se na chodce dívá zespodu, baví se touto nezvyklou situací.

17. C Lidé spěchají Štěpánskou ulicí, živá frekvence.

18. PD U Petra stojí Alberta a pan Dakl. Petr zespodu pozoruje, jak se hádají, čeká, kdy si ho všimnou. Hádky se stupňuje, neslyšíme však slov. Alberta dostane vztek, jako malé dítě a z trucu si lehá na dláždění vedle Petra (kterého si však nevšimla). Pan Dakl, konsternován Albertiným chováním, neví co má dělat, pak – spíš ze zdvořilosti a z potu společenské nutnosti, než z nějaké jiné pohnutky – uléhá rovněž na dlažbu vedle Petra, s druhé strany. Při uléhání si Petra povšimne, smekne, ale pak se natáhne rovněž jako Alberta, která mezitím zavřela oči.

19. PC Chodník před kadeřnictvím je opět prázdný, bez chodců, jen pan Dakl, Petr a Alberta tam leží vedle sebe. Petr se pokouší zvednout – kupodivu mu to jde.

20. PD Petr se posadí, podívá se na spící Albertu a pana Dakla, který má oči křečovitě sevřeny, pak před sebe (přes ulici) a opět je udiven.

21. PC ve dveřích domu proti Alcronu stojí Alberta, vzrušeně mává na Petra, aby k ní přišel, ukazuje mu, že mu nalezla úkryt.

22. PD Petr se podívá ještě jednou na spící Albertu vedle sebe, zavrtí nedůvěřivě hlavou,

pak vstane, kráčí ke kameře.

23. C Štěpánská ulice z nadhledu – bez chodců. Před Alcronem leží na chodníku Alberta a pan Dakl. Ulice je však plna automobilů. Mezi nimi se proplétá Petr.

(Zvuk: již když se objevila Alberta ve dveřích domu, slábl kvapík a přeléval se opět do pomalého „Cocktail For Two“; nyní tato melodie pokračuje opět jako na začátku povídky.)

24. PC Mezi automobily se vyplétá Petr. Má na sobě jen černé trenýrky s nohavicemi až ke kolenům. Je bos, vůbec jinak nahý. Všimne si tohoto defektu, zjevně se stydí. Pak utíká od kamery.

25. PC Alberta mizí ve dveřích domu. Petr tam za ní přibíhá. Zavírá domovní dvěře, ale ty se opět otevírají. Petr znovu zavírá, dvěře se opět otevírají. Petr se podívá nahoru.

26. PD na dveřích nahoře je namontován ZEPHYR, ale tak, že místo aby dvěře zavíral, je otevírá.

27. PC Petr zavrtní hlavou, nechá dvěře otevřeny a mizí uvnitř domu. Dvěře se po chvílce samy zavřou. Kamera panoramuje na zeď vedle dveří, o kterou je opřen poutač s tímto nápisem:



(Zvuk: „Cocktail For Two“ sílí, až skončí závěrečným akordem.)
Zatmívačka.

(1958)

SAMA UPROSTŘED POLÁRNÍ NOCI

Fragment z filmu Golem – zrcadlo Prahy.

1. C Národní divadlo, kamera sjede na postavu mladého muže – je to ovšem Vladimír – který se chvíli dívá na budovu, pak se zprudka odvrací a odchází
2. PC přistupuje ke kamennému okraji nábřeží (as 10 metrů pod záchodky)
3. PC odspodu, z řeky – přistoupil k zábradlí
4. PD (dtto, blíž) – cosi hledá po kapsách – konečně to nalézá, je to dopis – drží jej chvíli v rukou, zvolna se ohlédne, pak náhle – bez přechodu – dopis hodí přes zábradlí
5. D dopis dopadne na hladinu vodní, zvolna se potápí
6. PD (stejný záběr jako 4.) místo, kde stál Vladimír, je nyní prázdné
7. C Národní divadlo zvenčí
8. PC portálová chodba Národního divadla
9. PD kulatá okna zevních dveří do Národního divadla
(Poznámka: až dosud zvuk skládal se z různých šramotů, hluků ulice, zvonění, troubení, úderů na různé bubny. Nyní prolíná – a čím dále tím více převládá – hudba Mozartových „Maličkostí“.)
10. PD divadelní lustr, rozsvícený
11. D drapérie lóže
12. PD štika na předprsni divadelní galerie
13. PD opletené ampule divadelních lamp (dříve plynových), svítících
14. D kukátko na opěradle lóže
15. PD divadelní lustr zhasíná
16. PD štika v měnícím se osvětlení
17. D opletená ampule zhasíná
18. PD opona (zespoda) se zvedá
19. D ruka v rukavici běře kukátko s opěradla
20. – 30. Nyní následuje část filmu natočeného pro televizi – jde o záznam Mozartových „Les Petits Riens“, tančených žáky taneční konservatoře. As minutový výsek končí místem, kdy solistka (Lída Kovářová) dotančí a opouští scénu.
31. – 33. PD několik polodetailů divadelního zákulisí, jimiž – více či méně kamerou zachycena – probíhá Lída
34. PC divadelní šatna – v zrcadle je vidět dvěře, které se otevírají, vstupuje Lída
35. PD Lída – zezadu zabrána – usedá u stolku šatny, sahá do kelímku s vaselinou, začíná se odličovat
36. D Lídin obraz v zrcadle – náhle se Lída na sebe podívá, zarazí se, protože po ploše zrcadla kanou dvě nebo tři stružky vody – prudký pohled nahoru
37. D v rámu zrcadla zastrčen dopis, zcela mokrý, od něhož stékají stružky. Lídina ruka jej snímá.

38. PD Lída otvírá dopis (nyní zcela suchý), čte jej – čím dál tím vzrušeněji – do konce, pak zase něco hledá na začátku, její neklid se stupňuje, potom, jako cizí mocí puze-
na, podívá se do zrcadla – kratinký výraz zděšení
39. PD Lídin obraz v zrcadle, zděšeně drží ruku před ústy, protože za ní – v zrcadlovém
obrazu – již nejsou stěny pokoje, nýbrž řada topolů jako na Císařské louce. Lída se po
okamžiku strnulého úžasu otáčí.
40. C Císařská louka, řada topolů, před nimi mužská postava
41. PC je to Vladimír – dívá se významně na hodinky
42. C přibíhá k němu Lída v baletním kostymu
43. PD Vladimír ji obejmě, při objetí přetahuje cosi přes ramena, teprve když se navzá-
jem pustí a jdou od kamery do PC, ukazuje se, že Lída má na sobě tříčtvrteční kabát,
z něhož dole vyčnívají rajtky
44. PC přistupují k jednomu z křovisek
45. PD Vladimír rozhrnuje křovisko, vstupují do něj oba
46. PC dveře bytu se otevírají, v jasném světle zvenčí vidíme siluety vstupujících Vladi-
míra a Lídy – Vladimír přikročí k vypínači, rozsvěcí
47. PC oba v sebe zavěšení procházejí zahradou v jasném poledni
48. PD oba jsou v pokoji, přistupují ke dveřím, Vladimír zhasíná a vstupují do jasného
světla otevíraných dveří
49. PC procházejí zahradou v poledním žáru
50. PD Vladimír zavírá v místnosti okno do temné noci – obrací se k Lídě (tj. ke kameře)
51. D nohy (4) krácejí po trávníku, náhle se zastaví
52. PD Vladimír a Lída stojí u forbesu – Vladimír rychle snímá plášť, dává jej držet Lídě
53. PD protipohled – žádá od ní peníze – drobné mince – Lída mu je ustrašeně dává,
Vladimír je vhadzuje do forbesu
54. D koruny cestují systémem kolejniček ve forbesu
55. PD Lída sleduje pohyb mincí – náhle se odvrátí, podívá se na Vladimíra (ten mimo
obraz, tedy do kamery), náhle opět výraz zděšení
56. PC u forbesu nikdo nestojí
57. PD Lída – víc zoufalá z opětné samoty, než z čeho jiného, svírá nervosně Vladimířův
plášť. Kamera prudce traveluje – až do velkého celku pusté pláně, na které stojí jen Lída
a forbes.

(Poznámka: od 31. ve zvuku slábly „Maličkosti“, 35. – 39. ticho, pak zpěv R. A. Dvorského na desce Ultraphon z první republiky: „Vím, proč si mne nevšímáš“.)

(1958)

HRANICE PÁSM A

Projekční plátno se rozjasní, až má divák na chvíli dojem, že promítač zapomněl do aparátu založit film – ale je to jen snímek velice projasněného nebe, což se po několika vteřinách stane zřejmým, když pohyb kamery upozorní na několik malých obláčků, do té chvíle sotva viditelných. A asi tak právě v tu chvíli se z počátečního ticha vynoří první zvuk: ne zvlášť silný, ale přesto zřetelný hluk motoru vzdalujícího se motorového vozidla. Skutečně, když se již kamera sklonila natolik, že do obrazu se konečně vynořila rovinatá krajina, rozřatá silnicí, stačíme ještě zhlédnout autobus, který právě zajíždí mezi první domky městečka na obzoru.

Autobus sjíždí strmými uličkami, tak charakteristickými pro toho, kdo zná Zbraslav. Některé z nich jsou zcela liduprázdné, jiné tak přeplněné davem, že si jimi autobus jen stěží razí cestu.

Konečně vjíždí na zbraslavské náměstí. Náměstí je docela prázdné, jen u stanice autobusu čeká skupinka asi patnácti lidí. V jejich čele stojí stařec, jehož výraz i rozevlátý bílý vous vyvolává dojem starozákonního proroka, ačkoli jeho oděnění je zcela civilní. Na rozdíl od něho jsou ostatní čekající naprosto všední a bezvýrazní.

Autobus zastavuje u stanice. Jeho dveře se s typickým sykotem otevírají, ale nikdo nenašupuje ani nevystupuje. Skupinka venku stojí bez hnutí. Šofér za volantem vyčkává, s rukou na páce dveřního automatického zařízení, hledí utkvěle před sebe, klid však je jen zdánlivý, zřejmě se musí vši silou ovládat, vypětím se mu na čele perlí pot v drobných kapkách. Stařec v čele hloučku vrhá do autobusu káravý pohled plný důstojnosti uražených a ponížených. Cestující hledí okny autobusu na ty venku bez jakékoli známky zájmu nebo zaujetí. Jediný z cestujících, kterého se celá situace nějak dotýká, je muž neurčitého věku, sedící na nejzadnějším sedadle – ohlíží se na ostatní, když však na žádné tváři nenalézá než bezvýraznou lhostejnost, snaží se přizpůsobit a potlačuje své znepokojení tím, že se zaboří do četby knížky. Po několika vteřinách šofér vydechne, zavře oči a stiskne páku. Dveře autobusu se automaticky uzavrou, autobus se rozjede. Když již vyjíždí z náměstí, vidíme starce, jak zvedá ruku a dělá za ním jakési gesto, velmi výrazné, jehož obsah však nejsme s to rozluštit.

Autobus přejíždí zbraslavský můstek přes Berounku a zajíždí do stromořadí, lemujícího silnici. Stíny stromů se míhají na tvářích cestujících, které si nyní kamera jednoho po druhém prohlíží. To, co je při vši různosti vzezření, věku a pohlaví sjednocuje, je jejich bezvýraznost, jakási směs tuposti a lhostejnosti – jsou to tváře, s nimiž se můžeme setkat právě jen ve veřejných dopravních prostředcích při cestách na delších tratích. Nakonec se kamera zastavuje u muže, o němž jsme se již zmiňovali. Stále se snaží číst ze své knížky, ale valně se mu to nedaří: autobus se značně otřásá, ruší ho i mihotání světla a stínů. Ruší ho i oba jeho sousedé – ten z prava tím, jak se s bezostyšností, která je u něj spíše plodem indolence nežli drzosti, snaží spolu s ním číst a leze mu nosem až mezi stránky knihy (je patrně navíc ještě krátkozraký); zatímco soused po mužově levici mu stále

s bezděčnou důvěrností usínajících klade hlavu na rameno. Znechucený muž přemýšlí, co má udělat, nejraději by srazil oběma svým sousedům hlavy dohromady, ale stále se k tomu nemůže jaksi odhodlat. Konečně vyjel autobus z aleje do volné krajiny. Místo však, aby bylo jasněji, v autobusu se sešeří. Udivený muž se obrací a hledí oknem ven. Na krajinu jako by padl náhlý soumrak: obloha je zcela tmavá, jen nad obzorem září pruh jasnějšího nebe. Muž se již odvrací od okna, když v tom se ho zmocňuje úděs nad čímsi, co venku spatřil. Skutečně, od obzoru se sem řítí smečka vlků, která v zápětí dostihuje autobus. Hladová zvířata dorážejí na jedoucí vozidlo, vyskakují do skla oken, z jejich chřtánů se zdají vyšlehovat plameny. Zděšený muž se otáčí na spolucestující, co říkají tomuto divadlu, právě tak hrůznému jako nepravděpodobnému, avšak, jak se zdá, nikdo nevěnuje pozornost tomu, co se děje venku. V jakémsi paroxysmu děsu i vzteku nad bezduchou lhostejností ostatních popadne muž svého usínajícího souseda za rameno a zprudka s ním zatřepe. Vůbec ho tím neprobudí, jen sousedova hlava se stále víc a víc naklání, až se náhle oddělí od trupu a skulí se našemu muži do klína.

Muž s hrůzou vyskočí, hlava mu z klína sklouzne na zem. Jak se kulí po zemi, je pojednou vidět, že je zvnitřku dutá, je to jen jakási maska z umělé hmoty, obratně napodobující lidské rysy. Muž se pro ni sklání, zvedá ji a zblízka si ji prohlíží. Jeho úděs zmizel, jako by se zcela proměnil ve výraz krajního zaujetí. Pojednou muž zpozorní, uvědomí si, že přestal slyšet motor autobusu. Skutečně, vozidlo jede nyní bez motoru a jeho rychlost prudce klesá. Muž rychle vyhlédne z okna – avšak vlci zmizeli, není po nich ani stopy. Také soumrak je náhle ten tam, venku je zas jasný letní den. Muž se nechápavě rozhlíží, překvapuje ho nezvyklý a nepřírozený klid, který nyní v autobusu zavládl. Jde uličkou mezi sedadly, prohlíží si jednotlivé cestující – na jejich místech a v jejich šatech však sedí velké loutky s hlavami manekýňů z výkladních skříní. Muž jako omráčen jde ke dveřím autobusu – jejich přídržovací tyče jsou však nyní omotány řetězem, spojeným těžkým patentním zámkem. Mezitím se autobus již téměř zastavil. Muž se obrací k místu řidiče – to je však prázdné a dvířka vedle jeho sedadla jsou otevřena. Muž přemítá, po krátkém váhání přelézá kolem volantu a šoférovými dvířky ven.

Muž vylézá z autobusu, obchází jej, prohlíží ze všech stran, zřejmě hledá šoféra, ale po tom není nikde ani stopy. Muž se sklání a dívá se i pod autobus, ale ani tam nikdo a nic není. Pohledem zpod autobusu vidíme mužovy nohy, jak obchází, zastaví se, váhá, a konečně odchází.

Muž odchází po silnici, jeho kroky se stále zrychlují. Náhle se na jeho zádech odrazí záblesk jakési záře. Muž se zprudka obrací – a strne.

Na silnici stojí autobus v jediném plameni, ohnivý sloup šlehá do výše a temný dým se valí oblohou.

Muž vykřikne hrůzou, otočí se a zběsile prchá po silnici do neznáma.

Obraz hořícího autobusu se zatmívá a spolu s prvými takty filmové hudby putují přes plátno první titulky:

ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM

uvádí

povídkový film

skupiny UDS

HRANICE PÁSM

Následují jména jednotlivých autorů, pracovníků, účinkujících a všech zúčastněných,
a konečně název první povídky filmu.

(1969)

SMRT VRATISLAVA EFFENBERGERA

Irisová clona se rozevře do vignety. Na obzoru vidíme v siluetách tři malé postavičky – dva s bodáky vedou třetího.

Ke kameře kráčí dva vojáci v napoleonských mundúrech a eskortují mezi sebou třetího – nyní již poznáváme, že je to Vratislav Effenberger. Má černé kalhoty, rozhalenou bílou košili, ruce za zády zřejmě spoutané.

Eskorta jde po strahovské pláni, sestupuje po schodech na Nový svět, pak ji zase vidíme jít křivolakou uličkou od Brusnice. V. E. kráčí vzpřímený, hrdým a pevným krokem, vojáci se spíše plouží. Záběr od záběru se jejich uniforma postupně mění. Záhy vypadají spíš jako Prušáci od Hradce Králové. V. E. však svůj kostým nemění.

Konečně přicházejí k Novosvětskému plácku pod šancemi. Tam již čeká oddíl vojáků s velitelem, tentokrát v uniformách Jižní Konfederace z války Severu proti Jihu. Jeden z eskortující dvojice (nyní již také v konfederátském) se hlásí veliteli a předává zajatého. Velitel čte Vrážovi cosi z papíru, zřejmě jeho rozsudek, ten mu však nevěnuje ani pohled. Na velitelův příkaz staví vojáci V. E. ke zdi šancí.

Na povel zvedá oddíl vojáků pušky, zacílí. Velitel tasí šavli – vtom přibíhá jeho pobočník a říká mu cosi do ucha. Velitel chvilku váhá, pak souhlasí, dává vojákům popravčí čtyř pohov.

Ze sousedního domku přibíhá voják, přináší telefon s dlouhou šňůrou, podává Vrážovi sluchadlo, ten však s opovržením odmítá mluvit do telefonu, takže voják s omluvou volajícímu zavěsí a telefon opět odnáší.

Velitel dává znovu rozkaz, četa zalící. Když již vytasil šavli, velitel se znovu zarazí, na něco zřejmě zapomněl. Dává pohov a přikazuje dvěma vojákům, co mají udělat.

Ti přistupují k Vrážovi a přes jeho zřejmý nesouhlas a odpor mu zavazují oči šátkem.

Vojáci odstoupí, velitel již potřetí dává rozkaz k provedení popravky. Vojáci zalící.

Vráž se úporně snaží třením týlu o stěnu rozvázat si šátek, ale nedaří se mu to.

Velitel tasí. Ruka se šavlí mávne.

Detail Vrážovy hlavy u zdi, neustává ve svých pokusech zbavit se šátku. V tom se vedle jeho hlavy rozprskne na zdi sněhová koule, vzápětí druhá.

Konečně se Vrážovi podaří zbavit se šátku, ale právě v ten okamžik koupí trefu sněhovou koulí přímo do tváře. Dívá se před sebe.

V protipohledu vidíme plácek, který mezitím zapadl sněhem (až dosud bylo parné léto). Místo vojáků popravčí čtyř povykuje na plácku tlupa zdivočelých dětí, házejících do kamery sněhové koule.

Vratislav byl již zasažen mnoha koulemi, je celý zasněžený. Přesto jeho pohled míří hrdě vpřed.

Zatmívačka.

(1970)

WERICH SE SETKÁVÁ S JUDEXEM

(volná varianta na variantu M. S.)

Rovinatou krajinou, bičován přívaly deště, jede autobus. Uvnitř panuje šero, lze však postřehnout, že vozidlo je téměř naplněno cestujícími – ti se však nepohybují, patrně všichni spí. Na sedadle hned za řidičem sedí Martin Stejskal. Na kolenou drží celé piano, postavené na štorc. Je to obdivuhodný výkon, neboť autobus se silně otřásá a při každé zatáčce se křídlo nebezpečně naklání, hrozí vyrazit okno či převrhnout celý vůz. M. S. se jen s námahou daří vybalancovávat nemotorný nástroj a nejraději by všeho nechal – takhle si cestu na Jih jistě nepředstavoval. V tichém zoufalství oslovuje řidiče: „*A vopravdu to nevadí, že vám s tím tady takhle překážím?*“ Řidič (pan Caletka) dobráckým, ale nyní již trochu nasraným hlasem odpovídá: „*A co by mi na tom mělo vadit? Sakra? Dyť vod toho tu sme!*“ M. S. (nesměle, ale důrazně): „*No jo, ale vono je to přeci proti předpisům, tohle, a kdyby na to přišlo, tak v tom lítáte sám a nikdo vám nic nedá a na nikom si nic nevemete.*“ Řidič: „*Helejte, mladej, neserte mi, nebo to tady celý vobrátim. Dyk hergot vím co dělám, ne?*“

Na jevišti Prozatímního divadla se zatím odbývá představení baletu „Narenta“ od Jindřicha šl. Káana. Premier danseur v masce Prince (František Šmejkal) ukončuje právě Pas de Deux a zvolna spouští na zem Primabalerinu (Věra Linhartová – pozn.: zabírat jen od pasu nahoru!) a ustupuje do pozadí, aby ona mohla provést své variace. Zpoza kulis však na něj mává baletní inspicient a korepetitor Kolací, a tak FŠ udělá několik graciesních skoků a zmizí v pravém portálu. Kolací mu podá sluchátko telefonu, FŠ napjatě poslouchá, po několika jednoslabičných odpovědích zavěsí a kvapí zpět na scénu. Tam zatím baletky ztuhly v jakýsi živý obraz. FŠ je však jen jednou obkrouží skoky grand jettée en tournant a posledním velkým skokem mizí opět za kulisu, nic nedbaje jejich dekorativně vztažených paží. Kamera ho sleduje zákulisím, jak shazuje paruku, v běhu se odlišuje a hází přes ramena pelerinu. Před divadlem na nábřeží již na něj čeká drožka – sotva do ní vskočí, ihned se rozjede a zahýbá na Ferdinandovu třídu.

Valčík, který zněl pod celou předchozí epizodou, neumlká ani nyní – zní z malého transistorkového přijímače, který si drží u ucha jeden z cestujících autobusu (L. Š.), který při těchto zvucích rychle a blaženě usíná. O řadu za ním sedí tři veselé jeptišky, zpola dívčinky, zpola stařenky, které si stále něco špitají (Ivana Spanlangová, Alena Rauchová a Eva Mázlová). Ta nejbližší oknu (I. S.) vypráví ostatním nějakou zřejmě sprostou anekdotu, nad jejíž pointou všechny vybuchnou v řehot, který se již ani nesnaží potlačit. Pán, který sedí na zadním sedadle a až dosud spal s kloboukem (slaměným!) na obličeji, sebou trhne, klobouk mu spadne a my všichni vidíme, že to je Jan Werich. Nejdřív se nevraživě rozhlíží, kdo ho to probudil – když však spatří jeptišky, které se na něj obracejí a posunky prosí, aby se na ně nehněval, rychle zjihne. Jeptišky se teď začnou špitmo domlouvat, ohlíží se na Wericha, zřejmě se dohadují, je-li to onen slavný mim, nebo

jen někdo, kdo je mu podoben. Werich rychle pochopí předmět jejich sporu a posunky naznačuje, že ano, že to je opravdu on. Jeptišky rozradovaně zatleskají – následuje hra vzájemných rozpačitých úsměvů, pokyvování hlavou a pak i opiček, které na sebe obě strany dělají. Po chvilce toho ovšem má Werich už dost, vytáhne z kapsy New York Herald Tribune a jme se ostentativně číst. Jeptišky se trochu zastydí za svou rozvernost, sklopí oči a začnou se zabývat svými růženci. Ne však dlouho, jen co jedna z nich (A. R.) si kukátkem prohlédla Werichovy noviny, a ukazuje ostatním, že je to výtisk alespoň tři roky starý. Jeptiška u okna však tomuto odhalení nevěnuje pozornost – zahlédla totiž při cestě muže v plášťence (FŠ), vlekoucího přes rameno velký, dosti podezřele vyhlížející balík.

Vpředu, hned za sedadlem cestujícího s klavírem, sedí v živé diskusi tři duchovní: mezi dvěma karmelitány (Jan Švankmajer, Ivo Medek) se tísni třetí muž v civilu, jehož příslušnost ke kléru prozrazuje jen kolárek, který mu prokukuje zpod fulárového šátku (Vratislav Effenberger). Prvý karmelitán je v ráži a hustí to do svých druhů (J. Š.): „...a já si myslím, že právě to tak není. Že voni by moc vo to stáli, aby se zrovna vo tom mluvalo, zrovna vo tom, aby to jako někdo přines na přetřes a aby voni pak mohli jako k tomu zaujmout takový to chápavý stanovisko...“ Reverend (V. E.) je trochu skeptický: „Tak já teda nevím, ale podle toho co bylo v pondělí na konsistoři, to zrovna moc na tuhle situaci nevypadá. A zrovna protože už tuhle si vo tom mluvil, tak sem se ptal Brabce – ten říkal, že vůbec vo tom nebyla řeč, a naopak, jak teď se na to dívaj, tak je to zrovna absolutně zabítý, a na dost dlouhou dobu. Vůbec neposkvrněný početí, a vůbec tyhle otázky, vo tom se tedy nikdo nechce teď bavit, naopak...“ Prvý karmelitán se však nedá tak snadno zchladit: „Tak to teda já mám zase úplně jiný zkušenosti. No zrovna tudle u nás byli dva z Vatikánu a právě moje věci chtěli vidět, to je teda sranda, a ty se vo tom vyjadřovali úplně jinak...“ Reverend: „No jo, ve Vatikánu, to je možný, jenže si musíš uvědomit, že ty věci mají dnes už úplně nezávislej průběh, a toho, co se dnes děje na konsistoři u nás, se to vůbec nemusí dotýkat. A nedotýká.“ Prvý karmelitán tvrdohlavě: „Ale já zrovna vim vo řadě lidí tam, který by moc rádi...“ Reverend: „No tak například kdo, kdo konkrétně, můžeš někoho uvést?“ Prvý karmelitán je trochu zaskočen, ale v okamžiku je zase připraven k boji: „No, no... no tak třeba Wagnknecht...“ Reverend s despektem: „Wagnknecht? Prosim tě...“ Konečně druhý karmelitán, který až dosud mlčel (I. M.), se ozve: „Prosim vás, že se vám to vůbec chce se furt srát vo takový blbosti.“ Reverend: „Jak to myslíš, Ivo? To bys měl snad nějak přesnějc formulovat.“ Druhý karmelitán: „No já jen jako že se člověk může bavit potmě taky jinak a příjemnějc, ne?“ Prvý karmelitán naléhavě: „No heleď se Ivo, takhle se přece nedá stavět, to by sme se nikdy nikam...“ Druhý karmelitán ho však neposlouchá, povšiml si, že místo tří jeptišek má v autobusu jen dvě.

Po silnici klopýtá chybějící jeptiška (I. S.), které se daří záhy dostihnout muže v peleríně (F. Š.) – ukazuje mu, že jde špatným směrem, musí se přece dát dolů na druhou stranu, kde je na potoce starý mlýn. Oba záhy odcházejí tím směrem, netušíce, že zpoza rozložitého stromu, obklopena smečkou věrných psů, je pozoruje postava v dlouhém černém plášti, s plstěným širákem sklopeným do očí – není to nikdo jiný, než Judex (František Vodák).

Do staré mlýnice vstupuje jeptiška (I. S.) následována mužem v peleríně, který ihned skládá na truhlu od otrub svůj podezřelý náklad. (POZOR! Od této chvíle se na plátně

odehrává němý film, tak jako by byl natočen někdy kolem roku 1915 – což se stává patrným jak z kostýmování a maskování herců, jejich hry, ale i záběrů a inscenace a v neposlední řadě i ze zbarvení kopie – sepiová vyráž, modré tónování). (Protože však dnes film promítáme jako zvukový, je akce herců proti natáčení o třetinu zrychlena. Herci se vyjadřují gestikulací či bezhlasou mluvou. Zato však slyšíme všechno, co říká režisér, jeho spolurežisér, koprodukční a další, kteří jsou mimo obraz.)

Tedy znovu: Do staré mlýnice vstupuje jeptiška (I. S.) následována mužem v peleríně (F. Š.), který hned skládá své podezřelé břemeno na bednu od otrub. (Spolurežisér Vratislav Effenberger: „*Podívej se, co má ta holka na sobě!*“ Režisér Jan Švankmajer: „*Tak počkat, Ivano, ty už přece nejsi slečna Verdierová, teď už jsi ve svý pravý podobě, teda jako dobrodružka Diana Monti – tak už jsi měla mít tu kutnu dávno dole!*“) I. S. udělá pukrle do kamery, pak poslušně shodí svůj hábit, pod nímž má černý trikot hotelové lupičky. Hraje se dále. (Režisér: „*Jo, a teď se jako voba podíváte, co to teda tvůj zločinnej milenec Morales přines – tak to jako porozbalíte...*“) Děje se. (Rež.: „*...a jejej, dyť je to paní Jacquelina – tak to je teda překvapení. Voba jste z toho šokovaný, tak to teda zahrajte, jo, ale teďka Dianě to samozřejmě zapaluje rychlejc, ví, že tahle ženská musí pryč, jinak je prozradí. Ale jak pryč, ptá se Morales, a Diana mu to holt teda ukáže, vyndá kudlu a naznačí jako šmik, šmik, podříznout, a je to!*“) Děje se. Pozn.: Bezvzádnou Jacquelinu hrají střídavě paní Vodáková a Helena Dvorská – jistá podobnost těchto dvou představitelk umožní, aby si divák záměn nepovšiml, a přesto byl – aniž zná toho příčinu – i čímisi kolem této postavy, která je jen na okraji děje, jaksi znepokojován. (Režisér: „*Tak tohle se Moralesovi jako nezdá, to je na něj trochu moc, vraždit, a ještě k tomu bezvědomou ženskou, tak hluboko ještě nekles. Chce Dianě ten nůž vzít z ruky, vona mu ho nechce dát, tak se vo to trochu perou, jo?*“) Děje se. Morales je na Dianu kapku málo důrazný. (Spolurežisér V. E.: „*Podívej se, dyť to není možný, to by lidi neuvěřili, že von by ji přepral a ne vona jeho.*“ Režisér: „*No jo, von je holt moc ušlechtilěj na zloducha – Šmejkal, nechte toho, my vás převobsadíme, budete v příštím díle hasit Památník písemnictví, a je to...*“) Morales tedy toho nechá.

Autobus podjede pod větvemi stromu, visícími nízko nad silnicí. Sotva odjede, se stromu se spouští druhý karmelitán (I. M.). V zápětí je obklopen smečkou psů, kteří se k němu dotěrně lísají. I. M. stačí jen svléci kutnu a objevit se ve fojtovském jako starý Kerjean, jehož bude dále představovat, a už je tu Judex. Vítá Kerjeana a ukazuje mu ke staré mlýnici. Kerjean zahrozí tím směrem, pak posunky naznačí Judexovi, že tam půjde a on ať počká, až mu dá výstřelem (vida, má už v ruce starou dvojku) znamení, že má za ním vtrhnout do mlýnice. Judex přisvědčuje, kryje se opět za stromem a Kerjean odchází směrem k mlýnu.

Ve mlýnici pokračuje zápas mezi Dianou a Moralesem, kterého nyní představuje Karol Baron. Pere se s Ivanou ovšem o mnoho lépe, než předchozí aktér, takže ho spolurežisér musí až krotit. (V. E.: „*Nne tak divoce, ale jinak je to dobrý.*“ Režisér J. Š.: „*Jo, tak teďka jí konečně ten nůž už vemte, dobrý, a teď najednou voba strnete, protože buch buch někdo bouchá na dveře. Tak Diana je holt čilejší a hned zmizí vedle.*“) Diana proklouzne dveřmi do koliště, které je uprostřed obrazu. Morales se otočí vpravo, aby se postavil nečekanému návštěvníku, jímž je Kerjean, který do místnosti vpadne, ovšem zleva. (V. E.: „*No, tak vidíš, jak ti to hrajou – já vím, kdyby jim řekl Jaguer, tak to se přetrhnou,*

a tady se potácej, jak když kouřej kamna.“ Režisér J. Š.: *„To je dobrý, dyť je to dobrý, takhle já to právě chci... Tak Kerjean vidí Moralese s nožem a svázanou Jacquelinu, trochu to plete jak to dovopravdy je, ale Morales mu to vysvětlí a přitom přijde na jevo, že je Morales vlastně Kerjeanův syn, co se mu před lety ztratil do světa – tak si to rychle vyjasněj a hned se chtěj dostat za Dianou, která je teď všeho neštěstí příčina. Jenže ona se tam zavřela vedle a zatím se chystá skočit do náhonu a uplavat...“* Zatím Diana pobíhá zoufale po kolišti – otvor, jímž by měla prchnout skokem do náhonu, již našla, ale jediné plavky, které má k dispozici, jsou pánské, sice s ramínky, ale zřejmě patřily Josefu Švábovi-Malostranskému a jí jsou strašně velké. Krom toho má trochu strach ze skoku do proudícího toku pod mlýnicí a s obavami se naklání nad osudnými padacími dveřmi. (Režisér J. Š.: *„Tej to ňák vedle moc dlouho trvá, musíte se holt tam dobejvat kapku pomalejc, aby to stihla.“*) Kerjean – Medek z dišperace praští svou dvojkou o zem, ta však spustí a koule proletí oknem. Judex je venku překvapen, že znamení přichází tak brzo, ale jeho smečka se dá do běhu ke mlýnici a vleče nebohého Judexe za sebou.

Autobus mezitím bloudí v dešti, všem cestujícím je jasno, že šofér ztratil cestu. Nejvíc to našťve Wericha, který se neopanuje a jde si to vyřídit se šoférem. Avšak na šoférově sedadle sedí jen malá opička, která má na sobě miniaturu šoférské uniformy. Werich ji s odporem vyhodí z okna a sedne si za volant sám: *„Hergot tak co je tohleto za pořádek. Pusťte mi k tomu, dyť sem snad taky někdy jezdil, ne, tak kde je šaltpáka, plyn, brzdy, Hardyho spojka, světla, Bosch scintilla, tak dobrý, jedem!“* Autobus se trhnutím rozjede, šílenou rychlostí mizí v neznámu.

Ve mlýnici je zatím zmatek. Diana-Ivana se pořád neodhodlala skočit do splavu, je to zřejmě nad její síly. Ve mlýnici se pletou psi, kteří lezou a oblizují kde koho. Judex nalézá svou lásku Jacquelinu, zvedá ji do náruče – ta se probírá, ale jak spatří Judexe, ihned opět omdlévá, neboť ho ještě stále považuje za vraha svého otce, bankéře Favrauxe. Kerjeana-Medka i Moralese-Barona se již zmocnil vztek, mlátí do dveří ke kolišti vším, co mají po ruce, včetně filmařských propriet, stativů, reflektorů a všeho, co mohou najít mimo obraz (V. E.: *„No, tak to vidíš, co ti dělaj – to přece není možný, přece se nemůžu divákům furt vmlouvat – Nous sommes incapables, permetez – a k tomu to zase spěje, to je mi už jasné!“* Režisér J. Š. namítá: *„Já myslím, že to tak jasné zas není, to se musí vidět na stole a z denních prací, takhle se vopravdu nedá soudit.“* Koprodukční Marenčin chlácholivě k spolurežisérovi: *„No, Vráťa, nehaj, nehaj, to bude dobre, naozaj dobre, nie?“*)

Autobus se řítí závratnou rychlostí jakousi křivolakou cestou, vidíme, že to je koryto potoka. Náhle se před Werichem objeví zeď, do níž se vozidlo s rachotem nabourává.

V mlýnici se zřítí zeď, ze závějí prachu tu ční nyní předek autobusu. Za vysypaným sklem sedí Werich, jen na okamžik ztuhlý v důsledku nečekané katastrofy, již – to sám dobře ví – zavinil jen on sám. Nicméně (mezi tím film ztratil svůj timbre, stal se opět technicky výrobkem současnosti) se z obecného šoku vzpamatuje Werich dříve než ostatní a začíná proklínat: *„Tak co je tohle? Co si myslíte, že tohleto je? Dyť je to vo zdraví, uvědomujete si to, jak si to vlastně představujete vůbec? Copak je tohle vůbec možný? Co?“* Pak si všimne postavy v černé kápi, na niž nyní soustředí svůj veškerý vztek: *„A co je tohle? Tohle je přece ňákej... ňákej... no jo, Judex je to? Judex – no tak prosím, Judex,*

vidíte to, Judex, Juuudex... tak ten nás tedy ausgerechnet vytrhne! Tak to se teda klaním, pánové. Judex!!!“

Náhlý náraz srazil váhající Ivanu do splavu, kde se nyní plácá a patrně topí. Naštěstí se chytá pneumatiky autobusu, která sem spadla, a tak plave náhonem dál a dál, do jasného a krásného dne, jasné a krásné budoucnosti vstříc. (Začlonit kruhovou clonou).

(1971)

LOVY BARONA KAROLA

1. Pohled na transylvánské hvozdy, ponořené do hluboké modré viráže.
2. Titulek: *Když nad transylvánskými hvozdy slunce vstalo...*
3. Tytéž transylvánské hvozdy, nad něž se vyhoupne slunce a modrá viráž se změní ve světle zelené tónování.
4. Pohled na rytinu oravské přehrady na desetikoruně. Kamera se přibližuje, panorámuje k obrázku lesa vpravo a...
5. ...prolnutím pokračuje v panorámě nad skutečnými oravskými lesy, nad nimiž ční známek.
6. – 9. Několik záběrů oravského zámku, stále z větší blízkosti, zaměřujících se na otevřené okno v druhém poschodí.
10. Titulek: *Starý a nový zámecký pán.*
11. Kamera pohlédne oknem do zámecké ložnice. Na zdi visí velký portrét hraběte Draculy (Nosferatu) od Vratislava Nechleby: roh obrazu zakryt černým flórem. Kamera panoramuje vertikálně na velké lůžko, na němž baron Karol právě snídá. Jí velmi hbitě, mezitím dělá ještě řadu jiných úkonů, dává rozkazy atd. (Čtenáři se rtů neujde věta: „Riočka, cesnak!“)
12. Baron se dívá z okna, potěšeně konstatuje, že den je jako stvořený k lovu. Vedle barona, asi ve výši jeho pasu, se objeví hlava věrného služebníka, hrbatého trpaslíka Ficka, naslouchajícího pánovým příkazům.
13. Titulek: *Vzhůru na lov!*
14. Na nádvoří (pohled shora) stojí bryčka s jedním koníkem, do ní skládá Ficko hbitě nejrůznější nástroje, cosi jako houfnici, trojnohý stativ, podobné předměty. Sotva dosedne do kozlíku, je tu baron Karol, ve slušivém loveckém kostýmu (druhá půle 19. století), pružně vskočí do bryčky a velí odjet.
15. Široká dálnice mezi lesy. Koník docela pěkně kluše, avšak baronova tvář se chmuří: je mu proti mysli, že je předjela dvě dvouspřeží a jedno čtyřspřeží. Po chvíli se již neovládne a nakopne Ficka, který dvěma přemety zapadne do bryčky. Baron skočí na kozlík, ujme se oprotí a bryčka vyrazí vpřed jako šílená.
16. Pohled na dálnici z výšky: baronova bryčka předjíždí všechny kočáry v dohledu, ba i jedno šestispřeží, byť před ním udělá tak tak myšku před protijedoucím pohřebním vozem.
17. Bryčka téměř přeletí můstek nad propastí. Uprostřed můstku stojí jakýsi ukazatel.
18. Pohled zblízka na tabulku ukazatele. Stojí na ní: „Za tímto mostem začíná země přízraků“. Protože však ukazatel má ručičky do obou stran, není příliš jasné, kde země přízraků začíná a kde končí.
19. Obligátní záběr jízdy lesem v negativu. Náhle se nad kamerou vzepne kůň.
20. Baron zprudka zabrzdil, vyskakuje z bryčky, jsme zřejmě na místě. Baron kráčí do lesa, následován Fickem, namáhavě vlekcoucím všechny utensilie.

21. Baron se zastaví, ukáže na zem. Ficko shodí vše, co nesl, popadne motyku a rychle vykope zákop. Baron do něj sestoupí, když byl předtím pokryl svoji čapku několika větvičkami (asi jako pan Borovička v „Tichém týdnu v domě“).

22. Baronova hlava se vynoří ze zákopu, triedrem si prohlíží údolní mýtinku pod sebou.

23. Zpočátku je louka prázdná. Pak odněkud vylezou dva podivní šneci, jako by vystoupili z obrazů Karola Barona (a takové budou i všechny další bytosti v ději). Z různých stran vylézají nejružnější pišišvoři, palcologoidi a všechny možné nestvůry. Svěrázní ptáci slétávají se stromů a zobají fantastický hmyz, který před nimi prchá. Jeden brouk má obličej Karola Barona.

24. Ze zákopů vykukne i Fickova hlava, ale baron Karol ho rozhodným pohybem zatlačí dolů. Nyní obrací triedr doprava.

25. Jeden z koutů louky je posečen a upraven jako řada kurtů a hřišť. Mezi lajnami na zemi a různými tyčkami a brankami z červenobílých latěk pobíhají pišišvoři hrající hry, jejichž pravidla nám unikají.

26. Baron Karol zřejmě fandí hráčům, které pozoruje. Fickova hlava se opět objevuje, upozorňuje barona na cosi nad nimi. Baron se dívá vzhůru.

27. Obloha je poseta body, které se rychle zvětšují. Záhy rozpoznáváme, že jsou to podivné malé bytosti s vrtulkami na hlavě. S mírným žuchnutím dopadají na louku jako padákoví myslivci. Ihned po přistání se mění ve společenské bytosti, povídají si. Například jeden druhému vykládá nějakou peprnou anekdotu, šeptá mu do ucha a plazí jazyk jako pilník, zatímco druhý přiblíže poslouchá.

28. Baron Karol už viděl zřejmě dost – nyní pro něj začíná lov. Ficko rozbaluje přinesenou zavazadla. Ukazuje se, že houfnice je vlastně svinuté plátno, které Ficko hbitě napíná na rám, a ten staví na trojnožkový stativ. Aniž se přestal dívat triedrem, baron Karol bere do ruky paletu a začíná malovat.

Zatmívačka.

(1979)

ARCIPAŽE

(náčrt scénáře)

To, co zpočátku vypadalo jako projekce průhledného blankfilmu, je ve skutečnosti záběrem bílé plochy kreslicího papíru, snímaného z nadhledu. Že tmavá skvrna u pravého horního okraje je lahvička s tuší, si uvědomíme, až když se v záběru objeví ruka, která v lahvičce smočí štěteček. Kapka tuše skane se štětečku a udělá na papíru kaňku. Ruka vykrouží z kapky ovál. Po chvíli se ruka objeví s perem, jímž vyplňuje ovál kruhovitými útvary, připomínajícími buněčná těla, přimhouřené oko, stylizovaný penis, rozevřený lusk a další zpodobení. Po chvíli váhání se ruka opět vrací se štětečkem a dopracovává černé plochy, přirůstají podivné trásně, větvení a členěné prostory. Tak dlouho, až je obraz hotov. Přestávky mezi jednotlivými zásahy ruky mají různé trvání, od několika okamžiků do několikahodinových přeryvů. Co se v té době děje, můžeme jen tušit, protože záběr se nemění – jen s postupujícím časem se mění osvětlení, posunuje a prodlužuje se stín kalamáře. Co se odehrává mimo obraz, jen slyšíme: kroky, nezřetelný hovor do telefonu, příchody a odchody, letmé i početnější návštěvy – tehdy je výtvar zakryt přehozem, zřejmě, aby nebyl prohlížen v nehotovném stavu. Hluk z ulice jako by byl tlumen padajícím sněhem, který přidušuje i vyvolávání prodavačů františků a jiných vánočních ozdob. Přítomnost svátků vyjadřuje vůbec ztišení všeho, hlasů, gramofonu, televize, i přípravy a konzumace pokrmů. Ba i když někdo padá se schodů, padá tiše.

Tato rekonstrukce vzniku kresby *Prosincový příběh* od Aleny Nádvorníkové by mohla trvat i dvanáct hodin, avšak prostřihy, triky a animací lze ji vyjádřit desetiminutovou metráží. Myslím, že by měl být natočen takový film. I když pro mne vlastně už natočen byl.



Alena Nádvorníková: *Prosincový příběh*.
Kresba tuší, 1981.

(1985)

Biografická a ediční poznámka

Filmové scénáře MUDr. Ludvíka Švába (nar. 20. 7. 1924 v Praze) jsou jedním z řady projevů jeho celoživotního intimního vztahu k filmu. Film patřil k jeho výchozím životním zkušenostem: jeho děd Josef Šváb-Malostranský uchovával originální kopie Kříženeckého filmů, v rodině se příležitostně filmovalo. Ludvík Šváb měl možnost vidět mnoho filmů nejen v pražských biographech, ale i při domácím promítání.

V letech 1946 – 1951 studoval na lékařské fakultě Univerzity Karlovy a poté pracoval jako psychiatr, zejména ve Výzkumném ústavu psychiatrickém v Praze-Bohnicích. Byl členem hudebního uskupení Pražský dixieland, kde hrál na kytaru od roku 1952 až do konce existence skupiny v polovině osmdesátých let.

Od počátku padesátých let, kdy se sblížil se Surrealistickou skupinou, píše Šváb většinou krátká divadelní či filmová libreta, básně a teoretické texty, články a studie o filmu.

V letech 1968 – 1969 Ludvík Šváb připravoval k vydání soubor nerealizovaných filmových libret nazvaný *Filmy bez diváků*; z vydání však sešlo.

Ludvík Šváb je autorem několika krátkých experimentálních snímků, mj. *L'autre chien*, *Ott '71*, *A (Fully Clothed) Nude Descending (And Ascending) the Stairs*, *Nachmittagsspuck*. Ukázky z některých Švábových filmů se objevují ve filmu Martiny Kudláček *L'amour fou Ludvík Šváb* (1995), vynikajícím padesátiminutovým portrétem, inspirovaném Bretonovou Šílenou láskou.

Časopis *Film a doba* (41, 1995, č. 4, s. 220 – 223) otiskl několik ukázek ze Švábovy fotografické tvorby: Ludvík Šváb, mj. jako dlouholetý člen archivační a identifikační komise Národního filmového archivu, pořizuje fotografie z promítaných filmů. Náhodným splynutím několika záběrů vznikají tajemné obrazy, které jsou pozoruhodnou ozvěnou teigovského vnitřního modelu a zároveň osobitou poctou (němému) filmovému umění, jehož je Šváb milujícím znalcem.

* * *

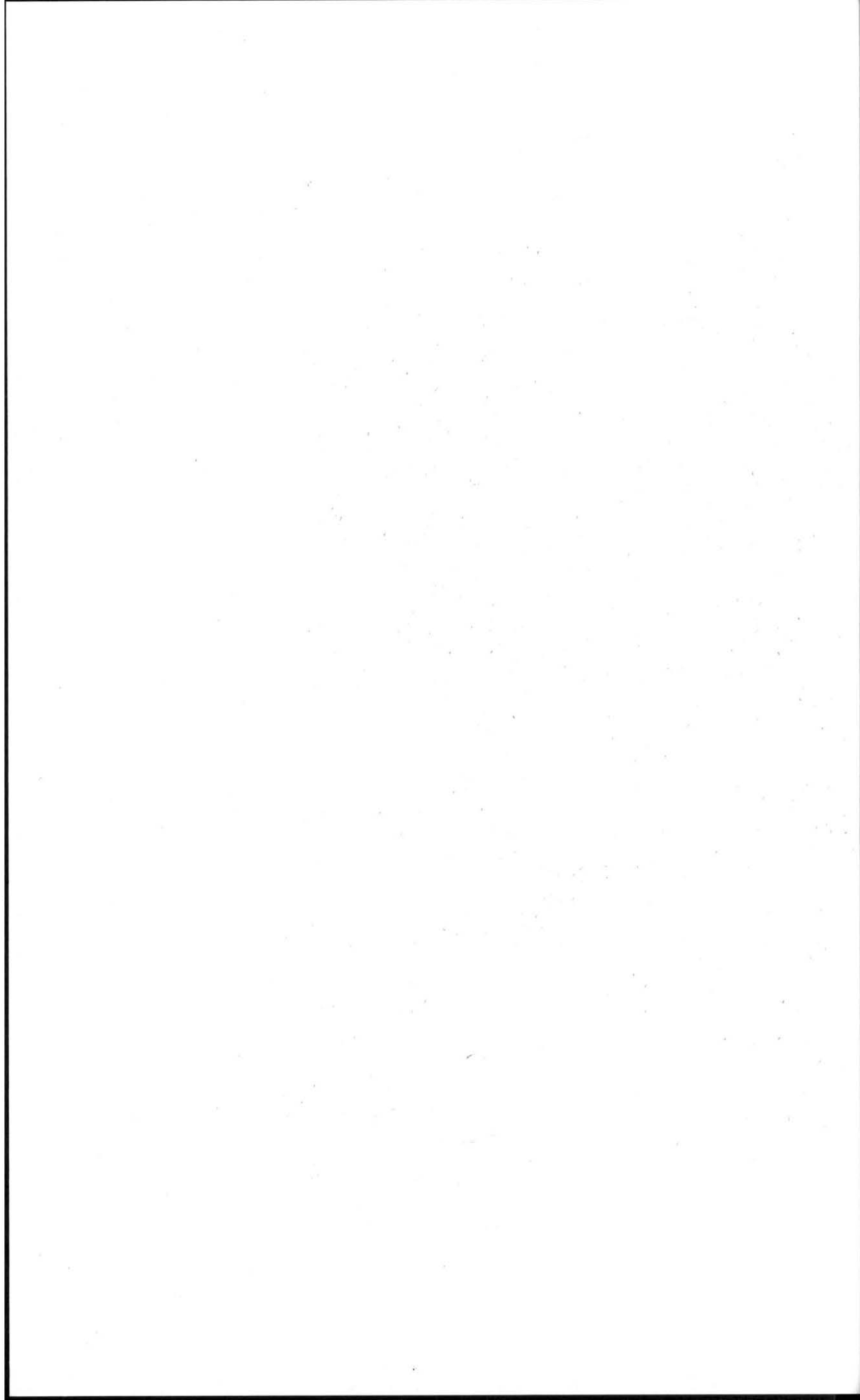
Filmové scénáře, které zde otiskujeme v autorském výběru, jsou zveřejněny většinou poprvé. Pouze scénáře *Lovy barona Karola* a *Smrt Vratislava Effenbergera* byly publikovány ve slovenském časopise *Romboid* (25, 1990, č. 10, s. 104 – 108), *Arcipaže* byly publikovány v katalogu výstavy Aleny Nádvoříkové (*Uvnitř a vně. Kresby z let 1975 – 1990. Dům umění pánů z Kunštátu, Brno 1990.*). S výjimkou těchto dvou textů byla naše edice pořízena z původních strojopisů uložených v archivu autora; v případě prvního scénáře (*Bez názvu*) byl pramenem rukopisný text psaný v sešitě formátu A5 a doplněný náčrtky kompozice některých záběrů.

V archivu autora jsou dochovány dvě verze scénáře *Hranice pásma*, obě z téže doby. Autor vybral pro tuto edici druhou, rozšířenou verzi.

Všechny scénáře prošly autorskou korekcí, v jejich textu však nedošlo k žádným významným změnám.

Při edici Švábových scénářů byly opraveny jen zjevné překlepy či omyly; jinak respektujeme zvláštnosti autorova stylu, aktuální členění, používání předložek druhého pádu i jeho charakteristický způsob psaní cizích či přejatých slov (*genese, graciesní, mythologický, poesie, televise, utensilie, verse* apod.)

M. B.



Literární obzor

Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu

Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.

Vybral, uspořádal a uvedl Jan Bernard, překlad a doslov Tomáš Glanc.

Knihovna Illuminace 4. Národní filmový archiv, Praha 1995, 249 stran, náklad 600 výtisků.

Tartuská škola vychází po *Angloamerických studiích* (1991) jako druhý svazek velmi slibné řady Sborníků filmové teorie, jimiž chce Národní filmový archiv alespoň částečně zaplnit bílá místa na mapě filmověteoretického myšlení. Jestliže Angloamerické studie si za cíl vytkly nabídnout čtenáři pokud možno nejširší paletu pojetí filmu a filmového díla, předložit i přístupy záměrně protichůdné, sborník Tartuské školy je z pochopitelných důvodů koncipován odlišně: představuje autory spojené nejen příslušností k dnes již legendární škole v estonském Tartu, ale – a to je podstatnější – také **sémiotickým přístupem** ke zkoumanému předmětu.

O tartuské škole se u nás ví již od druhé poloviny šedesátých let, kdy se v literárních a uměnovědných časopisech objevily první překlady prací Jurije Lotmana i recenze sborníků tartuských sémiotických studií. Od let sedmdesátých recepce a reflexe tartuské školy – až na výjimky (studie Vladimíra Macury v *Estetice* 14, 1977) – prakticky ustala a je příznačné, že knižně vyšel český překlad z J. Lotmana až v druhé polovině osmdesátých let (*Puškin*, 1987). Jen o něco lepší situace byla na Slovensku, kde už v roce 1975 vyšel Mihálikův překlad Lotmanovy práce *Sémiotika filmu a problémy filmovej estetiky* (pouze jako interní tisk Slovenského filmového ústavu v počtu 120 výtisků), ale další Lotmanovy práce byly publikovány až po roce 1989: *Štruktúra umeleckého textu* (1990) a *Text a kultúra* (1994). Už z těchto důvodů je potřeba vydání sborníku mapujícího tartuské myšlení o filmu přivítat jako počín, který svým významem přesahuje hranice filmu, neboť českému čtenáři se poprvé v takovém rozsahu představuje fenomén tartuské školy, která – řečeno s Tomášem Glancem, „jedinečným způsobem vstoupila do diskursu kulturologických nauk druhé poloviny dvacátého století“.

Není náhodné, že sborník otevírá Lotmanova studie *Text v textu*. Jurij Lotman byl až do své smrti v roce 1993 vedoucí osobností tartuské školy a pojem **text** byl jedním z klíčových pojmů tartuské sémiotické koncepce. S tartuskou školou je spojené především široké pojetí textu, které překračuje jeho běžné chápání jako realizace verbálního jazyka a rozšiřuje tak platnost pojmu text i mimo literaturu. Vytyčení dostatečně obecných vlastností textu (vyjádřenost, ohraničenost a strukturnost) umožňuje uvažovat o textu hudby, výtvarného umění, filmu, baletu a vytváří platformu pro široké interdisciplinární zkoumání, jak o tom podávají svědectví tartuské sborníky (proslulé *Trudy po znakovym systémam*), v nichž vedle studií literárních můžeme nalézt články z oboru hudby, divadla, mytologie, archeologie, medievalistiky atd. Dodejme ještě, že hovoří-li Lotman o materiální vyjádřenosti textu, má na mysli specifickou vlastnost znakových systémů: materiální substancí v nich nejsou „věci“, ale **vztahy** věcí. Chápání textu jako invariantního systému vztahů dává možnost pracovat s konceptem textu i na různých stupních abstrakce: např. petrohradský text.

Vymezuje-li Lotman v úvodu své studie dva základní přístupy k textu, reflektuje zároveň proměnu pohledu na tento pojem v rámci tartuské školy. Pro počáteční období školy, charakterizované zájmem o popis všeobecných struktur (jazyků, kódů) a přísně synchronním přístupem, je příznačný lingvistický model textu, v němž je text materializovanou realizací jazyka (kódu): „jazyk je chápán jako jakási prvotní podstata, která získává materiální podobu tím, že se zpředměňuje v textu. Při vši různorodosti aspektů a přístupů se tu dotýkáme společného předpokladu – jazyk předchází textu, text se rodí z jazyka“ (s. 13). Logickým důsledkem je představa, že ze sémiotického

hlediska nemůže být v textu nic, co by předtím nebylo v jazyku (kódu). Pro další vývoj tartuské školy je příznačný přesun těžiště badatelského zájmu od popisu všeobecných struktur ke konkrétním uměleckým textům, které si samy svou dynamickou mnohovýznamovostí a proměnlivostí „vynutily“ revidování počátečních představ a vypracování nové koncepce textu, v níž se zásadním způsobem proměňuje vztah textu a kódu (jazyka): „Pokud nějaký objekt považujeme za text, předpokládáme zároveň, že je nějakým způsobem zakódovaný, předpoklad kódu se účastní samotného chápání pojmu text. Avšak samotný kód ještě neznáme, musíme jej teprve rekonstruovat na základě textu“ (s. 14). Je to nyní tedy text, který je prvotní a předchází jazyk (kód), resp. jazyky (kódy), které je třeba v textu hledat, jimž je nutné se „učit“. A během toho se generuje nová informace (smysl); text se „nechová jako pasivní nádoba, jako nositel zvnějšku vloženého obsahu, ale jako generátor“ (s. 17). Ze sémiotického hlediska je nyní text bohatší než jazyk, neboť se může dekódovat v kontextu několika kódů, včetně ještě neexistujících: „Ve vztahu k imanentně organizovanému a uzavřenému textu se aktivizuje příznak jeho nehotové otevřenosti“ (s. 14). Logickým důsledkem, reflektovaným v poslední Lotmanově knize *Kultura i vzrůst* (1993), je další **dynamizace** pojmu text, který se přestává považovat za apriorní konstantu, za počátek i konec výzkumu. Opouští se představa o odděleném, izolovaném a stabilním textu, do centra pozornosti se dostává analýza **dějin textu**; už ne izolované dílo, ale i to, co bylo před textem, a vše, co je jeho následkem. Text ve vztahu k jiným textům, text ve vztahu ke kulturnímu kontextu, ve vztahu ke kultuře, Lotmanem ostatně chápané také jako velký text. Explicitně to Lotman formuluje v samotném závěru své studie: „Kulturu jako celek můžeme chápat jako text. Avšak je neobyčejně důležité zdůraznit, že jde o složitě utvořený text, který se rozpadá do hierarchie ‚textů v textech‘ a vytváří spletité textové prolínání. Vzhledem k tomu, že samo slovo ‚text‘ etymologicky odkazuje k prolínání, můžeme říct, že takovým výkladem vrátíme pojmu ‚text‘ jeho původní význam“ (s. 27).

Pohled fixovaný na text se u Lotmana otevírá podobně jako v recepční estetice a teorii intertextovosti, i u něj se text začleňuje jak do otevřeného horizontu následujících textů (jako v recepční estetice), tak do tkáně dialogických referencí, jež dílo zpřítomňuje v horizontu předchozích děl (jako v teorii intertextovosti). Pretext, tj. souhrn intertextových odkazů textu, a posttext, tj. dynamicky se rozrůstající souhrn textů, které svědčí o jeho účinnosti a zachovávají se jako zformulované akty rozumění, se stávají současnými kontexty díla, jež otevírají nové dimenze rozumění uměleckým textům.¹⁾

Přes tyto nápadné shody s úvahami stoupenců intertextovosti jsou zde ovšem i podstatné rozdíly, jak je odhaluje samotné vymezení „textu v textu“. Pro Lotmana představuje „text v textu“ specifickou rétorickou figuru, „v níž se rozdíl mezi zakódováním různých částí textu stává zjevným faktorem autorské výstavby i čtenářovy recepce textu. Základ generování významu v takovém případě tvoří přechod z jednoho systému vnímání textu do druhého, přechod přes jakousi vnitřní strukturní hranici. Taková konstrukce především v textu zesiluje moment hry. Následkem jiného způsobu kódování získává text rysy zvýšené stylizace, zdůrazňuje se jeho herní povaha, tj. jeho ironické, parodické, divadelní atd. rysy“ (s. 22). V Lotmanově pojetí se ozývá Bachtinova koncepce **dialogičnosti**, která si všímá zejména dialogu hlasů (promluv) v hranicích jednoho textu, zatímco vztahy jednotlivých hlasů (promluv) v textu k textům jiným (tedy vztahy, které jsou v centru pozornosti teorie intertextovosti) se ukazují jako sekundární.

Lotmanovo pojetí textu v textu je stejně jako Bachtinova teorie především intratextové, a nikoli intertextové. Sleduje-li Lotman z hlediska textu v textu například Bulgakovův román *Mistr a Markétka*, zajímá ho výlučně problém prolínání dvou „samostatných“ textů, z nichž jeden vypráví o událostech, které se odehrávají v Moskvě autorovy současnosti, druhý (předkládaný jako výtvar

1) Srov. Karlheinz Stierle, *Dimenze rozumění*. „Česká literatura“ 41, 1993, č. 2, s. 123.

jedné z postav) je románem o Pilátovi Pontském a má povahu textu v textu. Lotman nezkoumá, v jakém vztahu je biblický příběh k evangeliím nebo jaké povahy je relace moskevského textu k faustiádám, resp. ke Goethovu Faustovi (motto z Fausta, jímž je román uveden, plní funkci signálu intertextového navazování).

Zatímco Lotman se ve své obecně koncipované studii zmiňuje o filmu pouze okrajově, studie V. V. Ivanova *Film ve filmu* a částečně i *Funkce a kategorie filmového jazyka* problematiku textu v textu analyzují právě na filmu. Ivanov především rozlišuje dva základní případy: film pojednávající o filmu (vytvoření filmu jako filmové téma) a film uvnitř filmu. V prvním případě, reprezentovaném filmy jako *8 1/2*, *Americká noc*, *Vše na prodej* jde o filmy o filmech, filmy **tematizující** vznik filmu a reflektující jeho jazyk, tedy **metafilmy**. Tak tyto filmy ostatně charakterizoval již Lotman, který se témuž problému věnoval v poslední kapitole své práce *Sémiotika filmu a problémy filmové estetiky*, kde při analýze některých významných filmových děl (znovu *8 1/2*, *Vše na prodej*, *Zvětšenina*) dospěl k závěru, že sémiotické problémy začínají pronikat i do obsahů filmů: film si začíná uvědomovat sám sebe jako znakový systém, začíná vědomě využívat své kvality. Ve druhém případě se Ivanov dotýká problému **citátu** ve filmu a sleduje, jak se tento problém aktualizuje např. ve filmech *Poslední filmové představení* a *Žít svůj život*.

Doplňme, že oba tyto případy souvisejí s obecnějším jevem, který bývá obvykle označován jako **autotematizace** nebo **sebereflexe** filmu.²⁾ Filmoví teoretici a historikové se většinou shodují v tom, že autotematizace doprovázela vývoj filmového umění od samotného počátku, ale (s výjimkou avantgardního filmu dvacátých let) spíše mimochodem a okrajově, nestrhávala na sebe výraznější pozornost. A tak až v šedesátých letech – právě v souvislosti s filmy jako *8 1/2* nebo *Vše na prodej* – se fenomén autotematizace dostává do centra pozornosti. Jak známo, tento proces probíhal v prvních desetiletích dvacátého století i v literatuře, divadle a výtvarném umění (typickými reprezentanty těchto tendencí jsou např. Gidovi Penězokazi, hry Pirandellovy, Brechtovy) a jeho charakteristickými projevy jsou popření tradiční „napodobivosti“ díla a akcentování jeho „tvořivosti“, antiiluzivnost, zveřejňování aktu tvorby, reflexe kreativního aktu a přítomnost autora-tvůrce. Poetika sebereflexivního díla se zdvihá především jako reakce na napodobivost tradičního, popisného realismu a naturalismu. Ve filmu bývá autotematismus spojován s reakcí na napodobivost klasického modelu kinematografie, reprezentovaného především hollywoodským filmem, pro který je typické, že film skrývá a maskuje svou zprostředkovanost: aby svět prezentovaný na filmovém plátně působil jako skutečnost sama, vymazává stopy po tom, že je vyprávěn. Podstata autotematizace spočívá v tom, že film už o sobě neříká „jsem svět“, ale otevřeně přiznává „jsem film“.

Autotematizace má mnoho podob a variant, může se realizovat různými způsoby. Autotematické jsou především situace, o nichž se zmiňuje Ivanov: film tematizuje realizaci filmu (jiného, anebo toho, který sledujeme). Autotematizace se může vztahovat buď především k hlubokým duchovním a psychickým zdrojům tvůrčího procesu (*8 1/2*) nebo může být důraz položen naopak na jeho technickou, řemeslnou stránku; odhalují a tematizují se tzv. umělecké postupy (*Americká noc*). Proto Fellini, jak píše Ivanov, potřebuje „k vyjádření vnitřní atmosféry, v níž se rodí film, spíš hrdinovy vzpomínky, vidiny, spleť jeho fikcí a ztělesněných komplexů, než ukázky technických a pracovních okolností, které předcházejí natáčení“ (s. 46). Přitom oba aspekty se samozřejmě nevyklučují a mohou se vzájemně doprovázet.

Připomeňme tu v této souvislosti autorem opomenutý film, v jehož centru je umělecký proces – natáčení filmu inspirovaného Homérovou Odysseou: *Pohrdání* Jean-Luka Godarda. V úvodní

2) Srov. Alicja Helman, *Autotematyzm – „twórcza zdrada“ kina*. In: *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Ed. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batko. Łódź 1993, s. 9 – 16.

sekvenci, která plní funkci prologu, kamera umístěná na vozíku sjíždí po kolejích ulic v ateliérech Cinecittà a její ohromný objektiv se postupně „zmocňuje“ obrazu. Vzápětí následuje proslulá scéna v ložnici, kde na posteli leží nahá Camille (Brigitte Bardotová) a vybízí svého muže, aby ji znovu ujistil, jak miluje každou část jejího dokonale krásného těla. Když Paul postupně vzývá její nádherné nohy, kolena, stehna, prsa, vlasy..., jako by prováděl „anatomii“ své lásky, začíná Godard s „anatomii“, reflexí filmových postupů: přechází od jednoho barevného filtru k druhému a používá silně romantickou hudbu, aby předvedl, jak tyto složky silně proměňují náladu. Tímto postupem fragmentace nás Godard vzdaluje od erotické hry a prožitku, který by milostná scéna normálně probouzela, a vede nás k intelektuální hře, odkrývá herní momenty textu, obrací pozornost k jeho znakové povaze. Vedle této explicitní tematizace procesu natáčení a technické stránky filmu Godardovo *Pohrdání* prostřednictvím problému filmového zpracování Homérovy *Odyssey* akcentuje otázky o povaze samotné umělecké tvorby. Proti hrubému a násilnickému přístupu, reprezentovanému producentem Prokoschem, který usiluje proměnit starověký epos v kýčovitou podívanou holywoodského stylu (*sic!*), stojí německý režisér, který se naopak snaží zachovat autonomní svět Homérova originálu, respektovat jeho svébytnost. Godard zdůraznil význam postavy režiséra zdůraznil tím, že ji nechal ztvárnit Fritzem Langem, který tu hraje sám sebe: při jeho prvním setkání s Paulem a Camille se mluví o jeho filmech *Ranč zlosynů* a *M*, později si Camille čte v monografii věnované Langovi.

Autotematický charakter mají i nejrůznější podoby **mezitextového navazování**: citáty, aluze, pastiše, parodie..., jimiž dílo manifestuje svou „filmovost“, a tedy znovu zvýrazňuje svou „tvořenost“. Míra „filmovosti“ pochopitelně stoupá nebo klesá v závislosti na poučenosti diváka. „Naivnímu“ divákovi filmové aluze prostě unikají, v některých případech neznalost filmového pretextu může vést až k naprostému nepochopení: v jedné z úvodních scén *Mahlera* Kena Russella těžce nemocný skladatel, vracející se zemřít do Vídně, vidí z vlaku, jak na nástupišti sedí starší muž v bílém obleku a pozoruje chlapce, který se s provokující smyslností otáčí kolem sloupů. A na tváři muže se mihne ten důvěrně známý úsměv... Bez znalosti Viscontiho *Smrti v Benátkách* jsou ovšem postavy Aschenbacha a Tadzia neidentifikovatelné a celý výjev (vystavený z motivů „nádražní“ a „plážové“ scény) je nesrozumitelný.

Jednou z podstatných vlastností tradičního fabulovaného filmu je také přísné oddělení mimofilmové reality, filmového představení a hlediště (publika). Ve filmu nejsou žádné signály přítomnosti režiséra, kamery, osvětlení, mikrofonu (a pokud ano, působí většinou rušivě), lidé na plátně neví nic o tom, že jsou sledováni, žádným způsobem se neobrací k publiku a nenavazují s divákem žádný kontakt. Fikce je narušena v okamžiku, kdy se některá z postav nečekaně obrátí do kamery nebo dokonce osloví diváky. Okrajově se tohoto problému dotýká i Michail B. Jampolskij ve studii o reverzních montážních modelech (srov. níže), když při analýze tzv. „osmičky“ (jde o zvláštní typ stříhového zobrazení dialogu) zdůrazňuje bezpodmínečnou tabuizaci pohledu postavy do kamery: „Skutečně, jestliže herec pohlédne do kamery, celá prostorová struktura je ohrožena. Pohledem do kamery vytváří postava nového adresáta, kamera ztrácí statut „absolutního subjektu“ a stává se třetím účastníkem rozhovoru, jakoby fyzicky přítomným v prostoru dialogu“ (s. 102). Je příznačné, že nejrozšířenějším postupem se „osmička“ stala právě v klasických hollywoodských filmech, zaměřených na nerušenou iluzi reality! Dodejme, že v tomto směru jde v autotematizaci média ještě dále Woody Allen ve filmech jako *Zahraj to znovu*, *Same* nebo *Purpurová růže z Káhiry*, v nichž filmovým postavám umožnil překročit hranici, dělicí film a „život“. Zajímavým způsobem se problematiky vztahů mezi texty dotýká i vynikající studie Jurije G. Civjana *K symbolice vlaku v počátcích filmu*. Civjan, opíraje se o dobový ohlas na Gardinovu adaptaci Anny Kareninové (1914), se ptá, jak je možné, že tento na tehdejší dobu docela řadový přepis vzbudil tak silný zájem. Podle Civjana divák desátých let pociťoval „jakési zvláštní vlastnosti“

filmu *Anna Kareninová* nezávisle na úrovni filmového přepisu, tedy nezávisle na jeho literárním pretextu. „Jestliže šlo o setkání s něčím, již jednou zakoušeným“, pokračuje Civjan, „pak v jiné rovině – film se dotýkal dávného zážitku, který již jednou v diváckém vědomí propojil námět Anny Kareninové s filmem“ (s. 112). Tím dávným zážitkem byl Lumièrův *Příjezd vlaku*, který se ruskému divákovi konce devatenáctého století téměř automaticky spojoval s nejbližší literární paralelou – se závěrem románu *Anna Kareninová*: „v ruském literárním vědomí vstoupily Lumièrův film a závěr románu do vztahu pseudomorfismu (...) již v době prvních představení bylo možné téměř s jistotou předpovědět, že se v budoucích filmových verzích *Anny Kareninové* bude scéna sebevraždy natáčet nikoliv podle Tolstého, ale podle Lumièra“ (s. 112). Závěr Gardinova filmu o tom přesvědčuje: nejen že se hlavní hrdinka vrhá pod lokomotivu (Tolstého *Anna* skáče pod projíždějící vagón!), ale umístění vlaku ve vztahu ke kameře je přesnou replikou Lumièrova filmu.

Pro Civjana nejen *Příjezd vlaku*, ale i další Lumièrovy snímky představují prvotní text-zdroj, z něhož kinematografie čerpá četné obrazy. Tak např. v případě proslulého a v dějinách filmu frekventovaného obrazu-znaku letícího pírka (s významem orgie nebo extáze), který nalézáme u Chaplina, Buñuela, Viga, Laurela a Hardyho i Felliniho, lze vcelku snadno rekonstruovat trajektorii tohoto migrujícího obrazu; doplníme-li však do této řady Lumièrův film *Polštářová bitva*, „pak diagram přejímání získá podobu ne trsu nebo řetězce, ale stromu s jediným kmenem“ (s. 114). V závěru své studie autor formuluje překvapivou hypotézu o možné souvislosti mezi Lumièrem a slavným záběrem-nájezdem Mabusovy tváře, který je uváděn jako učebnicový příklad expresionistického stylu: na pozadí zkušenosti se snímkem s převrácenou perspektivou, mizejícími lidmi a vlakem, který roste do děsivých rozměrů, „expresionistické filmy ohromovaly ani ne tak tím, jak jsou nové, jako spíš připomínaly něco již známého. Jakkoli se tomu těžko věří, vnímavému divákovi 20. let takové postupy jako nájezd, zvětšení nebo přiblížení neomylně oživovaly emocionální vzpomínku na film *Příjezd vlaku*“ (s. 125).

Civjan se ve své studii také pokouší rekonstruovat, jakým způsobem tyto filmy působily na nepřipravené publikum. V jeho postupu se nám tak na malém prostoru připomíná nesmírně inspirující lekce, kterou dal Lotman ve svém *Evženu Oněginovi*: nejde tu, jak v doslovu připomíná T. Glanc, „o utopický požadavek úplné rekonstrukce někdejšího příjemce díla, ale o důkladné studium veškerého literárního i mimoliterárního materiálu, které dnešnímu recipientovi umožňuje, aby se co možná nejpřesněji, byť z pozice vzdáleného ‚cizince‘, přiblížil kontextu, do něž dílo původně vešlo“ (s. 220).

Civjanova stať ovšem reprezentuje především „žánr“ tematologických studií, jež byly v kontextu tartuské školy hojně pěstovány; připomeňme známou Lotmanovu studii na téma karty a karetní hry v ruské literatuře na počátku devatenáctého století, Jampolského studii K symbolice vodopádu, Timenčikovu studii K symbolu tramvaje v ruské poezii atd. Lumièrův vlak a jeho pozdější transformace v dějinách filmu považuje Civjan za samostatnou větev na stromě železniční mytologie, který je tvořen symboly vlaku také v literatuře, výtvarném umění, divadle, hudbě...³⁾

Druhá Civjanova studie – *K metasémiotickému popisu vyprávění ve filmu* – se opírá o podněty generativní gramatiky. Generativní gramatika, vycházející od vět, ponechává stranou problém znaků a kódů, který tak zatěžoval první fázi filmové sémiologie, a obrací pozornost k hledání pravidel, podle nichž je filmový text uspořádán. Civjanova studie se svou snahou o formalizaci pravidel, zajišťujících soudržnost filmového vyprávění, přiřazuje ke generativní sémiologii, která

3) V tomto ohledu Civjanova studie mimovolně, ale velmi šťastně doplňuje sborník *Osudový vlak* (sborník příspěvků z vědecké konference k 150. výročí příjezdu prvního vlaku do Prahy), kde citelně schází právě příspěvek k symbolice vlaku ve filmu.

patří k nejsostifikovanějším oblastem teorie filmu. Odtud i náročnost Civjanova textu, doprovázeného četnými schémata, diagramy... Ačkoli aplikace generativněgramatického modelu na film může být mnohým čtenářům právě pro svůj proklamovaný scientismus a jistou „odcizenost“ svého metajazyka cizí, Civjanův popis způsobů spojování záběrů, vycházející z možných kombinací invariantů subjektu záběru a jeho pozice v prostoru a ústící v rozlišení syntagmat sémantických (opakovací a distribuční pravidlo) a artikulačních (scéna, epizoda, souvislá epizoda), je – i přes jistou abstraktnost – nesporně podnětné.

Vedle Civjana má z autorů sborníku k filmu nejbližší Michail B. Jampolskij, který je zastoupen vysoce specializovaným příspěvkem *Dialog a struktura filmového prostoru (o reverzních montážních modelech)*. Opíraje se o početnou teoretickou literaturu (N. Burch, N. Brown, D. Bordwell, R. Bellour, S. Heath, P. Bonitzer, J. P. Oudart) Jampolskij vymezuje tři základní typy záběrů, na nichž je založeno každé filmové vyprávění, dále popisuje figuru „reverse angles“, která tvoří základ montážního kódu, a analyzuje nejrozličnější varianty tzv. osmičky (*angle-reverse angle*), která představuje „složitý systém, jehož prostřednictvím se překonávají protiklady vznikající následkem zavedení dialogické situace do prostoru, založeného na binární montážní figurě „reverse angles““ (s. 103). Celá řada těchto figur – od nejjednodušších forem „reverse angles“ až po rafinované figury „osmičky“ – má význam kódu, na němž je založený kinematografický styl konce třicátých a čtyřicátých let, tedy v období nadvlády „klasického“, tj. „hollywoodského“ modelu filmu. Jampolského výklad je nejzajímavější tam, kde na příkladě Dreyerova *Utrpení panny orleánské* sleduje, jakým způsobem se buduje filmový dialog ve snímcích, které se vědomě odchylují od kodifikovaných norem. Právě na Dreyerově *Utrpení* Jampolskij ukazuje, jak přehodnocení tradičních dialogických struktur a rozpad diegetického prostoru vyvolává mobilizaci „bočních“ sémantických složek montážního kódu a hraje hlavní roli ve „spiritualizaci“ filmu. Míra rozpadu normativního montážního reverzního modelu tak může podle Jampolského do jisté míry signalizovat míru netradičnosti filmového jazyka (s. 103).

Nejrozsáhlejším textem sborníku je *Analýza hlubinných struktur sémiotických systémů umění* V. V. Ivanova, která je vlastně druhou kapitolou Ivanovovy knihy *Očerki po istorii semiotiky v SSSR* (1976). Mapuje-li Ivanov v této knize ruskou tradici sémiotického myšlení o umění, nemohl přirozeně pominout estetické dědictví S. M. Ejzenštejna, jehož estetické teorie se dnes obecně považují za shodné se základními myšlenkami současné sémiotiky a strukturní poetiky. Ve vybrané druhé kapitole, která se opírá o rukopisné fragmenty rozsáhlých Ejzenštejnových prací *Metoda* a *Grundproblem*, před námi Ejzenštejn vystupuje jako autor pronikavých poznámek o archetypech a kolektivních mýtech a jejich funkci v nevědomí a umění, které – jak Ivanov několikrát připomíná – v mnohém předjímají analýzy mytického myšlení C. Lévi-Strausse a mohou být i dnes velmi inspirativní pro filozofii umění.

Není možné reprodukovat všechny problémy, kterých se Ivanovův text dotýká, neboť ve stopách Ejzenštejnových poznámek pokrývají obrovskou rozlohu témat od speciálních otázek mytologie (strom života, mýtus o Minotaurovi, mýtus androgyna, mýtus otcovraždy) až po komplexní otázky karnevalizace umění (s odkazy na M. M. Bachtina) a vnitřní řeči, která pro Ejzenštejna představovala třetí typ řeči (vedle řeči písemné a ústní), kde je v nejčistší a nejúplnější podobě přítomna afektivní struktura; za vzor pro výstavbu filmového jazyka považoval tu formu vnitřního monologu, k níž dospěl J. Joyce v *Odyseovi*.

Jedním z důvodů, proč Ejzenštejnovy etnologické a sémiotické etudy vzbuzují značný zájem, je i to, že vědecké zkoumání dané problematiky u něj šlo ruku v ruce s uměleckými experimenty. Ivanov ukazuje, jak například Ejzenštejnova vědecká analýza Wagnerovy koncepce mýtu, jejímž výsledkem je stať *Ztělesnění mýtu*, korespondovala s jeho prací na inscenaci Wagnerovy *Valkýry* (v letech 1939 – 1940). Co je však na Ejzenštejnových úvahách, týkajících se archaických forem

vědomí, zvlášť imponující, je ono spojení poznatků s hlubokou sebeanalýzou. Proto i tam, kde je možné o Ejzenštejnových závěrech z vědeckého hlediska pochybovat, uchovávají si hodnotu osobního dokumentu, hodnotu svědectví o nejhlubších vnitřních pochybnostech o funkci umění. „Základní problém“ teorie umění spočívá podle Ejzenštejna v tom, že „v umění dochází k prudkému progresivnímu stoupání po linii vysokých ideových stupňů vědomí a zároveň prostřednictvím formální výstavby ke střetům s vrstvami velmi hlubinného pocitového myšlení“ (s. 139).

Mravní krize v Ejzenštejnově vztahu k umění spočívala v jeho tezi o genetické vazbě mezi uměním a regresivními oblastmi psychiky. „Základní problém“ umění tak pro něj nebyl pouze tématem teoretických úvah, ale problémem osobně prožívaným, a proto zneklidňujícím a mučivě naléhavým. Stačí se jen začíst do oddílu Před východem slunce, v němž Ivanov rekonstruuje Ejzenštejnovy úvahy o úloze „traumatu“ v umělcově tvorbě. Ejzenštejn se tu pomocí psychoanalýzy, k níž měl ovšem velmi komplikovaný vztah, pokouší proniknout k předlogickým podvědomým základům umění. A znovu je tu ten vnitřní svár a účtování se sebou samým; Ejzenštejn sám formuloval myšlenku o tom, že v jeho umění se v jisté míře odrazila „traumata“ jeho vlastního dětství: vypjatě konfliktní vztah k otci se „promítl“ do scén s carovým pomníkem v *Deseti dnech, které otřáslý světem* nebo se „transformoval“ v téma otcoborectví a bohoborectví ve filmu *Běžín luh*. Také když uvažoval o krutosti svých filmů a nelidských obrazech, které se v nich opakují, hledal Ejzenštejn jejich psychologický zdroj v dětství. Ivanov připomíná, že např. traumata hrdinova dětství v prologu k *Ivanu Hroznému* nesou podle samotného Ejzenštejna autobiografické rysy. Tak se náhle film, vykládaný nejčastěji jako podobenství o stalinismu, ukazuje být především skrytým autoportrétem. Ivanov však již neříká, že právě zde, v tomto souznění mezi individuální a dobovou krutostí, vzájemném napětí a souladu mezi osobními komplexy (a jejich tvůrčí psychoterapií) a sociální objednávkou se odhaluje skryté drama Ejzenštejnova uměleckého i lidského údělu. Přesto lze bez výhrad souhlasit s editorem Janem Bernardem, že Ivanovova práce „významně přispívá k poznání jiného, hlubšího Ejzenštejna, nepřekrytého nánosem ideologických hodnocení“ (s. 12). Současně naléhavě připomíná další velký dluh: potřebu nového českého výboru z Ejzenštejna.

V úvodu se Jan Bernard přiznává, že sborník začal připravovat v polovině osmdesátých let. Mezitím se již začala psát nová kapitola dějin tartuské školy: nastalo období retrospektivní sebereflexe, kdy sama škola se proměnila v sémiotický jev, který je předmětem zkoumání. Přehledně tuto etapu mapuje ve svém doslovu T. Glanc, my jen dodejme, že přes všechny specifické aspekty je diskuse o tartuské škole nutně vnímat jako součást širší debaty o strukturálně-sémiotickém konceptu, vidět ji na pozadí metodologického pohybu v humanitních vědách, který je podněcován především snahou překonat objektivistický scientismus. Není těžké domyslet si výhrady, vznesené proti sémiotickému modelu (scientistické konstrukce a modely nemohou postihnout transcendentální smysl uměleckého díla), nelze však popřít, že sémiotika svým důrazem na fungování kultury, zájmem o vnitřní podobu „kulturního předmětu“ i jeho chod, mechanismus „přebývání“ v rámci širšího pole znaků, umožňuje – jak zdůrazňuje T. Glanc – „reflektovaný zážitek vlastního bytí v kultuře, včetně všech jeho duchovních hlubin, bytí v prolínajících se významových vrstvách“ (s. 223).

Jestliže diskuse o tartuské škole a strukturálně-sémiotickém konceptu umění bude nejspíše dál pokračovat, bude zvažovat jejich přednosti i nedostatky, vydání sborníku tartuské školy je bez diskuse významný počín a některá přehlédnutí (Vygotského Psychologie umění i Lichačovova – Pančenkova kniha Smích staré Rusi byly přeloženy do češtiny, Vološinovy, resp. Bachtinovy práce Freudismus a Marxismus a filozofie jazyka jsou zase přístupné ve slovenštině) jsou jen drobné vady na kráse, o nichž je skoro neslušné ze zmiňovat.

Petr Málek

Historické modely distribuce

Eva Dzúriková: *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. FOTOFO, Bratislava 1996, 118 stran, náklad 150 výtisků.

Cílevědomá snaha skupiny slovenských filmových historiků a publicistů zpřístupnit veřejnosti starší nepublikované práce a nově zmapovat vývoj slovenské kinematografie vydává v posledních letech své plody v podobě hned celé série knižních publikací.¹⁾ Nejnověji k nim přibyla monografie **Evy Dzúrikové** *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Poměrně komplikovaný název akcentuje ty aspekty distribuční problematiky, které tvoří těžiště celé práce, a nepřímě tak sděluje, že jiné zůstávají stranou pozornosti. Nejvíce prostoru je věnováno systému distribuce (včetně právního rámce) a jeho institucionální bázi, dále kinu a podobě filmového představení a filmové cenzuře. Do centra autorčina zájmu se naopak nedostala vlastní distribuční nabídka, jejíž obraz prostředkují zejména čísla o zastoupení jednotlivých národních kinematografií, případně zběžný výčet žánrů (i žánrů prohibičních). Tato tematická větev distribuční problematiky by však vyžadovala zcela odlišné metodologické uchopení a nutně by orientovala celou práci jiným směrem. Absence hlubší analýzy distribuční nabídky je proto pochopitelná a zdůvodnitelná. Dzúrikovou totiž přednostně zajímá aparát, jeho fungování a jeho proměny. Právě tato preference předurčuje charakter celé práce: je to kniha o modelech. Ty jsou, pravda, řazeny chronologicky za sebou, ale tím jako by se „historično“ těchto malých dějin distribuce vyčerpalo. Časově a kauzálně cílená otázka „proč“ není hnacím motorem výkladu a širší společenský kontext vstupuje do hry většinou jen v lapidární zkratce, někdy tak lapidární, až generuje povážlivě nepřesnosti. (Např. hned na s. 6: „Zmenou hraníc, ustanovením nového československého štátu sa oblasť kinematografie dostala pod správu Ministerstva priemyslu, obchodu a živností...“ To se ve skutečnosti stalo až v březnu 1920 po složitých kompetenčních meziministerských jednáních.) Nicméně i onen strohý popis modelů má něco do sebe, tím spíš, že je provázen celou řadou konkrétních příkladů jejich (ne)fungování. Rozhodně zde autorka shromáždila takové množství často neznámého materiálu, že si mohla bez obav troufnout na závažnější závěry a obecněji posazenou kontextovou interpretaci.

Uherské období slovenské kinematografie Dzúriková zredukovala na stručnou pasáž úvodní kapitoly informující o distribučních otázkách na základě stávající literatury. (Předem otevřeně avizovala svou rezignaci na archivní výzkum tohoto období pro neznalost maďarštiny.) Další kapitoly už jsou pojednány mnohem podrobněji a opírají se o velmi důkladný archivní průzkum. Právě v tom spočívá hlavní a velký přínos celé práce. Na denní světlo se tak dostaly informace, které dosud slovenská ani česká filmová historiografie neznala a jež umožňují učinit si konkrétní a důvěryhodnou představu o řadě historických aspektů slovenské (resp. československé) filmové distribuce, kupříkladu o ekonomické situaci jednotlivých typů kin či filmových půjčoven v jednotlivých obdobích. Již letmé nahlédnutí do poznámkového aparátu nasvědčuje tomu, že archivní prameny tvořily hlavní zdroj autorčiných informací – to je rys nanejvýš sympatický. Standardní

1) Srov.: Pavel B r a n k o, *Od začiatkov po prah zrelosti. Slovenský film 1945 – 1970*. Bratislava 1991; Václav M a c e k, *K dejinám slovenského dokumentárneho filmu*. Bratislava 1992 (viz Iluminace č. 1/1993); *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Bratislava 1992 (viz Iluminace č. 2/1993); *Slovenský hraný film 1970 – 1990*. Bratislava 1993 (viz Iluminace č. 1/1995); Rudolf U r c – Marian V e s e l ý, *Slovenský animovaný film*. Bratislava 1994; Juraj L e x m a n n, *Film na Slovensku a hudba. Roky 1896 – 1990*. Bratislava 1994; Peter M i h á l i k, *Vznik slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Bratislava 1994 (viz Iluminace č. 4/1995). A na spadnutí je velká syntéza dějin slovenské kinematografie od Jeľeny Paštékovej a Václava Macka, dovedená až do devadesátých let.

historické „řemeslo“ nicméně žádá stejně důkladný přístup i k literatuře předmětu a zde jsou již některé citelné mezery. V příslušných pasážích postrádám především klíčovou publikaci Jiřího Hory *Filmové právo* (Praha 1937) obsahující vedle úplného znění historických i aktuálních právních norem (včetně slovenských) i závažné komentáře s citacemi judikátů. Pro téma recenzované práce má zásadní význam zejména obšírná citace z usnesení Nejvyššího soudu k napadenému nařízení Ministerstva s plnou mocí pro správu Slovenska č. 174/1919, které potvrdilo legálnost tohoto sporného opatření ministerstva.²⁾ Českých badatelských prací na toto téma je vskutku porskrovnu, ale dvě z nich by v seznamu literatury chybět neměly – Štáblův obsáhlý popis domácího filmového obchodu do roku 1939 a detailnější text Marešův o obnovování dovozu amerických filmů do ČSR po druhé světové válce.³⁾

Nejúkladnějšího zpracování se dočkalo období 1945 – 1947, kde také hlediska modelové a historické našla vhodnou rovnováhu. Na řadě konkrétních příkladů Dzuríková dokládá, jaký dopad měla na slovenskou kinematografii právní nejasnost Benešova dekretu a legislativní i administrativní nedotaženost procesu postátnění kinematografického oboru. V povědomí historické obce žije poválečný odpor proti zestátnění kin, zejména ze strany Sokola, zde se nám však vynořuje před očima daleko přesněji rýsovaný obraz mimořádně komplikovaných vlastnických vztahů, které státní administrativa nebyla připravena či nestihla (korektně) řešit. „Vítězný Únor“ pak tento stav tragicky pointoval popřením jednoho z klíčových momentů Benešova dekretu – majetek byl v mnoha případech vyvlastněn bez náhrady.

V jeden celek se autorce slilo období 1948 – 1989. Centralizovaný distribuční model prodělával pravda pouze relativně kosmetické změny, ale společenský vývoj svou dynamiku měl a někdy velmi dramatickou – je na čtenáři, aby si ji sám dosazoval. Směrem k přítomnosti se samozřejmě vytrácí opora v archivních pramenech a jejich místo zaujímá paměť autorky, která ze své téměř desetileté praxe u Slovenskej požičovny filmov vytěžila mnoho detailů o distribučních praktikách v osmdesátých letech. I když celkovému obrazu distribuce v komunistickém období chybí potřebná plasticita, je zde celá řada důležitých informací i postřehů. Za zvláštní upozornění stojí například důsledné vnímání ekonomického pozadí různých kroků, jimž stereotypně přikládáme primární motivaci politickou.

Práce Evy Dzuríkové je myslím mimořádně významná (vyslovené výhrady nechť nikoho nematou). Zpřístupňuje odborné veřejnosti množství neznámého archivního materiálu a přichází s jeho první interpretací. Výklad se vyznačuje velkou vůlí k objektivitě, která autorce umožňuje nezaujatě a přínosně popisovat například složité a stále málo vyjasněné (z české strany zatím vůbec nevyjasňované) vztahy mezi slovenskou a českou kinematografií, resp. v rámci československé kinematografie. Nic bohužel nenasvědčuje tomu, že by podobnou monografii mohla mít v dohledné době k dispozici i česká filmová historiografie.

Ivan Klimeš

- 2) Chybně tvrdí Peter Mihálik – s odvoláním na A. Gregu –, že Nejvyšší soud ČSR prohlásil toto nařízení za neplatné a že se jím slovenské orgány svévolně řídily až do konce první republiky v rozporu s verdiktem nejvyšší instance. Opak je pravdou. Srov.: Peter Mihálik, *Vznik a vývoj slovenskej národnej kinematografie 1896 – 1948*. Bratislava 1994, s. 40.
- 3) Srov.: Zdeněk Štábla, *Vývoj filmového obchodu za Rakouska-Uherska a Československé republiky (1906 – 1939)*. In: *Filmový sborník historický* 3, Praha 1992, s. 5 – 48; Petr Mareš, *Politika a „pohyblivé obrázky“. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 77 – 95 (dále viz: Pavel Zeman, *Americké filmy a znárodněná kinematografie*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 1, s. 109 – 113, a edice souboru dokumentů nazvaná *Jednání o dovozu amerických filmů do Československa po druhé světové válce*, tamtéž, s. 115 – 140).

Výjimečný čin

Miloš Fikejz: *Filmoví herci současnosti. 640 profilů zahraničních herců.*

Filmové nakladatelství Cinema (ve spolupráci s Knižním klubem),

Praha 1996, 668 stran, náklad 11 000 výtisků.

Jako výzvu hodnou následování i jako ojedinělou výjimku lze přijmout a ocenit knihu Miloše Fikejze *Filmoví herci současnosti* s podtitulem *640 profilů zahraničních herců*. Filmografická práce takového rozsahu, věnovaná zahraničním hercům, se u nás objevuje vůbec poprvé. Patří k oněm solitérům české (československé) filmové literatury (dostupné širší veřejnosti), jež lze spočítat na prstech jedné ruky. První prst patří fenomenálnímu dílu Jaroslava Brože a Myrtila Frídy *666 profilů zahraničních režisérů* (Československý filmový ústav, Praha 1977), jímž po třech předcházejících užších vydáních vyvrcholila filmografická činnost „otců-zakladatelů“. Na Brože a Frídu navázala další dvojice, tentokrát ostravských filmofilů Milana Líčky a Vítězslava Rohana, v knize *Stručný přehled tvorby 250 zahraničních režisérů* (Profil, Ostrava 1988), poté co tito autoři vydali v roce 1984 *Stručný přehled tvorby 218 zahraničních režisérů* (Filmový klub ROH – Dům kultury pracujících Vítkovic, Ostrava 1984). Kromě zmíněných paperbacků, „černého“ a „oranžového“, je tu ještě *Encyklopédia filmu* (Vydavateľstvo Obzor, Bratislava 1993), kterou snad můžeme aspoň trochu považovat ještě za „federální“ a která navazuje na „stříbrnou“ *Malú encyklopédiu filmu* z roku 1974. K zásadním domácím počínům patří ovšem i *Encyklopedie fantastického filmu* (Cinema, Praha 1994) od Ivana Adamoviče a jeho spolupracovníků. A to je vskutku vše, pokud jde o původní přehledovou literaturu o zahraničních tvůrcích a jejich díle.¹⁾ Existuje za ta léta přece jen řada titulů monografických, z nichž lze připomenout sešitové profily, vydávané Československým filmovým ústavem, nebo záslužné dílo Ljubomíra Olivy *Režiséři (Itálie)* (ČSFÚ, Praha 1984), jež bylo prvním i posledním počinem z proponované řady. Pokud jde přímo o herecké profily, je třeba se zmínit ještě o knižním výběru ze zmíněných „ústavních sešitů“ ve dvou svazcích *Filmové portréty 1, 2* (ČSFÚ, Praha 1990). Kromě toho vyšly tu a tam i další knížky, jež však svým výběrem či zpracováním měly ryze popularizační či komerční funkci. Stručné (více či méně úplné) herecké filmografie ovšem byly a jsou publikovány dlouhá léta na stránkách bývalého Kina, Filmu a doby, Cinemy, Kinorevue a zejména ve Filmovém přehledu. Zaplať panbůh za toto vše, je to však proklatě málo! Alespoň jednu citelnou položku ve velkých dluzích vůči světovému kinematografickému dění teď můžeme díky Fikejzovu monumentálnímu lexikonu odškrtnout jako dočasně splacenou.

Po roce 1989 se navzdory nářkům o nezájmu čtenářů roztrhl pytel s nejrůznějšími knihami z oblasti filmu. Dominovaly jim monografie či autobiografie slavných herců, vydávané vesměs

1) V oblasti filmografické literatury o českých tvůrcích jsme na tom také velmi špatně. Pomineme-li četné práce, vydávané na ofsetu „pouze pro vnitřní potřebu“, zůstanou nám v zásadě publikace: Jaroslav Brož – Myrtil Frída: *Historie československého filmu v obrazech 1898 – 1930* (Orbis, Praha 1959) a *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945* (Orbis, Praha 1966), Luboš Bartošek – Šárka Bartošková: *Českoslovenští filmoví režiséři sedmdesátých let* (ČSFÚ, Praha 1983), *Filmové profily – Českoslovenští scenáristé, režiséři, kameramani, hudební skladatelé a architekti hraných filmů* (ČSFÚ, Praha 1986), dvojsvazkové *Filmové profily 2, Českoslovenští filmoví herci* (ČSFÚ, Praha 1990). V této oblasti se snad už blýská na lepší časy. Národní filmový archiv vydává od roku 1992 každoročně obsáhlou Filmovou ročenku, vydal první díl podrobného katalogu *Český hraný film I 1898 – 1930* (NFA, Praha 1995) a chystá další díly. Filmové nakladatelství Cinema tiskne letos *Lexikon českého filmu* od Václava Březiny (s kompletním přehledem českých filmů uvedených v kinech od roku 1930 do roku 1995) a chystá se na filmografii českých herců.

v nesmyslně exkluzivní podobě, zhusta v mizerném překladu a v neuváženém nákladu; končily zpravidla ve výprodejích. Trh se i v této oblasti pozvolna nasycuje a usazuje, ale dobrých vydavatelů, překladatelů a lektorů je stále málo. Chyb ubývá, ale pořád ještě jsou. Herci, často dosud známí jen z nekvalitních barevných fotek v socialistických magazínech, se najednou nečekaně přiblížili. Někteří k nám přijeli natáčet nebo se podívat na festivaly. Naopak z našeho zorného úhlu téměř zmizeli herci z „východního bloku“. Všechny tyto okolnosti vytvářejí živnou půdu pro knížku, která by měla být samozřejmostí v každé civilizované zemi. Zvláště v době, kdy hlad po encyklopediích a lexikonech všeho druhu je stále ještě nenasyčený.

Byl jsem u zrodu Fikejzova díla a sledoval jsem po dlouhé roky jeho strastiplné peripetie. Často jsem se před autorem netajil skepsí a v okamžicích chmurné beznaděje jsem ho naopak povzbuzoval. Stěží tedy mohu být kritickým hodnotitelem. Ostatně vím, že přepečlivý dokumentátor sám dobře zná nedostatky a chyby své práce. Budiž řečeno jasně, že takovéto dílo se bez drobných vad ani nemůže obejít. Není totiž v lidských silách uhlídat v té záplavě dat všechno. A zároveň budiž řečeno, že v České republice je jen pár lidí, kteří by mohli takový kus práce vykonat. Kromě nezměrné trpělivosti, píle, houževnatosti a letitých zkušeností je totiž k takovému individuálnímu projektu třeba i značná porce donkichotství.

V knize není o autorovi ani zmínka. Biografická poznámka by byla na místě jistě více, než vydavatelovo redundantní úvodní slovo. Miloš Fikejz (1959) je vedoucím knihovny Národního filmového archivu. Soustavně sleduje dění v oboru a má jedinečný přístup k pramenům ať ve formě zahraničních knih, slovníků, encyklopedií, časopisů či v poslední době i CD-romů. Profesionální předpoklady jsou ovšem podtrženy výše zmíněnými vlastnostmi a přímo bytostným ponorem do tématu. Autor je kromě toho vášnivý fotograf. Zaměřuje se na černobílé portréty známých osobností filmového a kulturního světa. Pracuje zásadně bez blesku a vždy s rozmyslem. Při bedlivějším pohledu možná zjistíte, které fotografie v knize jsou jeho a které jsou převzaté. Niterná, možná podvědomá bystrost fotografa se může promítnout i do suchého textu hereckého medailonku. Každý profil v knize je syntézou (jistě velmi omezené) osobní zkušenosti (dané zhlédnutými tituly či kratičkým setkáním) s kompilací mnoha pramenů. Každý medailon vznikl bedlivým srovnáváním různých dat. Badatelé a dokumentátoři dobře vědí, jak se odlišují fakta i v renomovaných publikacích a jak je pracné přiblížit se skutečnosti. Ve filmové branži existuje několik spolehlivých kompendií, solidních ročenek a lexikonů. Ale i jim navzdory Fikejz zase zpřesňoval komparací či údajem, získaným přímo od herce. Nejen v tomto ohledu jeho kniha snese srovnání se světem, ale v lecčems slavné vzory doplňuje a přesahuje.

V krátkém úvodu autor dostatečně komentuje určení knihy, výběr a stavbu hesel. Omezím se proto jen na několik glos. Zcela akceptuji nelehké rozhodnutí o tom, kdo ano a kdo bohužel ne. Souhlasím i s nutným časovým vymezením. Jen konstatuji, že pokud v knize není někdo ze slavných starších herců (např. Katharine Hepburnová, Richard Burton, George Burns, Jerry Lewis, Steve McQueen, Elizabeth Taylorová...) ten už se patrně v žádné naší příručce nevyskytne. Přitom filmy s nimi se objevují jak v televizi tak na videu. Víím dobře, že Fikejz má seznam profilů dalších herců, které do knihy nedostal. Tento typ lexikonu není samozřejmě na jeden rok, nicméně přece jen taková kniha stárne. Měla by být samozřejmostí další rozšířená a upravená vydání, kde by se dostalo i na jiné herce (nescházela by tam jména jako Angela Bassettová, Jim Carrey, Richard Crenna, Brian Dennehy, Olympia Dukakisová, Chazz Palminteri, Jack Warden...). Rozumné rozmezí by mělo být asi tři roky.

V heslech se autor nevyhnul tu a tam frázím či drobným stylistickým prohřeškům. Zcela to však vyvažuje hutnost textu, kde je zachycena nejen filmová dráha portrétovaného, ale i další indicie (původ, vzdělání, divadlo, soukromí) a mnohdy také výstižná charakterizace hereckého typu. Zcela zásadní jsou detailní filmografie, jejichž jednoznačnou předností je, že zachycují případné

české uvedení titulu v některém z médií (kino, video, televize, kabelová televize). V této oblasti totiž panuje obrovský chaos. Lze ještě podchytit filmy uváděné v kinech, možná do značné míry i díla uváděná v televizích, ale zkuste zjistit, zda se ten který titul objevil na našem legálním videotrhu! Stává se, že stejný snímek bývá uveden pod různými názvy v televizích či na videu nebo dokonce i při druhé videopremiéře. Fikejz si po léta vede vlastní databáze. Jen díky tomu pak může být tak přesný. Důležitým atributem medailonů je i uvedená česká bibliografie. Milou pozorností pro některé čtenáře má být uvedená adresa herce či jeho agentury. Malé černobílé fotografie v textu se samozřejmě vyznačují různou kvalitou a vypovídací schopností, nicméně v knize o hercích nemají chybět (ale nemělo by se stát, že třeba u bratrů Bridgesových je na obou fotografiích mladší Jeff).

Nespornou (momentální) předností titulu je jeho aktuálnost. Autor do poslední chvíle doplňoval do korektur. Proto také filmografie ke konci knihy jsou podrobnější. Zároveň se ovšem stalo, že se třeba ohlášený název filmu změnil, což už nebylo možné zachytit. (Drobnou zajímavostí je, že kdyby se například nečekaně rychle „vybuzený“ hitmaker Jim Carrey jmenoval jinak, s počátečním písmenem z konce abecedy, jistě by v knize nechyběl.)

Konstrukce hesel, použití zkratk i různých typů písma vychází z dlouholeté prověřené zkušenosti a velmi se podobá zpracování profilů v dvojdielné publikaci Šárky a Luboše Bartoškových *Filmové profily 2, Českoslovenští herci* (ČSFÚ, Praha 1990). Podobná je i přehledná grafická úprava. (K té jen jedna drobná poznámka: pro příště by bylo užitečnější a přehlednější vysázet jména herců, uvedených na stránce, nahoře a k vnější straně, než pod textem u vnitřní strany).

Filmové nakladatelství Cinema vsutku ojedinělým způsobem rozšiřuje nabídku oborové literatury. A kniha Miloše Fikejze je podle mého názoru jeho zatím nejzdařilejší a nejšťastnější počín. Nakladatel zřetelně usiluje i o vnější exkluzivitu vydávaných titulů, což je někde zcela na místě. Ale Fikejzova kniha by se podle mého názoru klidně obešla bez těžkého křídového papíru a možná i bez masivní vazby (poměrně malá publikace váží téměř jeden kilogram). Osobně bych dal přednost prostému trvanlivému paperbacku. To je ovšem názor uživatele, který bere knihu denně do ruky. A takových zase zřejmě tolik není.

Publikace *Filmoví herci současnosti* mimo jiné znovu dokládá stále ještě málo docenovanou pravdu, že fundovaná česká práce je lepší než překladová. Je zároveň velkou výzvou k pokračování nejen pro autora samotného, ale i pro další odborníky. Námětů k podobným příručkám, jež v kulturně vyspělé zemi prostě nesmějí chybět, dodá každý odborník několik. Příznivé začínají být i podmínky technické (počítače, databáze, CD-romy, Internet). Otázkou ovšem zůstává, zda lze takové projekty dělat jen ve volných chvílích a takříkajíc podomácku, sice s profesionální zkušeností, leč s amatérským zápalem. Zda lze spoléhat pouze na nějakého „osvíceného“ vydavatele bez patřičných finančních prostředků. Prostě i v tomto oboru se musí změnit klima a musejí vzniknout podmínky pro vsutku důstojnou tvorbu, která je sice báječným dobrodružstvím, nemůže však být záležitostí osamělých dobrodruhů. Zatím si važme solitérů typu Miloše Fikejze!

Tomáš Bartošek

Jiří Weiss a Otakar Vávra memoárově

Jiří Weiss: *Bílý mercedes*.

Victoria Publishing. Praha 1995, 237 stran, náklad a cena neuvedeny.

Otakar Vávra: *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*.

Prostor, Praha 1996, 366 stran, náklad a cena neuvedeny.

Bílý mercedes a *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Pod těmito názvy se skrývají obsáhlé vzpomínkové texty režisérů Jiřího Weisse (1913) a Otakara Vávry (1911). Režisérů, kteří vstoupili do českého filmu ve třicátých letech a utvářeli jeho podobu další desítky let.

Memoáry Jiřího Weisse *Bílý mercedes* přinášejí kaleidoskop příběhů a historek pokrývajících osmdesát let režisérova života, který započal před první světovou válkou v Praze a nyní pokračuje ve Spojených státech amerických. Na prvních devadesáti stránkách se Jiří Weiss prostřednictvím volně propojených vzpomínek zmiňuje o formujících zážitcích z dětství a mládí a postupně rozvíjí i příběh své filmové cesty. Na jejím počátku stály umělecké podněty československé i světové meziválečné avantgardy, ale také konflikt s otcem – bankéřem, jemuž Jiří Weiss oznámil svůj úmysl stát se filmařem a ne úředníkem v Živnobance. Po tomto rozhodnutí mladý Weiss pracoval v propagaci pražské kanceláře americké filmové společnosti Metro-Goldwyn-Meyer, díky Jiřímu Lehovcovi a Vladislavu Vančurovi postupně pronikal do tajů filmového řemesla a natáčel své první dokumentární filmy *Lidé na slunci* (1935), *Dejte nám křídla* (1936) a *Píseň o smutné zemi* (1937). Mladická vzpoura proti bankéřskému otci však současně přivedla dospívajícího Weisse do řad levicové mládeže, na jejíchž akcích veřejně manifestoval svoji víru v socialismus: „Když přijel spisovatel Romain Rolland do Prahy (šlo o návštěvu A. Gida – pozn. P. Z.) ze své druhé návštěvy Sovětského svazu a vystoupil v Denisově ústavu se svou kritickou knížkou *Návrat ze SSSR*, připomněli jsme mu my mladí, že ještě před nedávnem stál po Stalinově boku na hrobce V. I. Lenina a kynul jásajícím davům s rudými prapory, a volali jsme na něho ‚Traître‘ – Zrádče!“ (kap. Voskovec a Werich, s. 31). Uvedené postoje mu ale nebránily na jaře 1939 v odchodu do Anglie, kde vyplnil svůj válečný pobyt prací filmového dokumentaristy a válečného filmového zpravodaje. Připomeňme alespoň *Uloupení Československa* (Rape of Czechoslovakia, 1939), *Sovětský svaz útočí* (1942) a *Bojový pilot* (Fighter Pilot, 1943) a zejména celovečerní dokumentární snímek o československých vojácích na frontách druhé světové války nazvaný *Věrní zůstaneme* (1945).

Na zbylých sto čtyřiceti stránkách se Jiří Weiss rozepisuje o svém přechodu k režii hraných filmů snímkem *Uloupená hranice* (1947) a o svém barrandovském působení před odchodem do druhé emigrace v srpnu 1968. Další weissovské vzpomínání pak završují příběhy řady neúspěšných pokusů prosadit se jako filmový režisér i ve druhé emigraci, což se nakonec Jiřímu Weissovi podařilo až na přelomu osmdesátých a devadesátých let autobiograficky laděným koprodukčním snímkem *Marta a já* (1990).

Vzpomínkovou knihu Jiřího Weisse můžeme s trochou nadsázky číst jako filmový příběh složený z řady obrazů nestejně kvality a ostroty. Tak například podobu grotesky má historka s Weissovým otcem, jenž z nevinného pohlednicového textu „Pozdravuj všechny intelektuální demimondky v Mánesu“, jehož autorem byl Weissův kolega ze studií, usoudil, že jeho syn je homosexuální a patří proto do psychiatrického ústavu (kap. Intelektuální demimondkou v Mánesu, s. 19 – 20). Naproti tomu vážnější podobu má Weissova vzpomínka na pomaturitní milostný román s dcerou královeckého profesora v Itálii (kap. Léto v Itálii, s. 13 – 14). A ve stejném žánru, byť s tragickým zabarvením, se pohybuje i příběh sebevraždy horoměřického hokynáře, který se oběsil, obávaje se soudního postihu za nezaplacené pohledávky vymáhané Jiřím Weisssem pro firmu

Generalia (kap. Sebevražda v Horoměřicích, s. 18 – 19). Vedle takovýchto příběhů a historek z Weissova předválečného a válečného období ovšem najdeme i pasáže dokládající Weissův postřeh a pozorovací talent a odstavce vzpomínek nepostrádající dokumentární hodnotu. V kapitole nazvané Tvář v tvář Adolfu Hitlerovi Jiří Weiss sugestivně líčí atmosféru nacistického shromáždění v Berlíně v srpnu 1932, na kterém Adolf Hitler „hrál na poražené Němce jako na harfu. Ne, jako na varhany. Věděl přesně, které rejstříky má vytáhnout.“ (s. 16) Historka s Martinem Fričem z barrandovských ateliérů, jenž viděl v hledáčku kamery bílý mercedes (viz kap. Bílý mercedes II, s. 26 – 27), zkratkovitě vypovídá o úrovni českého předválečného filmu. Citovaná věta režiséra Václava Binovce z února 1939 „Pokud ten židák bude v ateliéru, netočím.“ (kap. Finis Bohemiae, s. 39), adresovaná Jiřímu Weissovi při natáčení v ateliéru č. 2 na Barrandově, pak o antisemitských náladách části české společnosti před vznikem protektorátu. A za pozornost stojí i vzpomínky Jiřího Weisse na obtížnost natáčení skutečných bojových scén nebo nočního bombardování za druhé světové války, které byly na filmovém plátně často zastoupeny věrohodnými inscenacemi. Jako např. scéna bombardování Brém ve Weissově válečném dokumentu *Věrní zůstaneme* (kap. Romantika a skutečnost, s. 73).

Ve Weissově poválečném vzpomínání pak najdeme kromě příhod z natáčení s Karlem Högresem a Rudolfem Hrušínským např. i to, jak na benátském festivalu zařídil setkání Martina Friče a Bustera Keatona, v Římě obědval s Federikem Fellinim a tamtéž prožil milostný román s francouzskou filmovou hvězdou Simone Signoretovou. Za fasádou příběhů, historek a festivalových i cestovatelských zážitků je ovšem současně ukryt příběh umělce, jenž přivítal politické změny v Československu po druhé světové válce a zařadil se k těm, kteří reprezentovali oficiální československou kulturu v poúnorovém dvacetiletí.

Weiss se nerozpakuje objevovat paralely mezi komunistickou a hollywoodskou cenzurou, preferovat systém státně řízené kinematografie, pronášet výroky o tvůrčí svobodě při natáčení filmu *Vstanou noví bojovníci* (1951), i bezostyšně konstatovat, že „ať měl tehdejší ministr kultury Václav Kopecký jakékoliv vady, velice si vážil umělců a umění“ (s. 140) a podporoval nekomerční a straně i vládě ideově nevyhovující filmovou tvorbu (s. 169). Zaujetí vlastní osobou a tvorbou pak Weissovi brání v hlubším vyrovnání se se svým účinkováním v systému ideologicky zcenzurované kultury. Přiznání se k prorežimní služebnosti a konstatování, že z mladé generace stejně nikdo nepochopí dobu, ve které autor žil a tvořil, takovou reflexí prostě není. Navíc výše uvedené výroky o cenzuře, státní kinematografii či Václavu Kopeckém ukazují, že Jiří Weiss asi ani není uvedeného schopen, čímž je nejen historik ochuzen o další z řady relevantních svědectví o podobě a fungování domácího poúnorového režimu.

Otakar Vávra v *Podivném životu režiséra* vypráví stejně jako Jiří Weiss v *Bílém mercedesu* celý svůj více než osmdesátiletý životní příběh v chronologické posloupnosti od dětství po kmetský věk. Vypráví ho ovšem jako nezaújatý vypravěč a glosátor, který s velkým nadhledem a se sebevědomím, jež nepřipouští žádné pochybnosti o vlastní životní i profesionální dráze, zaznamenává své i cizí příběhy a nepřipouští si čtenáře k tělu. Tento rozměr Vávrova vzpomínání tak nepřekvapuje, vzpomeneme-li si na jeho portrét v cyklu *Genus*, který uvedla Česká televize v loňském roce.¹⁾ Zarážející je ale nízká jazyková úroveň Vávrových vzpomínek. Paměti Jiřího Weisse se také nevyznačují vysokou slovní kulturou, avšak Vávřův jazyk postrádá jakékoli literární ambice, což překvapuje u tak zkušeného filmového scenáristy a autora řady zdařilých filmových adaptací literárních předloh. Ovšem nejen jazyková stránka Vávrových memoárů nutí ke kritickému zamyšlení.

1) Viz Jiří Cieslar, *Český genus: Otakar Vávra. Filmový zápisník XXI*. „Literární noviny“ 6, 1995, č. 34, s. 10.

Podobně jako u Jiřího Weisse, i u Otakara Vávry se vzpomínaných osm desítek let života rozpadá do tříště osobních příběhů, historek a příhod rozdílné úrovně a nestejně pamětnické hodnoty. Nejvíce z nich se samozřejmě týká veřejného i soukromého života českých filmových hvězd, zákulisí předválečného, protektorátního, zestátněného i polistopadového Barrandova a nechybí ani pohledy za kulisy poúnorového režimu. Velká část z nich má ovšem ve Vávrově podání podobu pavlačových historek – k jejich hlavním hrdinům patří mimo jiné Zdeněk Štěpánek, Adina Mandlová, Julius Fučík, Joseph Goebbels i Antonín M. Brousil.

Otakar Vávra prochází takto zaplněnou scénou, aniž by si zadal s některým z jejích protagonistů. Sebejistě a bez emocí vypráví svůj životní příběh, v němž má místo Vávrova pracovitost a důslednost, vysoká profesionalita pěstovaná ve scenáristické a režijní práci stejně jako při pedagogické činnosti na pražské FAMU, vytříbený životní styl symbolizovaný na míru šitými obleky a plášti do deště značky Berbery s italským borsalinem. Značný prostor dostává i režisérův soukromý život... Nic se ovšem nedočteme o tom, jak se Otakar Vávra dokázal sžít jak s prvorepublikovými a protektorátními poměry, tak i s poválečným komunistickým režimem a nepřestávat točit jeden film za druhým až do konce osmdesátých let. Zato zde najdeme řadu polopравd a zamlžujících autostylizací, zobecněných již v úvodu vzpomínek slovy: „Každý svůj film jsem si musel vybojovat, prosadit, někdy v děsných podmínkách. Stačil chybný krok, a šlo mi o krk.“ (s. 14) Na dalších stránkách se pak dovídáme, že ve třicátých letech se Otakar Vávra o politiku nezajímal, ale marxismus a socialismus chápal „jako boj za sociálně spravedlivější společenský řád, než byla kapitalistická demokracie.“ (s. 32) Nevadil mu ovšem její systém výdělků, který mu umožňoval žít intenzivním společenským životem. Uvádí různé vzpomínky na Miloše Havla a hovoří o jeho velkorysém finančním zajištění filmu *Rozina sebranec* na konci války. (s. 131) Nezmiňuje se však o vlastní účasti v protihavlovských intrikách krátce po osvobození.²⁾ Varovné příznaky, objevující se po válce ve spojení s činností KSČ, ho neodradily od vstupu do této strany, neboť je přičítal revolučnímu kvasu, „který byl za francouzské revoluce mnohem horší – s masovými popravami, s udavačstvím a bezprávím –, a který přesto všechno vedl k novému řádu a k demokracii.“ (s. 141) A desítky let v ní setrval – i přesto, že postupně odkrýval strašlivé pozadí sovětského imperialismu (s. 141). Podílel se na přípravách znárodnění českého filmu a po válce aktivně pracoval v znárodněné kinematografii, např. v padesátých letech – jako umělecký vedoucí na Barrandově. Ale všechny potíže spojené s fungováním zestátněné kinematografie přičítá komunistické byrokracii: „Jakmile byl ovšem dekret o znárodnění podepsán prezidentem, chopila se jeho realizace komunistická byrokracie, rozdrobila ho a postupně kinematografii zničila.“ Na aféru s famáckým absolventským filmem Vlastimila Venclíka *Nezvaný host* (1969) na počátku normalizace vzpomíná jako na své velké ohrožení: „Komise ÚV si promítla Venclíkův snímek a pak odešli, aby mne soudili. Jednalo se buď o mou likvidaci a kriminál, nebo o míru stranického trestu.“ (s. 264) Přitom zanedlouho natočil první díl ze svého normalizačního trojdílného válečného opusu, *Dny zrady I, II* (1973). V této situaci mu prý pomohla „Jiřina Švorcová, které si tenkrát Brežněv velice vážil pro její dramatické sugestivní a stranické vystupování“ a Vávru „zachránila tím, že Venclíkův snímek prohlásila prostě za špatný.“ (s. 264)

Pro *Podivný život režiséra* je dále charakteristické, že v pasážích věnovaných Vávrově filmové práci je věnováno nemálo místa přípravám natáčení, technické realizaci jednotlivých filmů, výběru hereců i pozadí průběhu natáčení. Tu se uplatní nejedna veselá i vážná historka dotvářející již tak pestrý kolorit vávrovských příběhů. K vlastní režisérské metodě, způsobu převádění literárních předloh na filmové plátno a filmově uměleckému tvůrčímu přístupu k historické tematice ovšem Otakar Vávra nedodává nic, co by se již neobjevilo v jeho knižním *Zamyšlení režiséra* z roku 1982.

2) Blíže Václav M. H a v e l, *Mé vzpomínky*. Praha 1993, s. 69.

Vávra i nadále vydává svou husitskou trilogii z padesátých let (*Jan Hus, Jan Žižka, Proti všem*) a normalizační trilogii (*Dny zrady, Sokolovo, Osvobození Prahy*) za filmové historické rekonstrukce a žánrově je klasifikuje jako historický hraný dokument. Ani sebevětší Vávrovo zapřísahání se údajným studiem pramenů ale neskryje fakt, že jejich historická věrnost je prostě nonsens. V případě Vávrových historických filmů totiž nejde ani tak o to, že všechna historická fakta převáděná na filmové plátno jsou přizpůsobena scenáristovým a režisérovým estetickým a ideovým požadavkům, ale především jsme konfrontováni s tím, jak Otakar Vávra v poúnorových desetiletích v souladu s politickými a ideologickými požadavky doby stvrzoval mnohdy až absurdní falšování domácí středověké³⁾ i novodobé historie.

S přihlédnutím k Vávrovi neomalenému prezentování vlastních pamětí v tisku, načasovanému do doby jejich vydání, je pak nutné věnovat bedlivou pozornost také věcné stránce *Podivného života režiséra*. Do patřičných mezí je totiž potřeba vykázat Vávrovy sebevědomé a škodolibou radostí poznamenané výroky: „Psal jsem po paměti, ale pouze to, co jsem osobně viděl a zažil – žádné výmysly z druhé ruky... Na věcných chybách mne nenachytají.“⁴⁾ Skutečnost je ale i v tomto případě jiná. Vávra například tvrdí, že Julia Fučíka udal gestapu Bedřich Reicin, čímž opakuje obvinění vykonstruované v době politických procesů v padesátých letech.⁵⁾ (s. 103) Vzpomíná také na vrchního číšníka Josefa Böhma, který ho měl za války obsluhovat v kavárně Flora na Vinohradech a přitom pracovat jako konfident gestapa. (s. 107) Ve skutečnosti pracoval Josef Böhm v této kavárně v první polovině třicátých let, pravděpodobně v letech 1931 – 1933, a pracovníkem gestapa se stal v květnu 1939: nejprve jako tlumočník a posléze byl přidělen k oddělení II A v pražské centrále gestapa zaměřeném na komunisty a levicové hnutí odporu.⁶⁾ Výmyslem je též historka o tom, že sovětská kontrarozvědka zatkla v Egyptě bývalého šéfa pražského gestapa, jenž identifikoval bývalého ředitele barrandovských laboratoří Veselého jako konfidenta gestapa. (s. 209) Ve skutečnosti pocházejí poslední zprávy o prvním šéfovi pražského gestapa SS-Obersturmbanführerovi dr. Hansi Ulrichovi Geschkem z konce války a jsou spojeny se Saskou Kamenicí. Geschkeho nástupce SS-Obersturmbanführer dr. Ernst Gerke žil po válce pod vlastním jménem v západním Německu, kde zemřel nepotrestán 7. prosince 1982.⁷⁾ Nepravdivé je dále Vávrovo tvrzení, že tzv. objednané ultimátum z 20. září 1938, kterým měl ministerský předseda Milan Hodža zjednat nátlak Francie, aby se mohl prezident Edvard Beneš podvolit tlaku západních spojenců, žádajících ustoupit Hitlerovým požadavkům, je prokázaným historickým faktem. Navíc Vávra nemá pravdu ani v tom, že Francouzi byli seznámeni s touto fámou až v sedmdesátých letech. (s. 285) Původními šířiteli tohoto nedoloženého tvrzení, které Otakar Vávra zakomponoval do svých *Dnů zrady*, byli francouzští mnichované, obhajující tím vlastní postoje v době Mnichova. Právě od nich je přejala domácí poválečná historiografie.⁸⁾ Nepřesný je pak Vávra i v tom, že si Rusové chtěli nechat v srpnu 1968 v Moskvě po podepsání moskevského protokolu Josefa Smrkovského. (s. 254) Ve skutečnosti neměl Moskvu opustit MUDr. František Kriegel.⁹⁾

3) K Vávrově husitské trilogii a jejímu dobovému zakotvení viz Petr Č o r n e j, *Husitská tematika v českém filmu (1953 – 1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny I, II*. „Illuminace“ 7, 1995, č. 3 a 4, s. 13 – 43 a 43 – 73.

4) Mirka Š p á č i l o v á, *Po pamětech chystá Vávra film o Janu Masarykovi*. „Mladá fronta“ 7, 20. 5. 1996, č. 115, s. 11.

5) Viz např. Julius F u č í k, *Reportáž psaná na oprátce. První, úplné, kritické a komentované vydání* (ed. F. Janáček a kol.). Praha 1995, s. 127.

6) Blíže tamtéž, s. 134 – 135, 186 a 190.

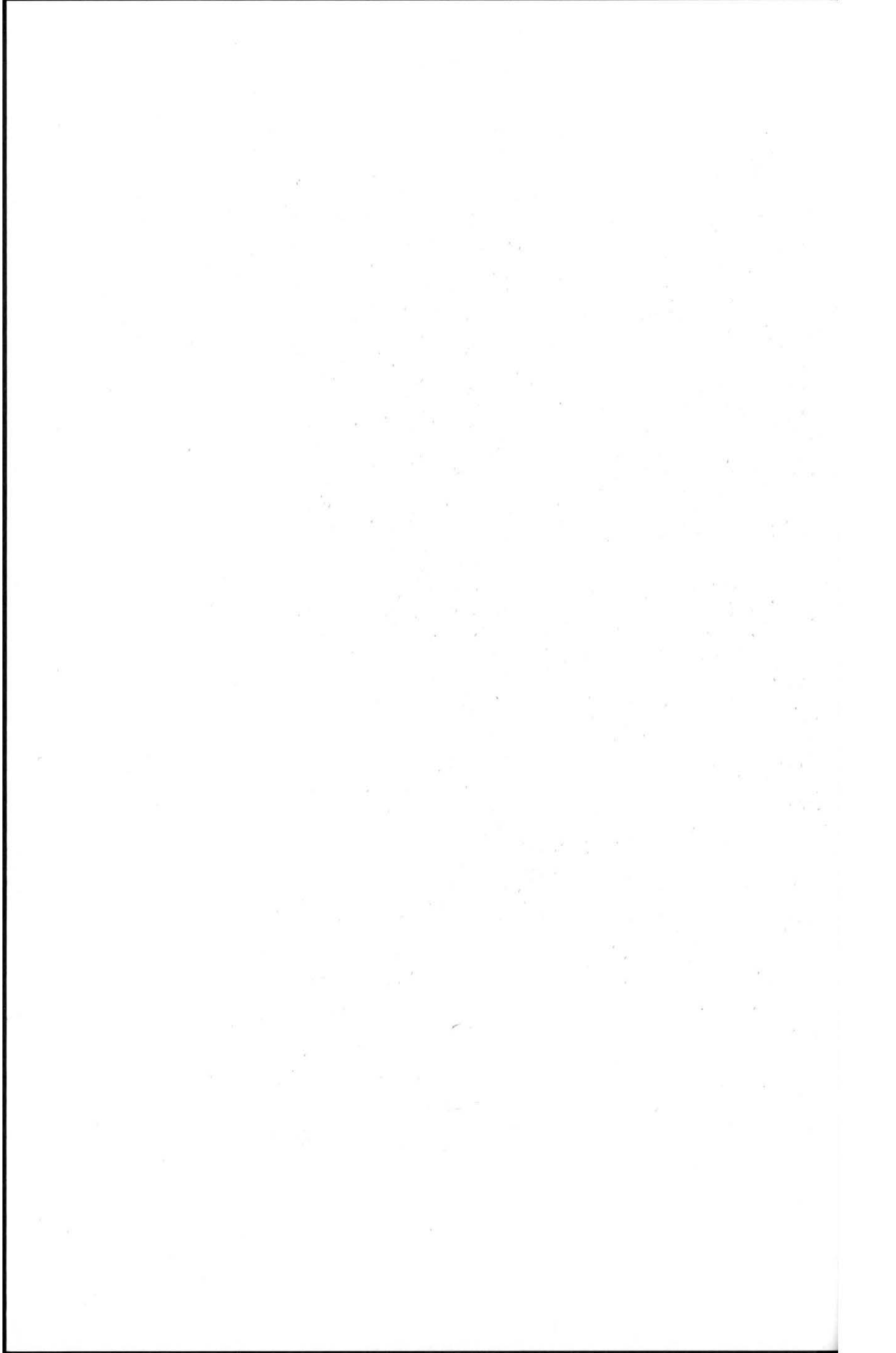
7) Viz Milan G r u b e r, *Spravedlnost pro kata*. Praha 1989, s. 135.

8) K tomu mj. Míla L v o v á, *Mnichov a Edvard Beneš*. Praha 1968, s. 20 a násl.

9) Viz Zdeněk M l y n á ř, *Mráz přichází z Kremli*. Praha 1990, s. 263 – 264.

Knižní životní příběhy filmových režisérů Jiřího Weisse a Otakara Vávry potvrzují otřepanou pravdu, že osobní vzpomínky vždy vypovídají na prvním místě o osobách samotných autorů. Zatímco ovšem ve Weissově autostylizaci najdeme alespoň přiznání se k jeho prorežimní služebnosti v pouhém dvacetiletí, u Otakara Vávry bychom v jeho celoživotním bilancování marně hledali jen náznaky takové sebereflexe. Místo ní nastupuje stylizace umělce, který prosazoval svoji tvorbu jakoby navzdory době a poměrům: za první republiky se utkával s nízkou úrovní domácího filmu, za protektorátu s německými úřady a v poválečném čtyřicetiletí s komunistickými byrokraty. A přitom málokdo může jako Otakar Vávra sloužit za příklad umělce, jenž se dokázal mistrně vciťovat do požadavků doby a proplouvat jejími úskalími. Díky tomuto rysu nemají Vávrovy paměti podobu subjektivně zabarvené relevantní výpovědi o českém kulturním (filmovém), společenském i politickém životě třicátých až osmdesátých let a nejsou ani relevantní výpovědi o tom, jakou cenu Vávra za svůj oportunismus platil. Vávrovi nikdo neupírá vážené místo v dějinách českého filmu, ale naprostá absence svědomí, jak ji cítíme snad z každé stránky jeho pamětí, musí uvádět čtenáře v úžas.

Pavel Zeman



Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

ALPERS, Boris Vladimirovič

Dnevník kinokritika. 1928 – 1937 / Boris

Vladimirovič Alpers. – [1. vyd.] – Moskva: Fond „Novoje tysjačelije“, 1995. – 183 s.: čb. fot. na obálce. – Bibliografie, index jmen, filmů a scénářů. – Vydáno za pomoci nakladatelství „Artist. Režisser. Teatr“.

ISBN 5-86947-006-4 (brož.)

Kritický deník ruského filmového kritika a divadelního historika a teoretika B. V. Alperse sestavený z jeho filmových kritik a úvah z let 1928 – 1937.

BIZONY, Piers

2001 filming the future / Piers Bizony; with a foreword by Arthur C. Clarke. – 1. ed. – London: Aurum Press, 1994. – 163 s.: čb. a barev. fot. ISBN 1-85410-365-2 (brož.)

Publikace podrobně osvětluje přípravu a natáčení filmu S. Kubricka 2001: Vesmírná odyssea. Zvláštní pozornost je věnována technickým a výtvarným hodnotám filmu.

CIESLAR, Jiří

Concettino ohlédnutí: Portréty, kritiky a eseje. 1975 – 1995 / Jiří Cieslar; odpovědný redaktor Jan Lukeš. – 1. vyd. – Praha: Národní filmový archiv, 1996. – 310 s. – (Knihovna Iluminace; Sv. 7). Bibliografie, rejstřík jmenný a filmů. ISBN 80-7004-083-1 (brož.)

Obsáhlý výběr autorových kritik, portrétů, esejí z let 1975 – 1995 obsahuje různé typy a žánry reflexe domácí i světové filmové tvorby.

CLARKSON, Wensley

Quentin Tarantino: Shooting from the Hip / Wensley Clarkson. – [1. vyd.] – London: Piatkus, 1995. – 312 s.: čb. fot. na příl. – Filmografie, index.

ISBN 0-7499-1555-2 (brož.)
Podrobná monografie slavného režiséra.

DANCE

Dance Film and Video Guide / compiled by Deirdre Towers; Dance Films Association, Inc. –

[2. dopl. vyd.] – New York: A Dance Horizons Book, 1991. – 233 s.: čb. fot. –

(Film/Reference/Dance). – Filmografie. – Index choreografů, skladatelů, baletních souborů, tanečníků, režisérů a předmětových hesel. – Adresář.

ISBN 0-87127-171-0 (brož.)

Katalog filmů a videopořadů o tanci a baletu zahrnuje celé dějiny kinematografie, hranou, dokumentární, krátkometrážní i celovečerní tvorbu. Obsahuje přes dva tisíce hesel.

FAVA, Claudio G.

Alberto Sordi: An American in Rome / Claudio G. Fava; translators for the abridged English version Shula Atil Curto, Patricia Fogarty, Lenore Rosenberg. – [1. vyd.] – Rome: GREMESE INTERNATIONAL, 1993. – 189 s.: čb. fot. – Filmografie, index.

ISBN 88-7301-015-6 (váz.)

Monografie italského herce A. Sordiho s podrobným kalendářem jeho života a s kompletní filmografií rozšířenou o stručné obsahy filmů.

FERRUCCI, Riccardo – TURINI, Patrizia Paolo and Vittorio Taviani: Poetry of the Italian Landscape / Riccardo Ferrucci, Patrizia Turini; contributions by Ilario Luperini, Bruno Torri, Maurizio Chierici; photos by Umberto Montiroli; translation from Italian P. E. Fogarty, Charles Nopar. – [1. vyd.] – Rome: GREMESE INTERNATIONAL, 1995. – 175 s.: čb. a barev. fot. – Biografie, filmografie, bibliografie. ISBN 88-7301-052-0 (váz.)

Kniha o podobách italské krajiny (Toskánsko, střední Itálie, jižní Itálie) ve filmech bratří Tavianiů. S kompletní filmografií režisérské dvojice.

FIKEJZ, Miloš

Filmoví herci současnosti: 640 profilů zahraničních herců / Miloš Fikejz; realizace vydání a předmluva Roland Schür; odpovědná redaktorka Jana Šamonilová; odborná revize Miroslav Ulman; redakční spolupráce Marcela Pittermannová. –

1. vyd. – Praha: Filmové nakladatelství Cinema: Knižní klub, 1996. – 668 s.: čb. fot. – Biografie, filmografie, bibliografie. – Seznam hesel, použitá literatura. – Vydalo filmové nakladatelství Cinema ve spolupráci s Knižním klubem.

ISBN 80-85933-08-X. –

ISBN 80-7176-335-7 (váz.)

Encyklopedie obsahující 640 profilů současných filmových herců (biografické údaje, filmografie, bibliografické údaje, adresa).

GIACOVELLI, Enrico

La commedia all'italiana / Enrico Giacobelli. – [2. dopl. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1995. – 288 s.: čb. fot. – La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film. – Biografie, filmografie, index.

ISBN 88-7605-873-7 (brož.)

Studie o italské filmové komedii 50. – 80. let.

Připojen slovníček tvůrců a herců italského filmového veseloherního žánru.

HAUSTRATE, Gaston

Le guide du cinéma: Initiation à l'histoire et l'esthétique du cinéma. Tome 1, 1895 – 1945 / Gaston Haustrate. – 2e éd. – Paris: Syros, 1992 octobre. – 191 s.: čb. fot. – (<Les> guides culturels Syros / dirigée par Gaston Haustrate). – Index filmů a režisérů, chronologie.

ISBN 2-86738-070-7 (brož.)

Stručný průvodce po dějinách filmu od počátku do roku 1945.

HAUSTRATE, Gaston

Le guide du cinéma: Initiation à l'histoire et l'esthétique du cinéma. Tome 2, 1946 – 1967 / Gaston Haustrate. – 2e éd. – Paris: Syros, 1992 octobre. – 222 s.: čb. fot. – (<Les> guides culturels Syros / dirigée par Gaston Haustrate). – Index filmů a režisérů.

ISBN 2-86738-070-7 (brož.)

Stručný průvodce po dějinách evropského a amerického filmu od roku 1946 do roku 1967.

HAUSTRATE, Gaston – DUHAMEL, Gilbert

Le guide du cinéma: Initiation à l'histoire et l'esthétique du cinéma. Tome 4, 1985 – 1994 / Gaston Haustrate, Gilbert Duhamel. – [1. vyd.] – Paris: Syros, 1995. – 252 s.: čb. a barev. fot. na příl. – (<Les> guides culturels Syros / dirigée par Gaston Haustrate). – Index filmů a režisérů.

ISBN 2-86738-070-7 (brož.)

Stručný průvodce po dějinách světového filmu od roku 1985 do roku 1994.

HOCHKOFER, Matilde

Marcello Mastroianni: The fun of cinema / Matilde Hochkofler; foreword by Federico Fellini; translation from Italian Jocelyn Earle. – [2. dopl. vyd.] – Rome: GREMESE INTERNATIONAL, 1992. – 188 s.: čb. fot. – Orig.: Marcello Mastroianni. [Roma]: Gremese Editore, 1980. – Filmografie.

ISBN 88-7301-011-3 (váz.)

Podrobná monografie Marcella Mastroianniho mapuje jeho filmovou kariéru do počátku 90. let.

CHITI, Roberto – LANCIA, Enrico

Dizionario del cinema italiano: I film. Vol. 1, dal 1930 al 1944 / Roberto Chiti, Enrico Lancia; prefazione di Orio Caldiron. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1993. – 418 s.: čb. fot. na příl. – (DIZIONARI GREMESE). – Index filmů, režisérů, žurnalistů.

ISBN 88-7605-596-7 (váz.)

Abecedně uspořádaná encyklopedie italských filmů z let 1930 – 1945.

CHITI, Roberto – POPPI, Roberto

Dizionario del cinema italiano: I film. Vol. 2, dal 1945 al 1959 / Roberto Chiti, Roberto Poppi; con la collaborazione di Enrico Lancia; prefazione di Giovanni Grazzini. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1991. – 430 s.: čb. fot. na příl. – (DIZIONARI GREMESE). – Index filmů a režisérů.

ISBN 88-7605-596-7 (váz.)

Abecedně uspořádaná encyklopedie italských filmů z let 1945 – 1959.

CHOW, Rey

Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema / Rey Chow. – [1. vyd.] – New York: Columbia University Press, 1995. – 252 s.: čb. fot. – (Film and culture series / editor John Belton). – Poznámky, index.

ISBN 0-231-07683-5 (brož.)

Pojednání o současné čínské kinematografii z hlediska vizuality, sexu a etnografie, doplněné studiemi o významných čínských filmech posledních let.

JACKSON, Laura

Daniel Day-Lewis : The Biography / Laura Jackson. – 1. ed. – London: Smith Gryphon Limited, 1995. – 215 s.: čb. fot. na příl. – Filmografie, index.

ISBN 1-85685-084-6 (váz.)

Životní příběh anglického herce Daniela Day-Lewise. Připojena Day-Lewisova filmografie.

KARPF, Ernst – KIESEL, Doron – VISARIUS, Karsten

Kino und Tod: Zur filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit / hrsg. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius; in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Akademie Arnoldshain, Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik. – [1. vyd.] – Marburg: Schüren, 1993. – 137 s.: čb. fot. – (Arnoldshainer Filmgespräche / hrsg. Ernst Karpf; Bd. 10)

ISBN 3-89472-055-7 (brož.)

Sborník příspěvků o tematické smrti, věčnosti a pomřivosti ve filmových inscenacích a obdobně zaměřených studiích o filmech Akira Kurosawy, Petera Greenawaye, Philipa Ridleye a Alexandera Sokurova.

KARPF, Ernst – KIESEL, Doron – VISARIUS, Karsten

„Wegen dieses Krieges...“: Perspektiven des israelischen Films / hrsg. Ernst Karpf, Doron Kiesel, Karsten Visarius; in Zusammenarbeit mit der Evangelischen Akademie Arnoldshain, Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik. – [1. vyd.] – Marburg: Schüren, 1993. – 159 s.: čb. fot. – (Arnoldshainer Filmgespräche / hrsg. Ernst Karpf; Spezial).

ISBN 3-89472-056-5 (brož.)

Sborník věnovaný izraelské kinematografii a žánrovým a tematickým vymezením izraelské filmové tvorby.

KLINE, T. Jefferson

I film di Bernardo Bertolucci: Cinema e Psicanalisi / T. Jefferson Kline; traduzione dall'inglese Marcello Cavagna. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1994. – 190 s.: čb. fot. – (Effetto Cinema; 18). – Orig.: Bertolucci's Dream Loom. A Psychoanalytic Study of Cinema.

B. m.: The University of Massachusetts Press, 1987. – Poznámky, filmografie.

ISBN 88-7605-797-8 (brož.)

Soubor studií o dvanácti filmech B. Bertolucciho. Obsahuje Bertolucciho kompletní filmografii.

LEBRUN, Dominique

Trans Europe Hollywood: Les européens du cinéma américain / Dominique Lebrun; édition Jeanne Mettra. – [1. vyd.] – Paris: Bordas, 1992. – 303 s.: čb. a barev. fot. – Bibliografie, index.

ISBN 2-04-018558-5 (váz.)

Podrobná monografie mapující osudy a práci evropských filmových tvůrců v Hollywoodu od počátků kinematografie do současnosti.

LUTERMAN, Wendy – TRYSTER, Hillel

Israel Newsreel Collection. Vol. 1, 1932 – 1956, Yaakov Ben Dov, Baruch Agadati and Natan Axelrod Newsreels / editors Wendy Luterma, Hillel Tryster; assistant editor Julie Rabinowitz; Hebrew University of Jerusalem, Institute of Contemporary Jewry, Central Zionist Archive. – [1. vyd.] – Jerusalem: Steven Spielberg Jewish Film Archive, 1992. – XVII, 186 s.: čb. fot. + 1 disketa. – Bibliografie, biografie. (Brož.)

Analytický katalog filmových týdeníků vyrobených v Izraeli.

MASI, Stefano – LANCIA, Enrico

Stelle d'Italia: Piccole e grandi dive del cinema Italiano. Vol. 1, dal 1930 al 1945 / Stefano Masi, Enrico Lancia; prefazione di Enrico Lucherini. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1994. – 231 s.: čb. fot. – Index jmen a názvů, filmografie. ISBN 88-7605-617-3 (váz.)

Antologie italských filmových hvězd z let 1930 – 1945 obsahující četné fotografie z filmů i ze soukromí.

MASI, Stefano – LANCIA, Enrico

Stelle d'Italia: Piccole e grandi dive del cinema Italiano. Vol. 2, dal 1945 al 1968 / Stefano Masi, Enrico Lancia; prefazione di Giovanni Grazzini. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1989. – 230 s.: čb. fot. – Index jmen a názvů, filmografie. ISBN 88-7605-450-2 (váz.)

Antologie italských filmových hvězd z let 1945 – 1968 obsahující četné fotografie z filmů i ze soukromí.

MATHAUSOVÁ, Milena

12 pádů scenáristiky: Scenáristický slabikář / Milena Mathausová; úvod Oldřich Železný. –

1. vyd. – Praha: VICTORIA PUBLISHING, 1996. – 161 s.: čb. fot. – Výběr z literatury.
ISBN 80-7187-071-4 (váz.)
Učebnice scenáristiky pro studenty a začínající autory.

PAVLOVA, Marija Ivanovna
Pavel Kadočnikov / Marija Ivanovna Pavlova. – [1. vyd.] – Moskva: Izdatel'stvo „Iskusstvo“, 1991. – 187 s.: čb. fot. na příl. – Filmografie.
(Brož.)
Monografie ruského filmového herce Pavla Kadočnikova. Připojena Kadočnikovova filmografie.

POPPI, Roberto – PECORARI, Mario
Dizionario del cinema italiano: I film. Vol. 3, dal 1960 al 1969 / Roberto Poppi, Mario Pecorari; con la collaborazione di Enrico Lancia. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1992. – 643 s.: čb. fot. na příl. – (DIZIONARI GREMESE). – Index filmů a režisérů.
ISBN 88-7605-593-2 (váz.)
Abecedně uspořádaná encyklopedie italských filmů z let 1960 – 1969.

POPPI, Roberto
Dizionario del cinema italiano: I registi dal 1930 ai giorni nostri / Roberto Poppi; con la collaborazione di Enrico Lancia. – [1. vyd.] – Roma: GREMESE EDITORE, 1993. – 276 s.: čb. fot. na příl. – (DIZIONARI GREMESE). – Index pseudonymů.
ISBN 88-7605-725-0 (váz.)
Encyklopedie italských filmových režisérů působících od 30. let.

POSPÍŠIL, Ladislav
Ve znamení Halleyovy komety / Ladislav Pospíšil; literární úprava, předmluva a doslov Michael Pospíšil. – 1. vyd. – Praha: Naše vojsko, 1996. – 197 s.: čb. fot. na příl. – (Memoáry; Sv. 11). – Podle vyprávění otce zaznamenal Michael Pospíšil.
ISBN 80-206-0500-2 (brož.)
Vzpomínky bývalého zaměstnance Artie a vedoucího oddělení zahraničních styků Čs. filmexportu L. Pospíšila na jeho účast v čs. západním vojenském odboji za druhé světové války a pozdější práci především ve vedení Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech.

PYR'JEV, Ivan
V žizni i na ekrane: Stranicy vospominanij / Ivan Pyr'jev. – [1. vyd.] – Moskva: Kinocentr, 1994. – 236 s.: čb. fot. – Biografie.
ISBN 5-7240-0009-1 (brož.)
Soubor článků o ruském filmovém režisérovi a scenáristovi Ivanovi Pyrjevovi.

SORDI, Alberto
Alberto Sordi: Storia di un italiano / Istituto Multimediale Internazionale Scrittura e Immagine. Pescara – B. m.: Ediards, 1995. – 170 s.: čb. fot. na příl. – Index.
(Brož.)
Kniha věnovaná italskému herci A. Sordimu. Sestavena z rozhovoru s A. Sordim, ze studií o něm a jeho kompletní filmografie.

TRAUBERG, Leonid Zacharovič
Čaj na dvoich / Leonid Zacharovič Trauberg; sostavitel' Michail M. Burcev. – [1. vyd.] – Moskva: Kinocentr, 1993. – 95 s.: čb. fot.
ISBN 5-7240-0060-1 (brož.)
Vzpomínky ruského filmového režiséra a scenáristy Leonida Trauberga na osobní setkání s různými ruskými filmaři, spisovateli a umělci.
Mezi nimi např. na S. Ejzenštejna a D. Šostakoviče.

VAHIMAGI, Tise
British Television: An illustrated guide / compiled by Tise Vahimagi; Spolupracoval The British Film Institute. – 1. ed. – Oxford: Oxford University Press, 1994. – 364 s.: čb. fot. – Your guide to over 1100 favourite programmes. – News, drama, documentaries, soaps, comedies. – Index názvů a jmen.
ISBN 0-19-818336-4 (brož.)
Chronologicky uspořádaný přehled nejvýznamnějších televizních pořadů, filmů, inscenací, seriálů apod. v britské televizi od 30. let do současnosti.

WARREN, Patricia
British Cinema in Pictures – The British Film Collection / Patricia Warren; foreword by Richard Attenborough. – [3. dopl. vyd.] – London: B. T. Batsford Ltd, 1994. – 256 s.: čb. fot. – Bibliografie, index jmen a filmů.
ISBN 0-7134-7284-7 (brož.)
Obrazové dějiny britského filmu od počátků do současnosti.

WARREN, Patricia

British Film Studios: An Illustrated History /
Patricia Warren; foreword by Sydney
W. Samuelson. – 1. ed – London: B. T. Batsford,
1995. – 192 s.: čb. fot. – Bibliografie, index.
ISBN 0-7134-7559-5 (brož.)

Stručné dějiny britských filmových studií
ilustrované četnými fotografiemi z filmů,
které se v příslušných ateliérech natáčely.

WILSON, Stan Le Roy

Mass Media/Mass Culture: An Introduction.
Updated 1993 Edition / Stan Le Roy Wilson. –
[3. vyd.] – New York: McGraw – Hill, Inc, 1993. –
460 s.: čb. fot. v textu, barev a čb. fot. na příl. –
(McGraw – Hill Series in Mass Communication). –
Index, poznámky, bibliografie.

ISBN 0-07-070821-5 (brož.)

Základní příručka a učebnice ke studiu masové
kultury. Autor sleduje otázky kultury
a komunikace, tiskových a elektronických médií.
Aktualizované vydání.

ZAWIŚLIŃSKI, Stanisław

Reżyseria: Agnieszka Holland / Stanisław
Zawiśliński; Maciej Parowski, Jerzy Uszyński;
słowo wstępne Andrzej Wajda. – [1. vyd.] –
Warszawa: Wydawnictwo „Skorpion“, 1995. –
120 s.: čb. fot. na příl. –
Biografie, filmografie.

ISBN 83-86466-06-5 (brož.)

Monografie režisérky A. Hollandové složená
z obsáhlého rozhovoru autora s režisérkou,
dílčích studií a úryvků z recenzí jejích filmů.



Encyklopedické heslo

ROMANCE PRO KŘÍDLOVKU

Otakar Vávra, 1966

Námět: stejnojmenná báseň Františka Hrubína (1962). **Scénář:** František Hrubín, Otakar Vávra. **Pomocná režie:** Drahomíra Vihanová. **Dramaturgie:** Jan Libora, Zdeněk Bláha. **Kamera:** Andrej Barla. **Hudba:** Jiří Srnka. **Střih:** Antonín Zelenka. **Zvuk:** František Strangmüller.

Hrají: Jaromír Hanzlík (Vojta), Július Vašek (Vojta padesátiletý), Zuzana Cigánová (Terina), Štefan Kvietik (Viktor), Janusz Strachocki (dědeček; mluví Bohuš Záhorský), Miriam Kantorková (Tonka), Jaroslav Rozsíval (Vojtův otec), Jiří Štancel (Terinin otec), Věra Crháková (Terinina matka), Jaroslav Heyduk, Karel Roden (pohřební agenti), Václav Švec (hrobník), Marie Štrampachová ad.

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Šmída – Fikar. 86 min., čb, 35 mm. **Premiéra:** 3. března 1967.

Při setkání se svým dávným sokem Viktorem se učitel Vojta dozví, že jejich společná láska Terina zemřela. Vzpomíná na srpnové noci a dny před třiceti roky. Trávil tehdy prázdniny na venkově a musel pečovat o dědečka po mrtvici. Nechával se svádět divokou podruhnou Tonkou a byl zamilován do Teriny – dívky od kolotoče, s níž se tajně scházel v noci u řeky. Terině hrozí svatba s Viktorem od střelnice – proto Vojtovi navrhne, aby spolu utekli. Na konci poslední schůzky ji Vojta ze žárlivosti udeří Viktorovou čepicí. Viktor v noci hledá Terinu u Vojty, srazí se přitom s blouznícím dědečkem, vyděsí se a prchne. Dědečkovi se po prožitém šoku vrátí rozum, šťastný Vojta si balí věci k útěku, vtom zjistí, že dědeček zemřel. K řece za Terinou přiběhne předčasně, hledá ji u maringotek a vrací se posloužit mrtvému dědečkovi.

Když k řece dorazí Terina, Vojta tam už není. Zoufalou dívku vtáhne do své maringotky Viktor. Komedianti nazítří odjíždějí, Vojta doběhne Viktorův vůz, ale zdrcená Terina si ho už nevšimá a Viktor ho přetáhne bičem. – Nyní po letech se Vojta od Viktora dozví, že Terina zemřela dva měsíce poté na záskrt a že si asi přála umřít. Pohnutý Vojta si na prahu stáří uvědomuje krutou neodvolatelnost tragédie, k níž kdysi přispěl.

Otakar Vávra vytvořil *Romanci pro křídlovku* kongeniální adaptací Hrubínova vrcholného básnického textu (s Hrubínem spolupracoval ještě na málo zdařilé *Srpnové neděli* – 1960, na úspěšné *Zlaté reneš* – 1965 a na scénáři *Oldřich a Božena*, který natočil rutinně roku 1984) a zároveň dosáhl uměleckého vrcholu svého filmářského díla. Složitá struktura Hrubínovy poémy, v níž reálný děj a dialog vzrušeně prosvítají z autorského monologu, a to při prolínání několika časových vrstev, byla do scénáře transformována tak, aby vytvořila souvislý dramatický příběh, spojila děj do kauzální souvislosti (dědečkova smrt zmařila útěk milenců) a přitom zachovala či umocnila lyrickou intenzitu básně. Emocionální bohatství originálu bylo důsledně převedeno do filmové řeči, ba ještě zesíleno. Vávra v *Romanci pro křídlovku* navázal na silnou tradici českého lyrismu a senzualismu (spjatého v kinematografii s kreacemi Gustava Machatého, Josefa Rovenského, Václava Kršky, Vojtěcha Jasného): smyslnost v lůně české krajiny se pojí s motivy stříbřité řeky, splavu, s obrazy a zvuky hmyzí říše. Podobně jako Zoltán Fábri ve filmu *Kolotoč* (Körhinta, 1955) využil Vávra fotogenii řetězového kolotoče.

Filmová *Romance pro křídlovku* stojí stejně tak na dokonalé inscenaci (vynikající volba herců, výběr typicky českých exteriérů, dobová evokace prostředí, přesná mizanscéna), jako na významotvorných kvalitách snímacích (kamera, střih) i na zvukové a hudební dramaturgii (aristónový motiv kolotoče, Herkulovy lázně, teskná melodie Jiřího Srnky, zvuky hmyzu a žab).

Herce vybral Vávra podle typu – chlapecky nejistý a dychtivý Jaromír Hanzlík, svěží, okatá, důvěryhodně usměvavá a lehce „cikánský“ exotická Zuzana Cigánová, elegantně sošný polský herec Janusz Strachocki s tragicky důstojným výrazem, znamenitě namluvený Bohušem Záhorským. Nezapomenutelně ve filmu



*Jaromír Hanzlík a Janusz Strachocki ve filmu Otakara Vávry
Romance pro křídlovku (1966).*

Foto archiv

vyznívá roztomilý slovenský akcent Zuzany Cigánové, ozvláštňující prostinké, a přece poetické promluvy („Co je to medúza?“) a naznačující, že Terina není bytostí z běžného Vojtova světa. Slovenský akcent sluší též Štefanu Kvietikovi, ne však už Júliovi Vaškovi v roli zestárlého Vojtěcha. Film je pečlivě promyšlen v každém záběru (srov. pohled na náhodnou dvojici vesnických dívek při Viktorově sólu – několik sekund stačí, abychom poznali dobu děje, atmosféru pouti, jež slouží jako vesnické korzo, a abychom ocenili Viktorův muzikantský šarm).

V některých motivech (břitva, tatínkův doutník) film víceméně ilustračně sleduje básníkův text, jindy přináší vlastní obrazové metafory (scéna, v níž Terina po noci s Viktorem rezignovaně sklízí desky kolotoče, na nichž jsou vymalovány milostné situace, a její tvář má výraz zklamaného dítěte).

Výtvarné řešení přibližuje film grafice. Černobílá dala *Romanci pro křídlovku* patinu starobylosti, ale též ušmudlanosti, obyčejnosti, s níž kontrastuje vnitřní emoční žár příběhu. Ve scénách s tatínkem je obraz světlem zvenku přeexponován, vytváří intenzivní pocit srpnového horka. Ve zvukové stopě je podobně přeexponováno bzučení u makrodetailů hmyzu. Detailů tváří se užívá střídmo, zato s ohromující expresivitou (dědeček při procházce, proměny Terinina obličejíku po úderu čepicí). V kontrastu je i dvojitý kruhový rytmus Vojtovy letní existence: toporné vodění dědečka a opojný let s Terinou v zádech na kolotoči. Důmyslná obrazová kompozice neubírá příběhu vláčnost; jednotlivé krásné záběry nabývají plného smyslu teprve stříhem. V něm je jako lyricky intenzifikační metody použito asociativního principu: když např. Vojta vede dědečka, nebo když před Terinou zapře známost s Tonkou, objeví se na okamžik Tonka – pokušíte se; někdy má Vojtova asociace jen zvukovou podobu.

K efektu až podprahovému vede tempo filmu, určené mírně zvolněným tokem času. Když v závěru spatříme odjíždět komediantské vozy, má v sobě časové sevření těchto několika záběrů bolestnou nostalgii veršů z jiné Hrubínovy básně: Živote, postůj, tohle je jistě ta chvíle chvíl... všechno vidím jako poprvé, jako naposledy. Jízda vozů je pomalá, záběr trvá poměrně dlouho, a přece vyzařuje omezené trvání zmíněného obrazu cosi

nenapravitelně fatálního. Ačkoli bylo tempo filmu již v době vzniku vnímáno jako lehce zpomalené, čas, jenž uplynul od premiéry, potvrdil jeho opodstatněnost pro lyrické fluidum filmu.

Polarita lásky a smrti má v *Romanci pro křídlovku* romantický základ (motiv smrti krásné mladé dívky, prostředím kočovných kolotočářů), jímž prosvítá tradice ještě starší, barokní (motiv konečnosti všeho naléhavě tělesného). Mladíkův kontakt se smrtí se naplňuje ve více situacích – jásající přírodou vodí Vojta smrt v zimomřivém dědečkově těle, kontakt se smrtí pokračuje omýváním a oblékáním dědečkovy mrtvoly, kterou chlapec musí obejmout místo milované dívky, smrt brzy skolí Terinu, o jejížž ostatcích hrobník po letech prohodí: „Co z ní zbylo?“ (věta není v básni).

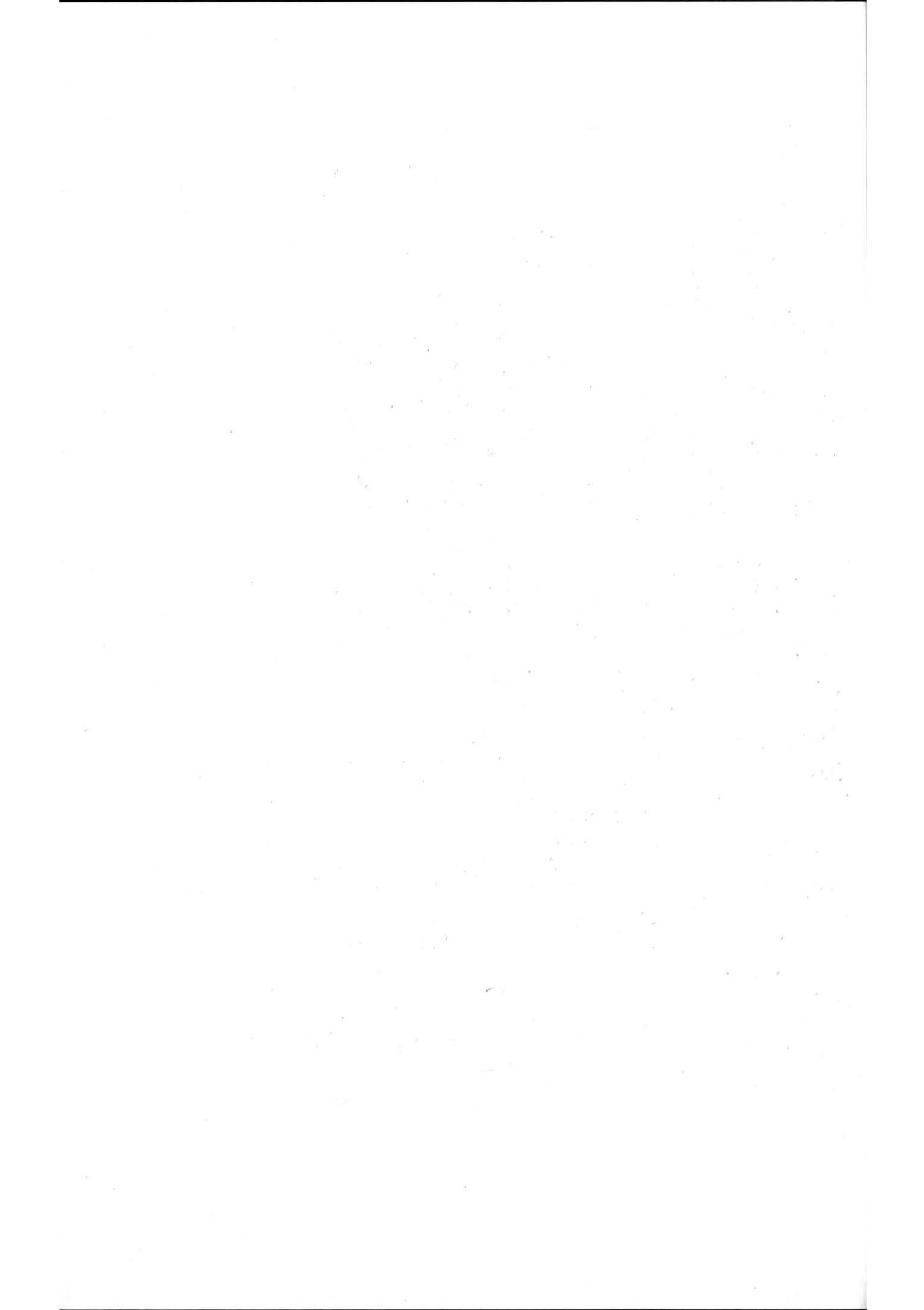
Barokizující podtext mementa „prach jsi a v prach se obrátíš“ zní jako spodní melodie celým příběhem, jehož pointu – smrt Teriny – se divák (na rozdíl od čtenáře) dozví hned zpočátku. K alegorické ztělesnitelce Smrti má blízko ve filmu silně démonická postava Tonky – chodí v černém, má srp (náhražka kosy), provokuje jím Vojtu, nenávidí Terinu. Tončiny peřejové orgie se odehrávají v přítomnosti dědečka na břehu, jako by si smrt, jež v dědečkovi bydlí a postupně jej zachvacuje, krátila, čekajíc, dlouhou chvíli s chlapcem.

Jde o podtexty, jimiž filmová adaptace významové pole předlohy obohacuje. Nepřejímá naopak časové Hrubínovy narážky na pozdější dějinné události. Pro film je charakteristické, že práh nebytí vnímá i s jistými groteskními rysy – v dialogu dědečka s mrtvými, za něž mluví Vojtěch. Ve filmu dochází také k etickému prohloubení Vojtova iniciačního zážitku – chlapec ztrácí svou lásku, protože musel v rozhodné chvíli posloužit mrtvému a v této zkoušce obstál.

BIBLIOGRAFIE: František Hrubín, *Romance pro křídlovku. Hovoříme s Františkem Hrubínem*. Rozmlouval Ladislav Kapek. „Kulturní tvorba“ 4, 1966, č. 52, 29. 1., s. 10. • „Filmový přehled“ 1967, č. 6. • Miloš Fiala, *Báseň jako film. O Romanci pro křídlovku s Otakarem Vávrou*. „Nedělní Rudé právo“ 47, 1967, č. 64, 5. 3., s. 4. • Miloš Fiala, *Filmová báseň o lásce a smrti*. „Rudé právo“ 47, 1967, č. 68, 9. 3., s. 5. • Otakar Vávra – František Hrubín – Jan Žalman, *Rozhovor téměř generační*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 5, s. 228 – 233. • A. J. Liehm, *Na dlouhé trati aneb Myšlenky nad Romancí*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 5, s. 235 – 237. • Jiří Hrbas, *Otakar Vávra. Scenárista a režisér*. II. část. „Film a doba“ 22, 1976, č. 5, s. 258 – 260. • Pavel Taussig, *Filmovat a básnit. O setkáních Otakara Vávry s Františkem Hrubínem*. „Film a doba“ 28, 1982, č. 6, s. 317 – 325. • Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha 1982, s. 251 – 257, 263. • Marie Mravcová, *Vávra : Hrubín. Vzpomínka na první setkání s láskou a se smrtí odňatá básnickému subjektu*. In: M. Mravcová, *Literatura ve filmu*. Praha 1990, s. 165 – 186. • Otakar Vávra, *Podivný život režiséra*. Praha 1996, s. 237 – 239.

CENY: Trilobit FITES za rok 1966 O. Vávrovi a F. Hrubínovi • Odměna Čs. filmu za nejúspěšnější film roku 1966 A. Barlovi, F. Hrubínovi, O. Vávrovi • V. MFF v Moskvě, 1967: Zvláštní cena poroty a stříbrná medaile • III. Filmový festival mládeže v Pardubicích, 1967: Hlavní cena • Státní cena Klementa Gottwalda O. Vávrovi a F. Hrubínovi, 1968 • Múza pražských diváků Kalliopé za rok 1967 O. Vávrovi • Přehlídka československých filmů v Sorrentu, 1969: Stříbrná siréna O. Vávrovi.

Jaromír Blažejovský



Encyklopedické heslo

ÚDOLÍ VČEL

František Vlášil, 1967

Námět: Vladimír Körner. **Scénář:** Vladimír Körner, František Vlášil. **Dramaturgie:** Antonín Máša. **Kamera:** František Uldrich. **Hudba:** Zdeněk Liška. **Architekt:** Jindřich Goetz. **Střih:** Miroslav Hájek. **Zvuk:** František Fabián.

Hrají: Petr Čepek (Ondřej z Vlkova), Jan Kačer (Armin von Heide), Věra Galatíková (Lenora), Zdeněk Kryžánek (pán z Vlkova), Miroslav Macháček (hnědý mnich), Josef Somr (Rotgier), Václav Kotva (sedlák), Josef Kotapiš, Petr Sedlák (uhlíři), Jana Hlaváčková (slepá dívka), František Kovářík (ovčák), Antonín Pražák, Ludvík Volf (lovci), Ladislav Gzela (Jakub), Petr Štěpánek (Markvart), Michal Kožuch (Blasius, mluví Vítězslav Vejražka), Jana Hájková (mladá Lenora), Zdeněk Sedláček (mladý Ondřej), Miloš Willig (komtur), František Husák (šedý mnich).

Výroba: Filmové studio Barrandov, TS Novotný – Kubala. 96 min., čb, 35 mm, ŠUP. **Premiéra:** 17. 5. 1968.

Při nové svatbě ovdovělého otce, pána z Vlkova, poníží dvanáctiletý Ondřej nevěstu Lenoru, která není o mnoho starší než on, zlomyslným dárkem – košíkem netopýrů, symbolem neplodnosti. Otec jej ve zlosti málem zabije, v následujícím úleku jej však zaslíbí Bohu, pokud se uzdraví. Ještě jako dítě je Ondřej odvezen na sever, přinucen složit slib věrnosti křížáckému řádu a odřící se rodiny a žen. – Po letech má dospělý Ondřej jako člen řádu jediného přítele, asketického Armina von Heide. Jeho fanatismus se vyjeví při útěku bratra Rotgiera z kláštera; Ondřej naopak z náhodného setkání pocítí touhu po domově a dá uprchlíkovi svého koně. Když je Rotgier přesto dopaden a vydán na pospas psům, Ondřej místo pokání tajně opouští klášter. Armin chce zbloudilce přivést zpět, pronásleduje jej mimo území řádu až do Čech, zachrání jej v šarvátce s otrlými uhlíři a přinutí k návratu. Cestou však Ondřej Armina omráčí a pokračuje v cestě domů. – Otec zemřel, tvrz chátrá, vztah Ondřeje a nevládní matky tíží staré viny. Jak domov ožívá, projasňují se i jejich city a ani Armin, který se znovu objeví v kraji, nezabrání nakonec jejich svatbě. Nevěsta jej na usmíření pozve dokonce ke stolu, večer ji však Armin úkladně zavraždí. Ondřej pak Armina předhodí smečce psů a sám se vrací do kláštera.

„Původně jsme chtěli vytvořit film o útěku čtyř rytířů z řádu, jakýsi středověký western,“ charakterizoval Körner svůj a Vlášilův výchozí záměr. Nakonec ve filmu z kláštera německých řádových rytířů kdesi ve východních Prusích prchá osamocený Ondřej z Vlkova a místo „westernu“ film exponuje baladicky krutý střet touhy po svobodě s věrností nadosobním principům, živočišně dychtivého prožívání světa se zachmuřeným asketismem, prosluněného vztahu k domovu se syrovostí života v nedobrovolném exilu. Zdálo by se, že příběh akcentuje především problém odpovědnosti k přijaté víře, kterou až k fanatismu a sebeobětování zosobňuje Armin von Heide. Jako někdejšímu účastníkovi křížáckého tažení do Svaté země je mu cizí každý projev „nečistoty“ myšlenek i těla, zatímco v Ondřejovi se i po letech strávených v řádovém společenství nepřestává ozývat touha po domově a po přirozeném soužití v rodině. Právě vyobcování z ní je však pramenem jeho osudového prokletí: na počátku všeho stojí otcovské provinění vůči synovi, chvilkové zapomenutí na přirozenou povinnost lásky, a od něho odvíjí se s železnou zákonitostí řetězec fatálních následků, vrcholících až v tragickém konci. Ondřej se s řádem ani s chladem a ponurostí polské přímořské krajiny nesžije, a ani Arminovo přátelství, které může navozovat i jisté homoerotické podtexty, se mu nestane náhradou za plnost existence na rodné tvrzi. Když je svědkem, jak řád nemilosrdně naloží s uprchlým Rotgierem, rozhodne se sám k útěku. Je to ale právě Armin, kdo svého přítele a zbloudilou ovečku nehodlá nechat na pospas světu, který obklopuje řádové území a je pln vlažnosti ve službě Bohu. On sám je přitom její zosobněný princip: přesvědčen, že „teprve utrpení přibližuje k Bohu“, je ochoten pro splnění svého fanatického úkolu obětovat



Petr Čepek a Jan Kačer ve filmu Františka Vlácilův Údolí včel (1967).

Foto archiv

třeba i sebe sama. To se také v krvavém finále skutečně stane, ještě předtím však se neodvratně naplní marnost Ondřejovy snahy vymknout se vlastní sudbě, stát se pánem svého vlastního osudu. Vidíme-li tedy v závěrečných záběrech filmu Ondřeje znovu na mořském břehu, při návratu do sídla řádu, nejde ani tak o „návrat ztraceného syna“, o vítězství Arminova duchovního odkazu popírajícího pro víru třeba i všechn život na zemi, nýbrž o rezignované podvolení se předurčenosti lidského losu, a také trestu za otcovské porušení řádů lidských, nikoli božských. Determinace jedincova života nadosobními silami dějin, stejně jako vy-pjatě procitovaný vztah k osudové náhodě, bortící navždy vztah syna a otce, to jsou ostatně úhelná témata takřka celé Körnerovy tvorby scénaristické i prozaické. Vláčil se středověkého příběhu ze 13. století zmocňuje s realistickou věrností, někdy až naturalismem, jako v několika krvavých scénách vražd, bitek a umírání, zároveň však s metaforickým nadhledem a rozmáchlostí, povyšující duchovní dualismus obou hlavních postav do roviny nadčasového symbolu.

Motiv včel, kterým se film otevírá a jímž se evokuje teplo lidského společenství, je záhy vystřídán chladnými přímořskými scenériemi, nad nimiž zní jen ponuré liturgické zpěvy a zlověstný zvuk klášterního rohu. Útěk přivádí Ondřeje zpět do prosluněné domoviny, k úlům, bzukotu včel, zvuku cepů mlátících obilí, ke světským zpěvům dětí a také – ke smíchu. Smích je to, co vrací člověka přirozenému životu, to co ruší sílu dogmatu, roz-vrací jeho moc – tady Körner s Vláčilem jako by předjímal film *Jméno růže* (Jean-Jacques Annaud, 1986) či ještě spíše jeho předlohu, stejnojmenný román Umberta Eka z roku 1980. Proto Armin smích tak nenávidí, proto je jeho tvář neustále asketicky stažena, proto dvakrát jakoby náhodou padne ve filmu zmínka o jeho rukách: „Tvoje ruce jsou studené, jako kdyby v nich nebyl život.“ Mesiášská umanutost staví jej nejen mimo ostatní lidské bytosti, ale doslova proti nim, neboť vedle jeho oddanosti Bohu jsou všichni kolem pouhými zmetky prozřetelnosti, které by bylo nejlépe pro spásu jejich duše vymýtiti jako odporný plevel. Stačí pak, aby-chom Boha například v rozhovoru Armina s mnichem Blasiem zaměnili za jakýkoli jiný nadosobní princip obrácený v dogma a rázem se ze středověku ocitneme uprostřed traumat století našeho.

Obsazení Jana Kačera do role Armina dokonce přímo vybízí ke srovnání s jeho rolí mládežnického aktivisty Jarý ve filmu Evalda Schorma *Každý den odvahu* (1964), který chce se stejnou zarputilostí vnucovat svému okolí zase víru v revoluční komunistické ideály. Jarý se ještě snaží vybědnout z vlastní morální kocoviny, v Arminovi však už si tvůrci Ú. v. o pouhé tři roky později mohli dovolit ukázat zosobnění dogmatu jako nelid-ského mystéria, jež se pod rouškou obecné spásy neštítí ani vražd.

Jak potvrzují dobová svědectví, vzniklo Ú. v. také souhrou náhod. Po Vláčilově rozměrné epopeji *Marketa Lazarová* (1965 – 1967) zůstaly na Barrandově nákladné kostýmy a dekorace, a tak vznikl nápad zhodnotit náklady na jejich výrobu použitím ještě v jednom filmu. Vláčil se právě v té chvíli spojil s Vladimírem Körnerem (1939), který se už tři roky zabýval sběrem materiálu k románu o středověkých řádových rytířích. Román pak skutečně vyšel v roce 1970 pod názvem *Písečná kosa*, ještě předtím však Körner na Vláčilovu výzvu na stejné látce vystavěl námět samostatné filmové balady, na počátku roku 1967 spolu podle něj se-psali literární scénář a v červnu až říjnu 1967 se Ú. v. natáčelo. Körnerova knižní novela *Údolí včel*, vydaná v roce 1978, je tedy až dodatečným literárním dotvořením scénáře, který byl v době dokončování filmu otiš-těn ve Filmu a době č. 9/1967.

Premiéra filmu se konala ve vzrušené atmosféře „obrodného procesu“, a přesto, že bychom dnes soudili, že její myšlenkové poselství muselo právě v tu chvíli ve společnosti výrazně rezonovat, zdá se, že tomu tak do-cela nebylo. Někteří dokonce soudili, že „je opravdu těžké pochopit tento svět v jiné než přesně historicky determinované rovině“, většinou se však pozornost recenzentů vyčerpala srovnáváním s Vláčilovým pořed-chozím filmem, *Marketa Lazarová*: tváří v tvář její monumentalitě a básnivosti se Ú. v. jevílo jako příliš úz-ké, teozovité a v řešení zápletky i některých hereckých výkonech (Jan Kačer) nepřesvědčivé.

BIBLIOGRAFIE: „Filmový přehled“ 1968, č. 15. • Šárka Bartošková, *Československé filmy 1966 – 1968*. Český filmový ústav 1970, s. 126 – 127. • Vladimír Körner – František Vláčil, *Údolí včel*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 9, s. 462 – 479. • [Vladimír Körner:...] „Květy“ 1968, č. 3, s. 37. • V. Ludvíková, *Z údolí včel*. „Kino“ 1968, č. 2, s. 4 – 5. • Alois Humplík, *Údolí včel*. „Večerní Praha“ 15. 5. 1968, č. 112, s. 3. • (vf-a), *Premiéry našich kin*. „Zemědělské noviny“ 16. 5. 1968, s. 4. • vbc [Vlastimil Vrabec], *Cestou k „Údolí včel“*.

„Svobodné slovo“ 17. 5. 1968, s. 5. • Miloš Fiala, *Údolí včel*. „Rudé právo“ 23. 5. 1968, č. 141, s. 5. • dn [Drahomíra Novotná], [Španělští novináři...] „Filmové a televizní noviny“ 29. 5. 1968, č. 11, s. 2. • Svatoslav Svoboda, *Údolí včel*. „Mladá fronta“ 31. 5. 1968, s. 4. • Jan Hořejší, *Státní cena...* „Květy“ 1968, č. 21, s. 52. • M. Fiala, *Vláčilovo Údolí včel*. „Kino“ 1968, č. 11, s. 12. • Jan Žalman, *Umlčený film*. Praha 1993, s. 247 – 251. • Jan Lukeš, *Jedinec v soukolí osudu*. „Filmové listy“ (zvláštní vydání k Projektu 100 – Zima 1996), Praha 1996, s. 46 – 49.

CENY: leden 1968: peněžitá odměna F. Vláčilovi, V. Körnerovi a F. Uldrichovi za *Údolí včel* v rámci hodnocení produkce FSB 1967.

SOUNDTRACK: *Údolí včel*. Bonton/Zóna, 1996.

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, Malešická 12, 130 00 Praha 3
tel. 02 / 89 46 89, fax 02 / 697 30 57

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 25. června 1996.

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

MK ČR 55255; MIČ 47285
ISSN 0862-397X

*Na obálce Astarté, kresba Oldřicha Jelínka
inspirovaná stejnojmenným scénářem Ludvíka Švába.*

KRITICKÝ SBORNÍK

literatura ✠ jazyk ✠ filosofie

ROČNÍK XVI

**elitní časopis pro každého
kdo rád přemýšlí**

1996/1997

Z obsahu 1. čísla (léto '96)

Hledá se poesie
Petr Fidelius

Strukturalismus v moderní lingvistice
Ernst A. Cassirer

Etické kořeny rozmluvy
Zdeněk Pinc

Katastrofa jako téma, technika a způsob šíření výtvarného projevu
Bohuslav Blažek

On, poslední křesťan
Michael Špirit

Vašíčkova cesta do hlubin časů (minulých)
Martin Hybler

Janouškovy nové šaty
Petr Fidelius

Z BIBLIOGRAFIE SAMIZDATU
Článekový rejstřík časopisu Obsah (3. část)

KRITICKÝ SBORNÍK vychází čtyřikrát ročně
Cena jednotlivých čísel 49 Kč, roční předplatné 180 Kč
Veškeré objednávky přijímá VESMÍR, 111 42 Praha 1, Národní 3

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

Z obsahu předchozích čísel:

Petr Čornej: Husitská tematika v českém filmu (3, 4/95)

Ernst Gombrich: Vizuální obraz a jeho místo v komunikaci (3/95)

Rozhovor s Jurijem Lotmanem (3/95)

Vlastimil Zuská: „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)

Vojtěch Jasný: Život a film (1/96)

Jan Lukeš: Rozhovor s Václavem Havlem (1/96)

Thomas Elsaesser: Filmová historie a vizuální rozkoš (2/96)

Petr Mareš: „Gehen Sie in mein Zimmer...“ (2/96)

Marie Mravcová: Trhání (2/96)

Ivan Poledňák: Rozhovor s Janem Klusákem (2/96)

Jiří Voskovec a Jan Werich, Karel Steklý: Švejk (2/96)



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

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:

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

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

Jiří Doležal

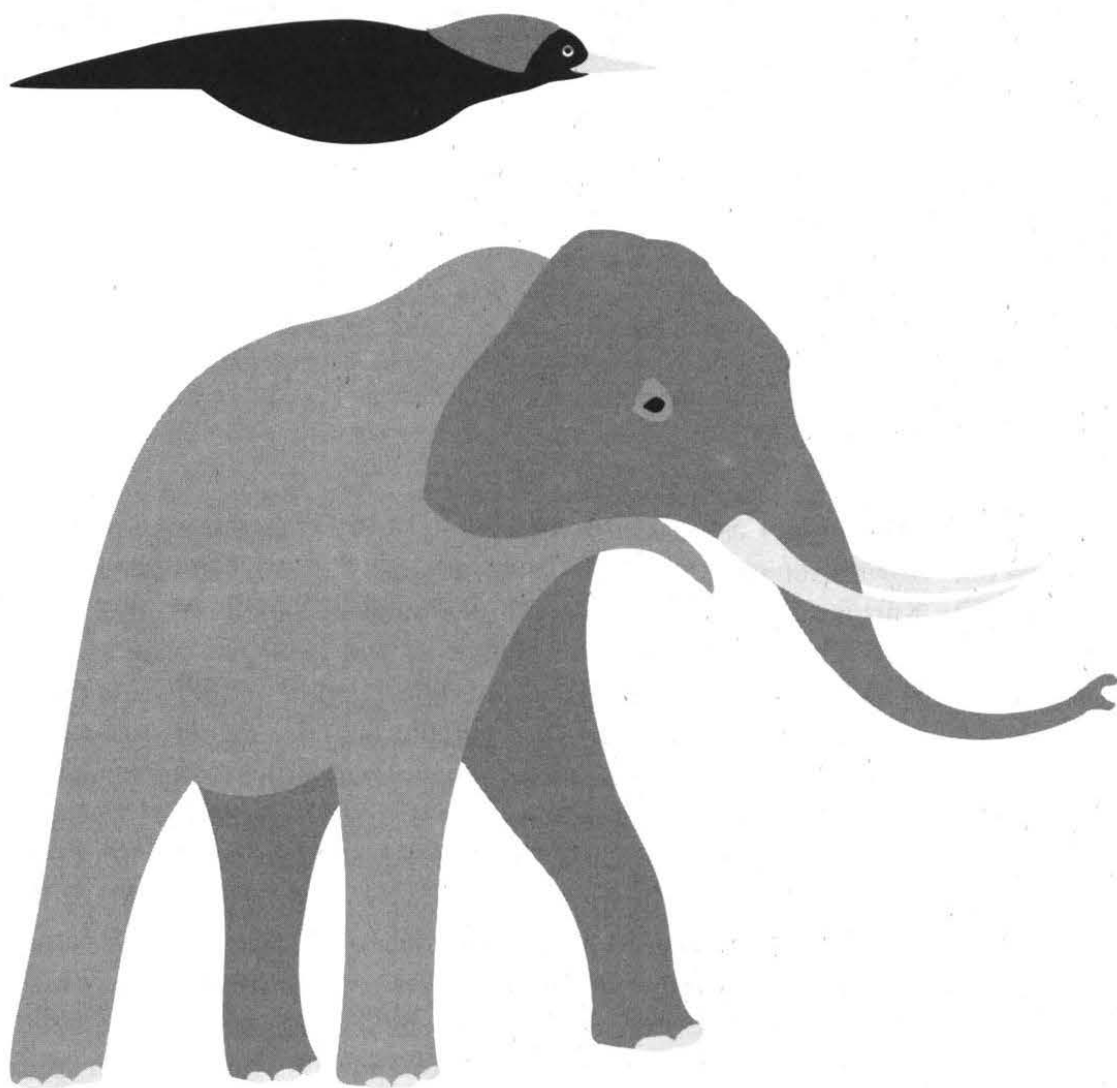
Česká kultura za protektorátu

Školství – písemnictví – kinematografie

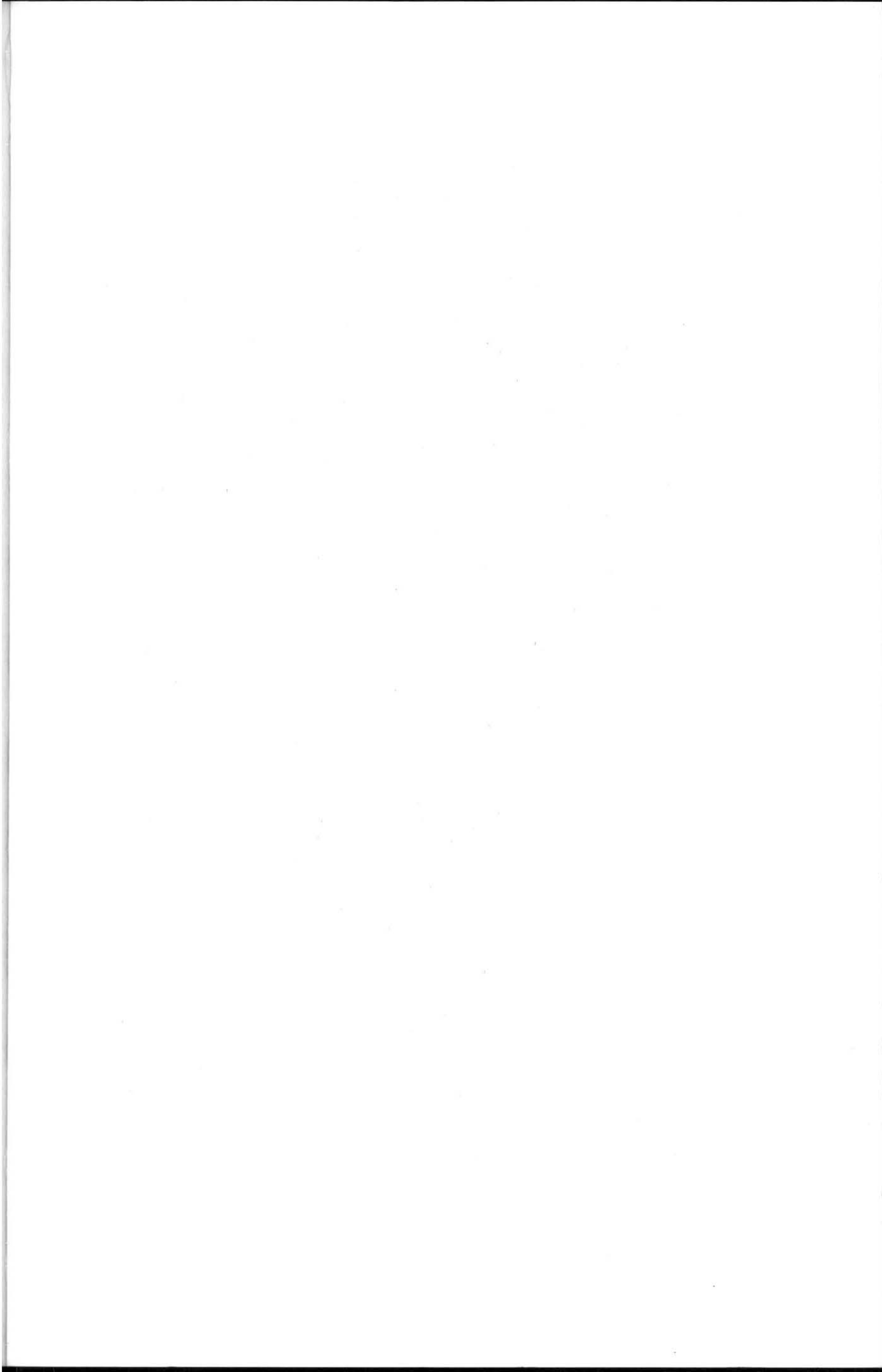
NFA 1996

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.



LITERÁRNÍ NOVINY



35 029/
1996-3



10089119 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidružuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat prardu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachycuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábarvy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra i podstatě lidské i i podstatě světa? ILUMINACE, proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že i podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.