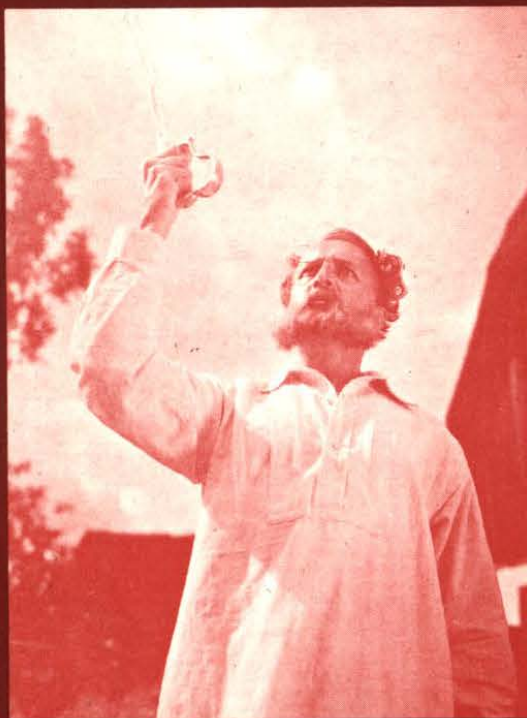


4

1996

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/1996-4

89374

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10089374 *Národní filmový archiv*

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 8
1996
Číslo / No. 4 (24)

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

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFRŮN
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:
Pavel Zeman

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

O B S A H

Články

- Nancy M. Wingfieldová:** Film jako otázka národní identity.
Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930 5
- Ladislav Pištora:** Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky.
Od vzniku filmu do roku 1945 35
- R. L. Rutsky – Justin Wyatt:** Seriózní rozkoše.
Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti 61
- Noel King:** Ztraceni v zábavním parku 77
- R. L. Rutsky – Justin Wyatt:** Vrhání stínu na království 84
- Paolo Cherchi Usai:** Georges Méliès dnes 89

Rozhovor

- Frank Kessler – Sabine Lenková:** Život pro Mélièse
Rozhovor s Madeleine Malthêteovou-Mélièsovou,
víceprezidentkou Association des Amis de Georges Méliès 97

Edice a materiály

- Helena Krejčová – Otomar Krejča ml.:** Případ Binovec 107
Přípis Václava Binovce Emanuelu Moravcovi 139

Literární obzor

- Petr Málek:** Kritikovo ohlédnutí aneb Jak zraje kritik
(*Jiří Cieslar: Concettino ohlédnutí*) 151
- Francesco Pitassio:** Nové italské periodikum (*Fotogenia*) 159

Encyklopedické heslo

- Ivan Klimeš:** Městečko na dlani 163

Příloha

- Obsah VIII. ročníku *Iluminace* 166

CONTENTS

Articles

Nancy M. Wingfield: Film as an Issue of National Identity: „Talkies“ and the 1930
Anti-German Demonstrations in Prague 5

Ladislav Pištora: Film Audiences and Cinema Halls on the Territory
of the Czech Republic. From the Beginning to 1945 35

R. L. Rutsky – Justin Wyatt: Serious Pleasures: Cinematic Pleasure
and the Notion of Fun 61

Noel King: Lost in the Funhouse 77

R. L. Rutsky – Justin Wyatt: Throwing Shade in the Kingdom 84

Paolo Cherchi Usai: Georges Méliès Today 89

Interview

Frank Kessler – Sabine Lenková: A Life for Méliès:
Interview with Madeleine Malthête-Méliès, Vicepresident of the Association
des Amis de Georges Méliès 97

Documents

Helena Krejčová – Otomar Krejča ml.: The Binovec Case 107
Václav Binovec's Letter to Emanuel Moravec 139

Reviews

Petr Málek: A Critic's Look Back or A Critic's Progress towards Maturity
(Jiří Cieslar: *Concettino ohlédnutí*) 151

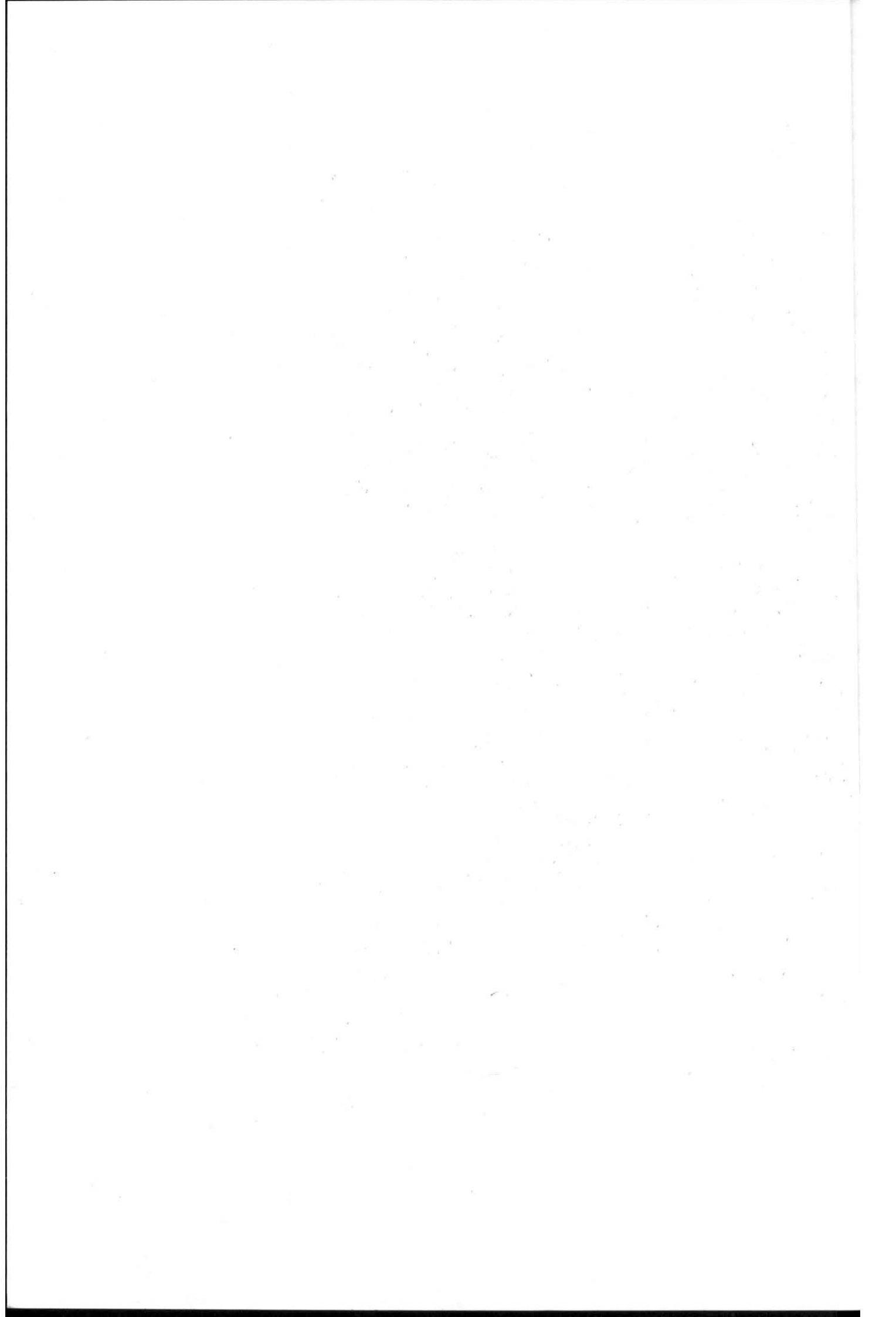
Francesco Pitassio: A New Italian Journal (*Fotogenia*) 159

Lexicon

Ivan Klimeš: *Tinytown* 163

Appendix

Contents of the 8th Volume of *Iluminace* 166



Články

FILM JAKO OTÁZKA NÁRODNÍ IDENTITY

*Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace
v roce 1930*

Nancy M. Wingfieldová

Příchod zvukových filmů na přelomu dvacátých a třicátých let doprovázely nepředvídané kulturní obtíže, které měly vzhledem k užití mluveného jazyka nacionální charakter. Jazyk zdůraznil rozdíly v národním cítění a myšlení, a protože si diváci už nemohli filmy „zdomácnit“, nemohli také přijmout smyšlený obsah zvukových filmů za své vlastní „kulturní teritorium“.¹⁾ Američtí diváci se vysmívali nosovému anglickému přízvuku v britských filmech, zatímco Britové vypískali přízvuk americký a Pařížané uvítali první americký zvukový film výkřiky „Mluvte francouzsky!“.²⁾ V Československu pak byla lidová reakce na zvukové filmy komplikovaná historickými okolnostmi. Po vzniku samostatného Československa v roce 1918 Češi odmítali své rakouské dědictví a snažili se prosazovat český charakter ve všech oblastech veřejného života.³⁾ A protože si němčinu spojovali s historickou nadvládou habsburské monarchie, byli mnozí z nich mimořádně citliví na užívání němčiny ve veřejné sféře, do níž patřila také kina.

Na konci září roku 1930 se v Praze uskutečnily čtyři noční demonstrace proti německým filmům, které byly nejvážnějším etnickým konfliktem v hlavním městě od nepokojů v listopadu 1920. Těmito demonstracím, jejichž vnitrostátní i mezinárodní důsledky poznamenaly celou řadu oblastí československého politického a veřejného života, počítaje v to zahraniční obchod, mezinárodní konkurenceschopnost československého filmového průmyslu, československo-německé vztahy i politiku československé vládní koalice, věnovali historici meziválečného období poměrně málo pozornosti. Ti, kteří se

1) Viz Richard Maltby – Ruth Vasey, *The International Language Problem*. In: David W. Ellwood – Rob Kroes (Eds.), *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam 1994, s. 79; Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley 1994, s. 233.

2) Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985, s. 171.

3) O roli českého filmu při budování národní identity za první republiky viz Jiří Rak, *Úvahy o národním charakteru českého filmu po roce 1918*. „Illuminace“ 1, 1989, č. 1, s. 30 – 42.

demonstracemi zabývali, se zaměřili pouze na jednu nebo dvě součásti konfliktu.⁴⁾ Navíc ignorovali jeden z nejvýznamnějších aspektů demonstrací: užití útočného nacionalistického jazyka, které objasňuje, kdo stanovil hranice pro politický diskurs v mezi-válečném Československu, a to nejen na ulici, ale také na pražské radnici a v Národním shromáždění.

K filmovým protestům v roce 1930 došlo v období přechodu od němých filmů k filmům zvukovým. Ačkoliv se stále vyráběly němé filmy, mnohá kina v Evropě a Spojených státech již začala měnit své vybavení tak, aby mohla uvádět filmy zvukové.⁵⁾ V roce 1929 se v Československu promítalo jen dvacet zvukových filmů, a to amerických. Na začátku roku 1930 bylo v celé zemi jen deset kin vybavených k promítání zvukových filmů: osm v Praze a dvě v Brně. Proměna však byla rychlá; na konci téhož roku se toto číslo zčtyřnásobilo a zvukové filmy se promítaly divákům ve větších městech v celém Československu. Do konce září pak bylo jen v Praze dvacet dva kin se zvukovou aparaturou. Ačkoliv tři čtvrtiny ze 196 zvukových filmů, které se promítaly v roce 1930, byly i nadále americké, poslední čtvrtina pocházela z různých evropských zemí: 36 bylo německých, 7 francouzských, 5 britských a několik dánských a švédských.⁶⁾ Český filmový průmysl začal svět brzy dohánět: v polovině září české deníky otiskly velké inzeráty na „První český celomluvený a hudební velkofilm *Když struny lkají*“.⁷⁾ A do konce roku 1930 bylo uvedeno do distribuce pět českých zvukových filmů.

Během léta 1930 promítla pražská kina nejrozumnější domácí i zahraniční filmy, včetně amerických zvukových filmů *Ne, Ne, Nanette* a *Revue všech revue*. Ve stejné době se objevily jisté negativní reakce na zahraniční filmy, a to zejména – ale ne pouze – na německé.⁸⁾ Český nacionalistický tisk si rychle našel ve zvukových filmech nepřítel – německé filmy – a začal bojovat proti jejich uvádění v Praze. Začátkem července svolal výbor zahrnující členy pražského filmového světa pod heslem „Nenechte

4) Např. L. Bartošek zmiňuje filmové protesty ve spojitosti s problémy, které přineslo zavedení zvuku do filmu. Luboš Bartošek, c. d., s. 171 – 172; P. Becher se zaměřuje na domácí a mezinárodní kulturní politiku. Peter Becher, *Ohnisko kulturněpolitických konfliktů v první republice: Spor o pražské městské divadlo 1920 a aféra pražského zvukového filmu 1930. Ztroskotání spolužití. Češi, Němci, Slováci v první republice. 1918 – 1938*. Praha 1993, s. 182 – 208; J. W. Brügel a F. G. Campbell se zabývají zahraničněpolitickými důsledky protestů. Johann Wolfgang Brügel, *Tschechen und Deutsche, 1918 – 1938*. Mnichov 1967, s. 219 – 220 a F. Gregory Campbell, *Confrontation in Central Europe*. Chicago 1975, s. 217 – 219; J. Havránek se stručně zmiňuje o protestech ve spojení s českými fašisty. Jan Havránek, *Fascism in Czechoslovakia* (dále *Fascism*). In: Peter Suga (Ed.), *Native Fascism in the Successor States, 1918 – 1945*. Santa Barbara 1971, s. 47 – 55; D. Kelly se zajímá o domácí politiku. David Kelly, *The Czech Fascist Movement, 1922 – 1942*. Boulder 1995, s. 93 – 94; H. Klepetař se soustředí především na domácí politiku. Harry Klepetař, *Seit 1918*. Moravská Ostrava 1937, s. 306 – 310; A. Klimek a P. Hofman si všímají role českých fašistů v demonstracích. Antonín Klimek – Petr Hofman, *Vítěz, který prohrál. Generál Radola Gajda*. Paseka, Praha 1995, s. 212 – 213.

5) Např. ačkoliv v roce 1929 bylo vyrobeno jen 14 německých zvukových filmů, jejich počet v roce 1930 vzrostl na 127.

6) Luboš Bartošek, c. d., s. 170.

7) *Česká mluva a české melodie*. „České slovo“ 12, 19. 9. 1930, č. 220, s. 2.

V únoru 1930 se poprvé z filmového plátna ozvala čeština ve filmu *Tonka Šibenice*, který byl původně režírován jako němý film a poté byl nově natáčen ve francouzských ateliérech.

8) Viz D., *Lichtspiele*. „Bohemia“ 103, 29. 8. 1930, č. 203, s. 6.

ILUMINACE

N. M. Wingfieldová: Film jako otázka národní identity



BEDA HELLER-FILM PRAHA

uvádí

němou verzi jednoho

z nejlepších

českých filmů

v novém zpracování

Dra. J. SVÁRY



KDYŽ STRUNY LKAJÍ

Strhující drama vášni a lásky.

Režie: B. FEHÉR za spolupráce J. KODIČKA.

OSOBY:

Sláva Michovská	MAGDA SONA-VESELÁ
Statkář Michovský, její muž	VACLAV VYDRA
Jeníček, jejich syn	JENÍČEK FEHÉR
Tulák Marek	JAROSLAV KOČIAN
Skála přátelé Michovského	JOSEF ROVENSKÝ
Toman	ČENĚK ŠLEGL
Seika Nováková	BALEK-BRODSKÁ
Strážmistr Prokop	OTTO RUBÍK
Bankéř Riedl	KAREL JIČINSKÝ

Výrobek A - B, filmové továrny v Praze.

Gramofonové desky vyšly u fy. ULTRAPHON.

Původní hudba J. A. TICHÉHO vyšla v nakladatelství V. HOFFMANNA vdova, Praha I.



Reklamní leták k filmu *Když struny lkají*
Ze sbírek NFA

české filmy vegetovat v jejich vlastní zemi“ na 28. říjen generální stávkou v městských kinech.⁹⁾

V jednom případě, který byl podle některých Němců výrazem protiněmecké zaujatosti, kino Lucerna, které zakoupilo na přání většiny českých diváků německou verzi anglicko-německého filmu *Atlantik*, odložilo uvedení tohoto filmu. Když filmová distribuční firma Slavia protestovala, Červený kříž, který vlastnil koncesi Lucerny, ostře kritizoval uvádění německy mluvených filmů, což bylo možná trochu překvapující stanovisko organizace, která o sobě tvrdila, že stojí nad národností a stranickostí. Situaci ještě zkomplikovala skutečnost, že předsedkyní Československého Červeného kříže byla Alice Masaryková, dcera prezidenta. Tento incident byl součástí většího česko-německého konfliktu v rámci Červeného kříže: napětí mezi snahou zahraničního vedení Červeného kříže mít více německých členů a jeho československou sekci, která odmítla křeslo pro Němce ve svém vedení.¹⁰⁾

Zpočátku však i deník československých národních socialistů České slovo reagoval negativně na české nacionalistické pobouření nad údajným kulturně-politickým nebezpečím, které představovaly německy mluvené filmy se svým „příliš jednoduchým“ vítězstvím v Praze. V článku z 15. srpna, nazvaném Česství v tříčtvrtečním taktu, uvedl šéfredaktor K. Z. Klíma, že ačkoliv hodně Němců chodí do kina, naprostou většinu filmových diváků tvoří Češi. Prostě v Praze nebylo dost Němců, kteří by mohli „dodati návštěvy pro tři sta či více vyprodaných představení“ německy mluveného filmu *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu*. Popularita německy mluvených filmů, dokazoval dále K. Z. Klíma, „znamená pro německý film v Praze jakýsi vyhraný plebiscit, zvláště vzpomeneme-li schůzí, protestů a článků, kterými se odmítaly první pokusy zjednat německé řeči a německému zpěvu v pražských kinech stejného domovského práva, jakého tu před ním nabyl již zvukový film anglický nebo francouzský“.¹¹⁾ Kino Národ, které vlastnili čeští národní demokraté Karla Kramáře, se snažilo zamluvit si německé filmy a pokusilo se dokonce získat na ně monopol. „Pseudovlastenecké“ a „demagogické“ články protestující proti německým filmům se v Národních listech, deníku českých národních demokratů, začaly objevovat teprve poté, co se kinu, jehož vlastnictví se národní demokraté snažili horlivě popřít, nepodařilo monopol získat.

Podobně jako všechny vlády i československá vláda využívala k ochraně svých občanů před možným nebezpečím, které by filmy, domácí i zahraniční, mohly představovat, cenzurních orgánů. Ale ačkoliv cenzoři na přelomu roku 1928 a 1929 cenzurně poznamenali i přímo zakázali celou záplavu filmů především německé výroby, do léta 1930 počet těchto filmů klesal;¹²⁾ např. v červenci byly zakázány jen tři filmy – jeden americký a dva německé. Ačkoliv odůvodnění pro zákroky cenzurní komise ministerstva vnitra proti

9) *Lichtspiele*. „Bohemia“ 103, 29. 7. 1930, č. 176, s. 7.

10) Viz *Das Rote Kreuz verbietet deutsche Tonfilme*. „Bohemia“ 103, 5. 7. 1930, č. 152, s. 3; „*Rotes Kreuz gegen Aufführung deutscher Tonfilme*“. „Prager Tagblatt“ 55, 5. 7. 1930, 4. 157, s. 5.

11) K. Z. Klíma, *Česství v tříčtvrtečním taktu*. „České slovo“ 22, 15. 8. 1930, č. 122, s. 1.

Klímův úvodník byl komentován následujícího dne v článku *Das Sieg des deutschen Tonfilms in Prag*. „Bohemia“ 103, 16. 8. 1930, č. 190, s. 5.

12) Viz Státní ústřední archiv (SÚA), fond Ministerstvo vnitra 1925 – 1930 (f. MV), kart. č. 1062, sign. 6/240/13, korespondence.

některým filmům mohlo být pro většinu veřejnosti nepochopitelné, mezi hlavní důvody patřil násilný obsah nebo urážka náboženského cítění.¹³⁾

Zvukových filmů se chopily komerční zájmy a přechod ke zvuku proběhl velice rychle, němé filmy dál uváděla jen kina, většinou venkovská, která si nemohla novou techniku dovolit. Určité opozice se však zvukový film dočkal především od milovníků filmu jako nového umění. Samozřejmě, že ne všichni považovali film, ať němý či zvukový, za uměleckou formu a někteří mu dávali spíše nálepkou pouhého technického vynálezu.¹⁴⁾

Alespoň zpočátku považovali i někteří kritici zvukové filmy méně za „pohyblivé obrázky“ a více za vyfotografované divadlo.¹⁵⁾

Zatímco většina pražských kritiků se v roce 1930 i nadále soustředila na všeobecně uznávané divadlo, 200 kin v hlavním městě a 1100 jinde v republice odráželo širokou popularitu filmů jako vítané zábavy. Například německý deník *Bohemia* přinášel filmové recenze několikrát týdně.¹⁶⁾ 16. července otiskl recenzi na *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu* režiséra Gézy von Bolvaryho. Tato „vídeňská opereta“, odehrávající se v uměleckém prostředí, se promítala v Praze sedm týdnů a v době recenze byla jedním z nejúspěšnějších dovezených německých filmů.¹⁷⁾ Rané zvukové filmy byly technicky primitivní a pod nadpis zvukový spadala směsice filmů od původně němých s dodatečným ozvučením až po skutečné zvukové filmy. Filmoví kritici komentovali technickou stránku filmů stejně jako jejich obsah. Například si stěžovali na špatný překlad a na rušivé mezititulky. Mezititulky, ať už měly jakékoliv nedostatky, byly mezinárodně přizpůsobivé, protože mohly být tvořivě upraveny tak, aby sloužily různým kulturním a národním skupinám.¹⁸⁾ Jednou z výhod filmu *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu* byla skutečnost, že český text byl zkopírován přímo na film, takže se mluvené slovo a překlad objevovaly ve stejném okamžiku.¹⁹⁾

Podobně jako dnes, existovala i tehdy ve výrobě filmů mezinárodní spolupráce a filmy se dokonce produkovaly ve dvou či více jazycích najednou.²⁰⁾ V srpnu 1930 oznámila německá společnost Süd-Film AG plány na společný česko-německý film, který se měl objevit na konci října: byl to *C. a k. polní maršálek* s Vlastou Burianem v české i německé verzi. Alespoň někteří členové českého filmového světa se domnívali, že česko-německé koprodukce jsou žádoucí z komerčních i uměleckých důvodů. Ve skutečnosti řadu českých filmů pomohl realizovat německý kapitál.

13) *Aus der Filmwelt*. „Prager Abendzeitung“, 1930, 22. 10., s. 2

14) Mezi těmi, kdo byli skeptičtí vůči přechodu ke zvuku, (tvrdili například, že zvuk film „obohatí jen povrchně“), byli ti, kteří filmy produkovali i ti, kdo je kritizovali. Viz např. *Babelsberg: ein Filmstudio, 1912 – 1992* (dále *Babelsberg*). Hrsg. Wolfgang Jacobsen. Berlin 1992, s. 152 a Hans H. Wollenberg, *Fifty Years of German Film*. New York 1972, s. 24 – 25.

15) Thomas J. Saunders, c. d., s. 223.

16) Toto bylo zřejmě pravidlem spíš v Evropě než ve Spojených státech. O reakci německých autorů na filmy viz *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. Wolfgang Jacobsen – Anton Kaes. Stuttgart 1993, s. 87 – 94.

17) *Lichtspiele*. „Bohemia“ 103, 16. 7. 1930, č. 165, s. 5.

18) Richard Maltby, Ruth Vasey, c. d., s. 79.

19) D., *Lichtspiele*. „Bohemia“ 103, 29. 8. 1930, č. 203, s. 6.

20) Do poloviny roku 1931 byla přibližně třetina německých zvukových filmů produkována také v cizích jazycích, především v angličtině a francouzštině. Odlišné verze filmu někdy vyžadovaly změny kostýmů, režie nebo hereckého obsazení. Viz *Babelsberg*, s. 169.

Der große deutsche
Ton- und Sprechfilm

ZWEI HERZEN IM $\frac{3}{4}$ TAKT

Manuskript: WALTER REISCH und FRANZ SCHULZ

Komposition: ROBERT STOLZ

Regie: GEZA VON BOLVARY

Produktion: Superfilm, Berlin Tonverfahren: Tobis

Darsteller:

**Irene Elsinger
Karl Ettlinger
Willy Forst
Tibor v. Halmay
Paul Hörbiger**

**Walter Janssen
Oskar Karlweiß
Paul Morgan
Szöke Szakall
Gretl Theimer**

Die begeisterten Pressestimmen nach der Uraufführung im Berliner „Capitol“

Film-Kurier, 14. März

„Ein Riesen-Bomben-Monstre-Erfolg. Der Kritiker stellt sich, dankbar für zwei entzückende Stunden, an die Seite des beifalltrassenden Publikums. Der Film wird neue Kassenrekorde aufstellen.“

Film-Echo, 17. März

„Was im Capitol abrollt, ist ein glänzend vertontes, entzückendes Libretto... Nett und routiniert, mit viel Tempo die ganze Inszenierung, die in erster Linie von dem ausgezeichneten Spiel der Darsteller getragen wird.“

Der Film, 15. März

„Es war ein Abend des großen Erfolges. Ein deutscher Tonfilm, so nett gemacht, so vollendet im Ton, so reizend und unterhaltsam, daß man weiter hoffen darf. Beifall bei offener Szene und am Schluß.“

L. B. B., 14. März

„Die Zahl der deutschen Tonfilme ist also um einige recht gelungene Leistungen bereichert, um einen Film, der uns Freude macht, der dem Publikum — und damit den Filmtheatern — Freude bereiten wird.“

Reichsfilmblatt, 15. März

„... mit diesem vorzüglichen Film, der für zwei Kinostunden eine Quelle ungetrübten Genusses ist, hat er wieder eine Arbeit abgeliefert, die in unserer Zeit gesteigerten Tonfilmbedarfs mit Freude begrüßt wird.“

Film-Journal, 16. März

„Der Film ist technisch durchaus einwandfrei und steht in der Tonwiedergabe unbedingt an der Spitze. — Es ist ein Vergnügen, von einem Tonfilm sagen zu können: seine Technik ist ebenso gut wie Manuskript, Regie, Darstellung, Photographie und Architektur.“

Bereits einteilungsbereit!

ELEKTA-FILM A.-G.

Tel. 21065, 27437, 28008

PRAG II, NÁRODNÍ TR. 26 Telegr.: ELEKTAFILM Prag

Vertretung für die Slowakei: REDOUTEFILM, Bratislava

*Reklama na film Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu
v časopisu Internationale Filmschau č. 2, 31. 3. 1930*

Většina z pražských kin, která uváděla premiérové filmy, byla soustředěna v centru města, především na Václavském náměstí a jeho okolí, tedy na oblíbeném místě českých veřejných národních projevů. Davy českého obyvatelstva se zde shromáždily 28. října 1918, když bylo u sochy svatého Václava, dominující horní části náměstí, vyhlášeno samostatné Československo, a shromáždily se tu znovu během protiněmeckých nepokojů v listopadu 1920 i při komunisty zorganizované generální stávce v následujícím měsíci. Václavské náměstí navíc bylo jedním z hlavních dějišť každoročních vzpomínkových oslav československé samostatnosti na konci října. A najednou tam visely plakáty na německé filmy a německé filmy se promítaly v samém srdci českého národa!

Bylo to období rostoucího národního cítění v Evropě, vzniklého částečně jako reakce na světovou hospodářskou krizi, která hluboce zasáhla Československo. Českoslovenští voliči reflektovali rostoucí radikální nacionální přístupy a ve volbách v říjnu 1929 vrátili do parlamentu tři fašisty z Ligy proti vázaným kandidátkám, Radolu Gajdu (vl. jm. Rudolf Geidl), Karla Perglera a Jiřího Stříbrného.²¹⁾ V sousedním Německu také narůstal radikální nacionalismus: z politického okraje se vynořili nacisté a stali se druhou nejsilnější stranou v Říšském sněmu ve volbách v září 1930. Na konci léta se navíc konaly protislovanské demonstrace v Německu i Rakousku. V neposlední řadě byla nedávná poprava čtyř slovinských zločinců v Terstu zdrojem novinářských polemik, které vyústily v kamenování italské ambasády v Praze.²²⁾

Nacionální cítění v hlavním městě Československa narůstalo. V nedávné *cause-célèbre* zatkla pražská železniční policie v rychlíku z Lince do Prahy Adolfa Mayera, rakouského obchodníka cestujícího do Drážďan, za to, že prý nazval Čechy „feige Hunde“. Byl uvězněn a jeho případ se projednával soudně. Při výslechu Mayer připustil, že očernil bývalý c. a k. 28. pěší pluk, ale „podlé psy“ popřel. Soudce shledal Mayera vinným za to, že urazil český národ a českou armádu, a odsoudil ho k měsíčnímu vězení. Mayer se odvolal. Soudce vyššího soudu vycházel z toho, že Mayer jako cizinec nemohl vědět, že bývalý český c. a k. 28. pěší pluk, rozpuštěný po světové válce, byl v Československé republice obnoven, a 20. září Mayera propustil.²³⁾ Mayer pravděpodobně pokračoval ve své služební cestě bez dalších problémů. Jeho případ nebyl výjimečný. Brzy po něm byl zadržen Američan za užití epiteta „čeští psi“ a tedy za urážku českého národa.²⁴⁾ Nemělo by být tedy překvapením, že německy mluvené filmy se staly problémem, který zvyšoval nacionální cítění. Mayerův případ se stal během filmových protestů diskutovaným tématem.²⁵⁾

21) J. Havránek uvádí, že čeští fašisté, kteří měli největší podporu v Praze, byli méně „pro – čeští“ a více protiněmečtí. Hlučná, ale počtem zanedbatelná fašistická strana získala pouze 1% hlasů v parlamentních volbách v roce 1929. V roce 1934 se fašisté spojili s českými národními demokraty a v parlamentních volbách v květnu 1935 získali 5,6% hlasů a 17 křesel v Národním shromáždění. J. H a v r á n e k, *Fascism*, s. 50.

22) National Archives of the United States (NA), Record Group (RG) 59 – General Record of the Department of State, Central Decimal Files, 1930 – 1939, 760f.00, Zpráva č. 127, 11. října 1930 z Prahy (nepodepsáno).

23) ma., *Der Fall Mayer*. „Bohemia“ 103, 20. 9. 1930, č. 222, s. 1.

24) *Nach dem Fall Mayer der Fall Scarf*. „Bohemia“ 103, 23. 9. 1930, č. 224, s. 6.

25) Viz např. „Pražské děti“ o „panu“ Mayerovi. „Večer“ 26. 9. 1930, č. 224, s. 2; *Zase jeden Mayer, který spílá republice*. Tamtéž, 6. 11. 1930, s. 1.

V pondělí 22. září se shromáždili fašisté před kinem Avion na Václavském náměstí, kde se už téměř týden promítala německá hudební komedie *Nesmrtelný lump*, aby protestovali proti německým zvukovým filmům.²⁶⁾ *Nesmrtelného lumpa* cenzura schválila, protože nenašla ve filmu nic, co by mohlo „zranit české city a hrdost“.²⁷⁾ Ve skutečnosti cenzurní komise povolila uvedení filmu, popisovaného jako „velice benevolentní“, v době, kdy veřejnost byla stále ještě vzrušena Mayerovým soudem. Film byl dokonce kladně hodnocen v Českém slovu 23. září. Recenzent komentoval rozkošné obrázky ze štyrského venkovského života a považoval film za důkaz toho, že evropské filmy za pár měsíců předstihly kvalitu amerických. Dále dokonce předpověděl, že film se stane v Praze senzací, což se splnilo, ale ne tak, jak si představoval!²⁸⁾

Druhého dne se shromáždilo asi 200 českých mladých lidí – především studentů, komunistů a fašistů – během večerního představení v kině Avion na výzvu novin, plakátů a letáků pocházejících od příznivců J. Strábrného, ale policie je poslala pryč. Film se tedy dohrál a diváci odešli bez nehody. Někteří z demonstrujících šli z Avionu do paláce Lucerna, kde svolávali slávu „slovanské Praze“ a křičeli „Pryč s německými filmy“. Potom se vrátili k Avionu a zpívali „Hej Slované“. Jiní se za volání „Ať žije Kramář, ať žije generál Gajda, hanba Židům!“ přemístili z Václavského náměstí na Staroměstské náměstí, kde bylo předneseno několik projevů, týkajících se nejen německých filmů, ale také problémů mezi (fašistickou) Itálií a (slovanskou) Jugoslávií. Za dalšího zpěvu se demonstranti přesunuli ke hrobu neznámého vojína, kde zpívali další vlastenecké písně. Někteří demonstranti chtěli jít k jugoslávskému vyslanectví na Malé Straně, ale policie je zastavila, takže se vrátili na Václavské náměstí a ke kinům.²⁹⁾ V půl dvanácté už bylo po demonstraci.

Událostem předchozích dvou večerů se dostalo pozornosti především ve fašistickém tisku 24. září. Někteří Pražané věřili, že čeští fašisté naplánovali demonstraci na 23. září a že to ještě neskončilo. Rozhozené anonymní letáky vyzývaly „uvědomělé Čechy“ k demonstracím proti uvádění německých filmů.³⁰⁾ Pochopitelně Polední list z 24. září obsahoval článek s palcovým titulkem „Velké protiněmecké demonstrace v Praze“, v němž se radostně psalo o demonstrantech před pomníkem Jana Husa na Starém Městě a u sochy sv. Václava na Václavském náměstí, stejně jako o soucitu s jugoslávskými „bratry“, o demonstracích před německým vyslanectvím i před policejně hlídaným italským vyslanectvím.³¹⁾ Účastníci demonstrace, kteří šli protestovat před německé vyslanectví, však neznali správnou adresu a omylem vzbudili českého občana, před jehož domem demonstrovali. Německý vyslanec si mohl o demonstracích v Poledním listu jen

26) SÚA, Presidium zemského úřadu 1921 – 1930 (dále PZÚ), kart. č. 21, sign. 8/1/69/48, Policejní ředitelství v Praze, Fašistická demonstrace při večerním představení v biografu „Avion“ dne 22. září 1930, s. 1, 24. září 1930.

27) SÚA, fond Cenzurní sbor kinematografický (f. CSK), kart. č. 36, č. 461/1930, zpráva ministerstva vnitra: Předvádění filmu *Nesmrtelný lump* v biografu Avion v Praze, 24. září 1930.

28) *Nový program v bio Avion*. „České slovo“ 22, 23. 9. 1930, č. 225, s. 11.

29) SÚA, PZÚ, kart. č. 121, sign. 8/1/69/48, Policejní ředitelství v Praze, Zpráva, 23. 9. 1930.

30) *Strassendemonstrationen gegen die deutschen Tonfilme*. „Bohemia“ 103, 24. 9. 1930, č. 225, s. 5.

31) *Velké protiněmecké demonstrace v Praze*. „Polední list“ 4, 24. 9. 1930, č. 266, s. 1.



Befehl !

Erstens: Sämtliche Kinos in der Tschechoslowakischen Republik sind sofort mit unserem Film zu besetzen. Zweitens: Kinobesitzer, die sich weigern sind mir unverzüglich zum Rapport vorzuführen. Drittens: Das Publikum ist bei erhöhten Eintrittspreisen anzuweisen, nach Schluss einer jeden Vorstellung stürmisch zu applaudieren und in Hochrufe auszubrechen

Burian m. p.
k. u. k. Feldmarschall

Obiger Befehl des „Feldmarschalls“ Vlasta Burians bezieht sich auf den neuesten Schlager der Elektafilm

K.u.k.

Feldmarschall

Regie: **Karl Lamač**

In dieser militärischen Tonfilmhumoreske (nach dem gleichnamigen Lustspiel von E. A. Longen, Drehbuch von W. Wassermann und R. Arvay, Dialoge: Roda Roda) wirken neben **Vlasta Burian** und **Roda Roda** mit: **Fee Malten, Harry Frank, Antonie Jaeckel, Jack Mylong-Münz, Emmy Carpentier, Paul Rehkopf, Wilhelm Bendow, Karl Forest, Franz Engel** und **Jo Seff**

An der Kamera: Otto Heller, die Bauten stammen von Heinrich Richter, die Musik schrieb Jara Beneš. Tonsystem: Tobis-Klangfilm
Gemeinschaftsproduktion der Ondra-Lamač-Film G. m. b. H. — Elektafilm A. G. — AB-Film A. G.

im Verleih der

ELEKTAFILM A.-G. PRAG

Reklama na film *C. a k. polní maršálek*
v časopisu *Internationale Filmschau* č. 12, 31. 12. 1930

přečíst.³²⁾ Buřičské titulky (V české Praze tekla krev českých demonstrantů) v tomto deníku pokračovaly během trvání nepokojů a protestovaly proti vzrůstajícímu poněmčování.³³⁾

24. září vyzývaly ranní noviny J. Stříbrného k dalším protestům na večer. Fašisté a přívrženci národních demokratů se shromáždili na Václavském náměstí v půl osmé večer a snažili se přinutit majitele kin, která uváděla německé filmy, nejen k tomu, aby zrušili večerní představení, ale aby také slíbili, že už německé filmy uvádět nebudou. Demonstranti se vrátili do kina Avion, které se stalo toho večera jejich prvním územním ziskem. Pod nátlakem demonstrantů se už ředitelství Avionu rozhodlo zcenzurovat první scénu filmu, odehrávající se ve třídě základní školy, kde žáci zpívali štyrskou hymnu Hoch vom Dachstein, a vystříhlo všechny další scény, v nichž se tato píseň zpívala. Fašisty především popuzovala mapa Štýrska visící na zdi třídy, protože odtud pocházel dříve zmíněný Mayer. Když se český kabaretiér Karel Hašler pokoušel vysvětlit, že *Nesmrtelný lump* byl pro mnohé Čechy urážkou v kontextu Mayerovy aféry, jeho argument Bohemia sarkasticky zredukovala takto: fašisté uvádějí, že film se prý odehrává ve Štýrsku, Mayer byl z Grazu ve Štýrsku, Mayer prý urazil 28. pěší pluk, a proto uvedení filmu s mapou Štýrska na zdi a se zpěvem štyrské hymny bylo provokací vůči českému lidu. Souhlas se zcenzurováním urážlivých scén demonstranty neuspokojil a přibývalo hrozeb z ulice stejně jako od lidí, kteří se shromáždili před kinem kolem poledne. Aby se vyhnul problémům, zrušil prostě majitel kina z technických důvodů večerní představení, která už byla vyprodána, a vyvěsil toto oznámení na pokladnu u vchodu do kina.³⁴⁾

Bez ohledu na „vítězství“ se asi 200 demonstrantů, většinou mladí muži a ženy, postavilo před vchod do kina a volalo „Ať žije slovanská Praha“. Dalších několik stovek protestujících na Václavském náměstí zpívalo české národní písně. Poté, co zaměstnanci kina slíbili, že film už nikdy nebude uveden, demonstranti odešli. Kráčeli dolů po Václavském náměstí, zpívali a křičeli „Pryč s Němci, pryč s Židy“ a „Nechceme německé filmy“. U budovy, v níž sídlilo České slovo, se pískalo, ale budova byla dobře strážena a policie demonstranty rozehnala. Redaktoři nezávislého konzervativního deníku Národní politika se vykláněli z oken, mávali kapesníky a děkovali demonstrantům za jejich „slovanské“ výkřiky.

Demonstranti se přesunuli k domu na Václavském náměstí č. 11, kde sídlilo kino Passage, které uvádělo *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu*. Vrátný nestihl zabránit demonstrantům ve vstupu do pasáže, a ti tak proudili ke vchodu do kina, kde je policie zastavila. Demonstranti roztrhali veliké filmové plakáty a odnášeli si je jako trofeje. Rušili diváky, ale nenastala panika, protože zaměstnanci kina dokázali situaci vystrašeným divákům objasnit.

32) Archiv Ústavu T. G. Masaryka, Masarykův archiv, kart.: Vnitropolitické situace – vlády, zpráva Kamila Krofty z 17. 10. 1930; Polední list otiskl zprávy o demonstracích před německým vyslanectvím na první a druhé straně: *Velké protiněmecké demonstrace v Praze*. „Polední list“ 4, 24. 9. 1930, č. 266, s. 1; Češi provolávají hanbu před německým vyslanectvím. Tamtéž, s. 2.

33) *V české Praze tekla krev českých demonstrantů*. „Polední list“ 4, 26. 9. 1930, č. 267, s. 1.

34) *Neue Strassendemonstrationen in Prag*. „Bohemia“ 103, 25. 9. 1930, č. 226, s. 1 a 2.

Téměř tisícový dav se pohyboval Národní třídou ke kinu Olympia ve Spálené 26, kde se už od začátku července promítala německá hudební komedie *Delikatessy*. Film opět režíroval Géza von Bolvary a Harry Liedtke v něm hrál kouzelníka, z jehož lahůdkářství se stal noční klub; vše bylo vyplněno tancem, jazzem a šlágry. Za skandování „Nechceme německý kýč, chceme české filmy“ dav vyrazil závoru na dveřích a strhal plakáty na německé filmy.³⁵⁾

Asi v deset hodin večer rozbili demonstranti osmnáct oken Nového německého divadla a neznámý muž, stojící před vchodem do divadla, pronesl projev útočící na Němce a Židy. Představení *Das häßliche Mädchen* vídeňského Reinhardt-Ensemble bylo přerušeno v posledním jednání, když si diváci v obavách, že venku hoří, začali probíjovat cestu k východu. Avšak po uklidňujících slovech ředitele se představení dohrálo a diváci poté vyšli do palby nadávek od demonstrantů.

Mezitím se na Václavském náměstí rozdávaly Filmové listy, které požadovaly, aby česká veřejnost bojkotovala kina, jež uváděla německé filmy. Leták také prohlašoval, že film *Když struny lkají*, v němž hrál český virtuos Jaroslav Kocián, uváděný v kině Alfa na Václavském náměstí č. 30, vlastně nebyl českým filmem. Pravděpodobně proto, že režisér Friedrich Fehér nebyl Čech.³⁶⁾

Demonstranti pak přešli na Národní třídu a odtud se vydali ke kinu Kotva v Revoluční třídě, kde strhali plakáty na první německý zvukový film o světové válce *Na západní frontě 1918* režiséra G. W. Pabsta. Dále pokračovali Dlouhou třídou do kina Roxy, kde se dávala romantická komedie *Král valčíků*, s melodiemi Johanna Strausse a poblíž Roxy zničili nápisy německých firem. Demonstrace dostala vysloveně antisemitský charakter, když dav rozbil okna kavárny Aschermann. Když se konečně objevila policie a vyzývala demonstranty, aby se rozešli, ti neuposlechli a křičeli „Ať žije slovanská Praha“ a „Hanza Židům“, bili Němce, které cestou potkali, a směřovali k Staroměstskému náměstí, kde se znovu shromáždili. Předtím, než se vrátili na Václavské náměstí, zpívali „Kde domov můj“.

Oblíbenými cíli demonstrantů byly také kavárny navštěvované Němci. Z nich „srovnali se zemí“ kavárnu Electra na Václavském náměstí a kavárnu Nizza na třídě Maršála Focha. Policie v Electře mnoho nezachránila, protože se objevila, až když byla škoda spáchána. Ke kavárně Nizza dorazilo asi sto demonstrantů, kteří rozbili okna plně obsazené kavárny, sousedního nakladatelství Orbis a kina Maceška, kde se také promítal *Král valčíků*. Prosby majitele kavárny, aby policie zasáhla, nebyly nic platné. Demonstranti strhli a odtáhli také neon pražské pobočky Brünner Tagblattu a ani v tomto případě policie nedokázala zasáhnout.³⁷⁾

Ani druhý den se atmosféra neuklidnila, ačkoliv policejní ředitel zakázal všechny demonstrace a v centru města, kde byl ohrožen německý majetek, stejně tak jako před rakouským a německým vyslanectvím, byla silná policejní ostraha. Policie rozehnala

35) *Neue Strassendemonstrationen in Prag*. „Bohemia“ 103, 25. 9. 1930, č. 226, s. 2.

36) Viz – o –, *Nehláíme se k filmu, který je naší celonárodní ostudou*. „Filmové listy“ 2, 30. 9. 1930, č. 25, s. 188.

37) SÚA, Policejní presidium 1921 – 1930 (dále PP), sign. D/12/35, Výpis ze zprávy o událostech politického rázu ze dne 24. září 1930.

dav asi padesáti lidí, kteří se ráno sešli před německým divadlem, a poté byl klid až do osmi hodin večer, kdy se přibližně 300 demonstrantů, skládajících se především z české mládeže s trikolórami v knoflíkových dírkách a červenobílými vlajkami, shromáždilo na Václavském náměstí. Protesty toho večera neměly čistě nacionální charakter, protože někteří z demonstrantů nesli komunistické transparenty. Dav prorazil policejní kordon, záhy se rozšířil na 5000 až 10 000 osob (odhady se různí) a za zpěvu směřoval k ulici Na příkopě. Demonstranti se oháněli holemi, pokřikovali, pískali při krátké zastávce před Schillerovým obchodem s oděvy a dále se vydali ke kavárně Kontinental, kde také pískali. Pak přešli Havlíčkovu náměstí a zaútočili na Německý dům. Zde tloukli železnými tyčemi do stažených vnějších rolet, házeli kameny do oken a rozbíjeli je. Jednotka četníků, která dorazila na místo, obklopila s nasazenými bajonety demonstranty, kteří křičeli: „Vy Češi jdete proti nám Čechům; bráníme českou Prahu proti Němcům“. V nastalém zmatku padaly kameny na četníky, kteří byli nakonec schopni dav zatlačit za cenu poranění některých demonstrantů bajonety a obušky. Chaos však neustával mimo jiné také proto, že na scénu přijela jízdní policie a trvalo jí chvíli, než vše vyčistila. Policie současně vyklidila ulici Na příkopě a Václavské náměstí.

Kolem desáté večer se někteří účastníci demonstrace snažili zaútočit na přísně střežené německé divadlo, ale policie je odrazila, ovšem teprve poté, co zdemolovali vládní vůz. Další demonstranti strhávali troleje, vytahovali cestující z tramvají, bili četné tramvajové průvodčí, kteří protestovali, a zastavovali jedoucí automobily, včetně vládního vozu ministra veřejných prací, lidovce Jana Dostálka, jenž byl zastaven při přejezdu Václavského náměstí. Demonstranti Dostálka obtěžovali, házeli na auto kameny, ale policie ho zachránila.³⁸⁾ Další skupina demonstrantů šla na Staré Město, kde rozbíjela výlohy českých a německých obchodů a strhávala nápisy s německými nebo židovskými jmény. Klid nastal v Praze teprve někdy po půlnoci.³⁹⁾

Českoslovenští národní socialisté svolali protifašistickou demonstraci před svým novým sídlem strany na rohu třídy Maršála Focha nad Václavským náměstím na 26. září v pět hodin odpoledne. Policie zakázala plánovaný pochod, ale povolila masové shromáždění, kterého se zúčastnilo asi 1 500 lidí, kteří nesli transparenty „Pryč s fašismem“ a „Pryč s válkou“. V davu byli také komunisté, kteří vykřikovali svá vlastní hesla do megafonů a snažili se ze všech sil vyprovokovat mluvčí národních socialistů hlučným zpěvem. Českoslovenští národní socialisté se rozešli v pokoji, ale někteří z komunistů se za zpěvu Internacionály vydali na Václavské náměstí kolem Lidového domu, sídla československých sociálních demokratů, v Hybernské ulici a dále ke svému vlastnímu stranickému sídlu a cestou napadali sociální demokraty a policii. Další demonstranty, kteří se shromáždili na Václavském náměstí, rozehnaly hlídky za spolupráce četníků. Na fašistické demonstraci u Národního domu na Smíchově mezitím promlouval K. Pergler k přibližně tisícovému davu.⁴⁰⁾

38) *Deutscher Protest in Prag*. „Berliner Tageblatt“, 26. 9. 1930, nestr.

39) *Die Ausschreitungen in Prag*. „Bohemia“ 103, 26. 9. 1930, č. 227, s. 1 a 2.

40) K tomu *Výstraha národní a slovanské Prahy fašistickému a komunistickému teroru*. „České slovo“ 22, 27. 9. 1930, č. 229, s. 1; SÚA, PP, sign. D/12/35, Policejní ředitelství v Praze, Opis, 26. 9. 1930.

ILUMINACE

N. M. Wingfieldová: Film jako otázka národní identity



*Nesmrtelný lump v reklamním časopisu
Illustrierter Film-Kurier (1930, č. 1369)*

Němečtí a židovští vůdcové intervenovali u policie a ministerstva vnitra. Patrně vzhledem k možné hrozbě rezignace německých vládních ministrů, německého sociálního demokrata Ludwiga Czecha (ministerstvo sociálních věcí) a německého agrárníka Franze Spiny (ministerstvo zdravotnictví) a vzhledem k intervenci německého vyslance v Praze Waltra Kocha, zabránilo větším výbuchům násilí večer 26. září „energické úsilí“ úřadů zodpovědných za ochranu majetku a zjednání občanského pořádku díky nasazení velkého množství četníků a policie. 27. září už byl zase klid.⁴¹⁾

Konečné ztráty zahrnovaly 31 zranění hlídek a policistů, způsobených především hosenými kameny jen 25. září. Neznámé množství demonstrantů bylo zraněno, někteří vážně, bajonety a gumovými obuškami. Do půlnoci 24. září zatkla policie asi čtrnáct demonstrantů a druhého dne dalších šedesát, včetně opilých mladíků na Příkopech, za různé urážky. 26. září zatkla dalších dvacet osm demonstrantů. Ti, kteří byli vzati do vazby, byli mladíci kolem dvaceti let a to většinou dělníci, řemeslníci a úředníci. Jeden ze zatčených, jednadvacetiletý státní zaměstnanec, vypověděl, že se účastnil demonstrace na rozkaz předsedy místní organizace českých národních demokratů v Dejvicích. Ministerstvo financí prohlásilo, že původci demonstrací a nikoliv stát jsou zodpovědní za škodu na majetku, která byla původně odhadována na 150 000,- Kč (4 500 amerických dolarů). Jeden majitel českého kina pak žaloval kvůli škodě redaktora Národní politiky.⁴²⁾

Jestliže cílem demonstrací bylo pouze zastavit uvádění německých filmů, pak demonstranti svého cíle dosáhli alespoň dočasně. Ani jedno ze šesti kin, v nichž se promítaly německé filmy ve středu 24. září, tedy v druhou noc protestů, je už dále neuvádělo, v souladu s neoficiálním pokynem policejního ředitelství.⁴³⁾ A když se druhý den znovu otevřela kina, v nichž se protestovalo, alespoň dvě z nich, Avion a Passage, hrála najoistito: promítala němé filmy!

Pouliční nepokoje našly ozvěnu i jinde v Čechách a na Moravě, včetně Českých Budějovic, Moravské Ostravy a Olomouce. Po několikadenní agitaci proti německy mluveným filmům v jednom z olomouckých deníků se místní fašisté pokusili zastavit promítání filmu režiséra Josefa von Sternberga *Modrý Anděl* s Marlene Dietrichovou výkřiky „Nejsme v Berlíně nebo ve Vídni, jsme v Československé republice a požadujeme, aby se mluvilo česky“. Většina z převážně českých diváků však podpořila policejní odvlечение demonstrantů, po němž promítání pokračovalo.⁴⁴⁾

Německy mluvené filmy se také přestaly promítat v Bratislavě údajně kvůli plánované návštěvě prezidenta Masaryka. Vzhledem k obavám, že by dotyčné filmy mohly nepříznivě ovlivnit prezidentův pobyt, přislíbilo pět ředitelů kin, že tři týdny nebudou uvádět německé filmy. Znamenalo to pro ně finanční ztrátu, protože filmy už byly uvedené v programech a mnohé z nich byly vyprodané.⁴⁵⁾

41) *Ruhe in Prag*. „Prager Presse“ 10, 28. 9. 1930, č. 267, s. 2.

42) Viz zprávy v NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, 760f.62/5 od A. C. Ratschského z Prahy, s. 5, a dále v československém a mezinárodním tisku.

43) Viz *Die Ausschreitungen in Prag*. „Sozialdemokrat“ 10, 26. 9. 1930, č. 227, s. 2.

44) K tomu *Fašističtí provokatéři také v Českých Budějovicích*. „České slovo“ 22, 27. 9. 1930, č. 229, s. 3; *V Bratislavě se nebudou hrát německé filmy*. „Polední list“ 4, 28. 9. 1930, č. 270, s. 1; *Ruhe in Prag*. „Sozialdemokrat“ 10, 28. 9. 1930, č. 229, s. 1.

45) *Auch in Pressburg die deutschen Tonfilme abgesetzt*. „Bohemia“ 10, 28. 9. 1930, č. 229, s. 2.

Protesty měly dozvuk v Národním shromáždění i na pražské radnici. V parlamentu, který se sešel 25. září, zazněly bouřlivé protesty proti demonstracím ze strany komunistů a německých poslanců všech německých politických stran, k nimž se připojil Ludwig Singer z židovské strany. Obvinili K. Perglera, R. Gajdu a J. Stříbrného z intelektuálního autorství demonstrací a prohlásili je za primárně zodpovědné za to, že „pustili pražské ulice ze řetězu“. Ostrá parlamentní debata trvala dlouho do noci. Charakterizovala ji přerušení známá z rakouské Říšské rady z posledních let habsburské monarchie: předseda zvonil a prosil o klid, nekoaliční strany pískaly, padala obvinění a protiobvinění. Poučná byla rétorika debaty. Čeští národní poslanci přejali tradiční politický slovník německých nacionalistů a zaměnili identitu všech německých mluvčích za jednoduché, přese vše se klenoucí germánství. Někteří němečtí poslanci pak připodobnili nedávné české politické akce ke „starému Rakousku“ a „dnům habsburské monarchie“.

Rétorika prvního řečníka, poslance německé národní strany Josefa Keibla, připomínala vášnivé spory z 80. a 90. let minulého století. J. Keibl prohlásil, že Němci demonstrovali „vyšší úroveň kultury a civilizace“ jako odpověď na nedávná sokolská setkání v původně německém pohraničí, které považoval za českou národní provokaci. Dále pak J. Keibl mimo jiné požadoval, aby slovenský agrární ministr vnitra Juraj Slávik objasnil, jaká opatření hodlá přijmout na ochranu německého vlastnictví, německé kultury a německého lidu.⁴⁶⁾

Poslanci Ligy proti vázaným kandidátkám opakovaně přerušovali německé členy opozice a komunisty a trvali na tom, že nepokoje nepropukly kvůli filmům. A tak tomu bylo i podle Poledního listu: k demonstracím došlo kvůli německému expanzionismu a snaze udělat z Prahy „pobočku“ Berlína. S odvoláním na Mayerův případ připomněl poslanec Ligy proti vázaným kandidátkám K. Pergler Národnímu shromáždění, že pražští Češi byli nazváni psy a že viníci nebyli potrestáni. Kromě toho kdosi rozbil okno československého konzulátu v Grazu a zničil tam český majetek. „Jsme připraveni,“ řekl K. Pergler důrazně, „bránit se proti vnějším i vnitřním nepřítelům“.⁴⁷⁾

Poslanec Ligy proti vázaným kandidátkám R. Gajda křičel, že Němci „vyprovokovali nepokoje zde i v pohraničí“, a připomněl německým poslancům, že „žádné sudetské Německo nebude“, a že nejsou „v Československu pány; přirozenými pány tu jsou Češi a Slováci a vy jste jen kolonisti, kteří mezi námi žijí“.⁴⁸⁾ Většina z Gajdových poznámek však zanikla mezi pískotem a výkřiky komunistů a Němců: „Kolik vám zaplatili Američané za reklamu?“ a „Pořád patříte k Němcům!“ (s odvoláním na jeho příjmení, Geidl).⁴⁹⁾

Poslanec německé pracovní a hospodářské asociace (DAWG) Gustav Peters obvinil K. Perglera z toho, že se pouličními nepokoji a uvolněným bulvárním tiskem mstil

46) Projev Josefa Keibla, *Příloha k těsnopisné zprávě 70. schůze poslanecké sněmovny Národního shromáždění republiky Československé*. 1930, 25. 9., s. 96.

47) Projev Karla Perglera, *70. schůze poslanecké sněmovny Národního shromáždění republiky Československé*. 1930, 25. 9., s. 44 – 45.

48) Projev Radoly Gajdy, *Tamtéž*, s. 57.

49) *Národní shromáždění republiky Československé, 70. schůze sněmovny*, 25. 9. 1930, s. 57.

50) *Tamtéž*.

svému bývalému „důvěrnému kamarádovi“ a teď nepříteli na život a na smrt, ministru zahraničí Edvardu Benešovi. Navzdory Perglerovým výkřikům o opaku, Peters a ostatní spojovali pouliční nepokoje s osobními křivdami. Otázka menšin nepochybně se hrála při pražských demonstracích také svou roli. E. Beneš totiž nedávno sdělil Společnosti národů v Ženevě, že otázka menšin je vnitřní záležitostí státu, byl tedy proti jakémukoliv rozšiřování menšinových práv na mezinárodním fóru. Samozřejmě, všichni „tři mušketýři“ v sobě nesli velké osobní nepřátelství vůči E. Benešovi, který je všechny vyštval z veřejného života: R. Gajda, bývalý náčelník generálního štábu armády, byl degradován; K. Pergler, bývalý příslušník diplomatického sboru, byl vyloučen ze státních služeb a J. Stříbrný, bývalý ministr vlády, byl vyloučen z československé národně-socialistické strany. Filmové protesty znamenaly první úspěšný útok těchto tří na vládní koalici.

Demonstrace vedly k bouřlivým scénám v městské radnici, když do bitky vstoupil letitý československý národní socialista, primátor Karel Baxa, germanofob, antisemita a výslovně český nacionalista. 24. září se vydal na ministerstvo vnitra žádat o generální zákaz německy mluvených filmů v Praze a za podpory protiněmeckého elementu v městské radě pak K. Baxa prosadil rezoluci, vydanou 27. září, která začínala slovy: „Městská rada vítá důstojnou manifestaci na ochranu slovanského charakteru Prahy“.⁵¹⁾ Tato rezoluce se stala předmětem mnoha ostrých debat na schůzi Ústředního městského zastupitelstva 6. října. Všechny české strany, kromě sociálních demokratů, podpořily primátora v odmítnutí požadavku německých členů zastupitelstva, aby byla první věta rezoluce odstraněna ze záznamů a aby K. Baxa zanechal svých útoků na německou menšinu v Praze i jinde.⁵²⁾ Rozzlobené protesty německých členů zastupitelstva a poukazy na to, že Němci sloužili loajálně v československé vládě od roku 1926, nebyly nic platné.

V důvěrném rozhovoru s prezidentovým kancléřem Přemyslem Šámalem K. Baxa tvrdil, že má oficiální důkaz potvrzující odpovědnost pražských Němců za vyvolání demonstrací, ale P. Šámal toto tvrzení soukromě označil za nedostatečně doložitelné.⁵³⁾ K. Baxa měl zřejmě na mysli písemné zaznamenání nedávných výtržností některých německých mluvčích v Praze, které zahrnul do dopisu Kamilu Kroftovi. Baxova litanie stížností obsahovala Němce vysmívající se českému národu, opilé německé turisty a jejich „dívky pochybné pověsti“, zpívající populární německé písně na veřejnosti.⁵⁴⁾ Také si stěžoval na Němce mezi filmovými diváky, kteří se prý připojovali k zpěvu „národních písní“ na stříbrném plátně. Tváří v tvář kritice Němců i některých umírněných Čechů primátor

51) NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, 760f.62/7, Zpráva č. 126, 10. října 1930 od velvyslance Bartona Halla v Praze, s. 2. Viz *Městská rada pražská souhlasí s intervencí dr. Baxy pro slovanskou Prahu*. „České slovo“ 22, 27. 9. 1930, č. 229, s. 3.

52) O debatě v městské radě viz Archiv Hlavního města Prahy (dále AHMP), Zápisy o schůzích rady městské 1930 VIII (září), *Zápis o schůzi rady městské konané dne 26. září 1930*.

53) O „přiklání se k fašismu“ viz NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, 760f.63/5, 29. září 1930, zpráva od A. C. Ratsheského z Prahy; Šámalovy poznámky viz Archiv Kanceláře prezidenta republiky (dále AKPR), sign 1170/21 (Praha – obec a magistrát), T/1366/30, 16. října 1930, zpráva od Přemysla Šámal.

54) AHMP, Demonstrace, 83a/1, dopis z 1. 10. 1930 od Karla Baxy Kamilu Kroftovi.

ILUMINACE

N. M. Wingfieldová: Film jako otázka národní identity



DER WALZERKÖNIG

Regie: MANFRED NOA

Produktionsleitung: Gustav Schwab / Fred Lyssa

Manuskript: Curt J. Braun und B. E. Luthge

Photographie: Willy Goldberger

Bauten: Max Heilbronner

Musikalische Bearbeitung und Komposition: Eduard 'Künnecke'

Musikalische Leitung: Artur Guttman

Zigeunerkapelle: Jean Gulescu

*

Johann Strauß		Hans Stüwe
Josef Strauß		Fred Louis Lerch
Jetty Treffz		Claire Rommer
Ihre Mutter		Ida Wüst
Fürst Pawlowsky		Victor Janson
Seine Tochter		Ita Rina
Baron Todesco		Henri Baudin

Tonaufnahmen: LIGNOSE-HÖRFILM SYSTEM BREUSING

Fabrikat: MERKUR-FILM G.M.B.H.

Verleih für Deutschland:

DEUTSCHE FIRST NATIONAL PICTURES G. M. B. H.

HAMBURG LEIPZIG
BRESLAU

Defina
ZENTRALE BERLIN

MÜNCHEN DÜSSELDORF
FRANKFURT A.M.

Král valčíků v reklamním časopisu Illustrierter Film-Kurier

bránil své činy a prohlašoval, že udělal to, co by udělal každý primátor a že měl souhlas celé československé veřejnosti.⁵⁵⁾

K demonstracím došlo těsně před sjezdem československých sociálních demokratů, který se konal 27. – 29. září, v době, kdy československo-německá sociálnědemokratická spolupráce byla na vrcholu. Vůdcové obou stran využili konference jako fóra k odsouzení nedávných nacionalistických výstřelků.⁵⁶⁾ Československý sociálnědemokratický ministr Alfred Meissner vyjádřil přání většiny, když uvedl, že doufá, že současné bouře v pražských ulicích budou brzy zapomenuty. Právo lidu pak napsalo, že „kdyby policie konala svou povinnost, při demonstracích by nebylo rozbito jediné okno.“⁵⁷⁾

Protesty měly dozvuk na Hradě. Důvěrná Šámalova zpráva hovořila o demoralizaci policejních sil a o tom, že někteří příslušníci policie se řídili „rozhodně extrémními [politickými] rozkazy“. Další zprávy ujišťovaly, že nedávno jmenovaný pražský policejní šéf Vojtěch Dolejš „se přiklonil k fašismu“, a srovnávaly jemný postup jeho policistů proti „pravicovým demonstrantům“ s tvrdými metodami, kterých užil dříve proti „levicovým demonstrantům“, když byl šéfem bratislavské policie. P. Šámal však prohlásil, že policejní šéf nemůže být viněn z průběhu nepokojů: vydal rozkazy a oni je prostě neposlechli.⁵⁸⁾

P. Šámal také zopakoval obvinění těch příslušníků policie, kteří se bratřili s demonstranty a povzbuzovali je. A konečně uvedl, že předseda vlády byl pevně rozhodnut postupovat u policie stejně jako u armády a zbavit její příslušníky volebního práva.⁵⁹⁾

Na policii i ministerstvo vnitra se útočilo ze všech stran kvůli „mírnosti“, s níž zacházeli s demonstranty. Českoslovenští sociální demokraté, ale nejen oni, porovnávali toto chování s ministerskými „ostrými a prudkými“ zásahy během dřívějších protiválečných, komunistických a dělnických protestů v celé zemi. Ve skutečnosti byly na J. Slávika stížnosti během celého jeho krátkého úřadování a v říjnu 1932, když došlo k výměně křesel ve vládě, byl nahrazen Janem Černým. Samotné ministerstvo vnitra pak bylo vůči zdrženlivému přístupu policie kritické. V. Dolejš tvrdil, že informoval ministerstvo vnitra během prvního dne demonstrací o tom, že policejní velitelé sabotovali jeho rozkazy. 29. září Český zemský úřad rozpustil pražský úřad policejního odborového svazu, zabavil jeho majetek a také rozpustil venkovské pobočky. Důvodem pro toto opatření byla poznámka otištěná v odborovém tisku, která žádala demonstranty, aby omluvili příslušníky policie za jejich chování během nedávných protestů, protože jejich povinností bylo uposlechnout rozkazů svých nadřízených. Kromě toho byli pražští demonstranti vyzváni, aby rozlišovali mezi těmi, kdo dávali rozkazy a těmi, kdo je museli poslouchat.⁶⁰⁾

55) NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, 760f.62/7, Zpráva č. 126, s. 2.

56) *Protokol XVI. sjezdu Československé sociálně demokratické strany dělnické*. Praha 27. – 29. září 1930, s. 7 a 70 – 71.

57) NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, Zpráva č. 120, 29. září 1930 od A. C. Ratsheského z Prahy, s. 4.

58) O údajných Dolejšových fašistických tendencích viz NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, 760f.62/5, Zpráva č. 120, 29. září 1930 od A. C. Ratsheského z Prahy, s. 5; AKPR, sign. 1170/21 (Praha – obec a magistrát), T1300/30, 27. září 1930, Šámalovu zpráva.

59) AKPR, sign. 1170/21 (Praha – obec a magistrát), T1300/30, 27. září, 1930, Šámalova zpráva.

60) *Die Gewerkschaft der tschechoslowakischen Sicherheitswache aufgelöst*. „Neue freie Presse. Morgenblatt“, 1. 10. 1930, č. 23726, s. 7. Informace o rozpuštění odborového svazu viz SÚA, fond Ministerstvo vnitra – Stará Registratura 1936 – 1940, kart. č. 4588, sign. 2a/113/1.

1. října Liga premiérových biografů oznámila, že se její členové na mimořádné schůzi jednohlasně rozhodli začít znovu uvádět německé filmy co možná nejdříve, a to nejpozději do dvou měsíců.⁶¹⁾ Na schůzi v následujícím týdnu, které se účastnili zástupci ministerstva zahraničního obchodu, obchodní komory, policejní prezident a reprezentanti filmového průmyslu, se však členové českého klubu filmových kritiků a publicistů shodli na dobrovolné kvótě pro německé filmy v počtu tří filmů. A dále usoudili, že „vnitřní cenzura“ je na ochranu před provokativními nebo stranickými filmy nezbytná. Bylo však také zmíněno, že až do tohoto momentu byly české filmy produkovány pouze za pomoci německého kapitálu, což byla důležitá okolnost: bez spolupráce s Němci by byl český zvukový film v koncích. Kromě toho se na konci října rozhodla Venkovská asociace majitelů biografů, že i nadále nebude uvádět německé filmy a rozhodně je neuvede před dnem československé nezávislosti 28. října. Pro většinu majitelů kin to bylo prosté obchodní rozhodnutí: nejen že si museli všimnout nálad veřejnosti, ale museli mít ohled na domácí produkci a zabránit „masové invazi“ německých zvukových filmů. V některých případech však bylo rozhodnutí čistě nacionalistické: „Jejich česká čest by jim nedovolila uvádět německé zvukové filmy“.⁶²⁾

Koncem října byla situace v Praze již klidná, avšak německý ministr zahraničí Julius Curtius pronesl v zahraničním výboru německého senátu projev, který znovu rozdmýchal vášně. Ve své zprávě o nedávném zasedání Společnosti národů v Ženevě J. Curtius také probíral pražské filmové demonstrace a bojkot německých filmů. Demonstrace byly podle něj namířeny „proti německému umění a němectví“, podporovaly je pražské autority a většina českého tisku a diskriminovaly tak německé umění. Dále volal po rychlé změně v přístupu Československa k otázce vzájemné kulturní výměny a pěstování dobrých vztahů mezi sousedními státy. E. Beneš, který v zákulisí pracoval na tom, aby se znovu začaly uvádět německy mluvené filmy, „vyjádřil politování“ nad Curtiovou kritikou. Někteří čeští nacionalisté interpretovali poznámky německého ministra zahraničí, které byly přetištěny v pražském tisku, jako útok na vnitřní život republiky. Curtiovy výroky dávali za vinu E. Benešovi, jehož komentáře k filmovým protestům předvedly, že Československo nemá „páteř“.

Vnitropoliticky se příčiny událostí a jejich význam vykládaly různě podle rozdílného politického postavení jednotlivých interpretujících subjektů. Tak Večerní České slovo 26. září tvrdilo, že příčinou demonstrací je konkurenční středoevropská bitva mezi americkými a německými filmovými distributory. Ve snaze zlikvidovat opozici všemi možnými prostředky využil distributor amerických filmů národního cítění a zinscenoval demonstrace proti konkurenci. Distributor prý měl dokonce vyplácet najatým agentům za demonstrace hodinovou mzdu.⁶³⁾ Podobná tvrzení se objevila i v dalších domácích i zahraničních novinách, včetně vládního anglicky psaného týdeníku Central European

61) *Prager Kinobesitzer für deutsche Tonfilme*. „Deutsche Allgemeine Zeitung“, 2. 10. 1930, s. 1.

62) *Vorläufig keine deutschen Tonfilme in der Tschechoslowakei*. „Deutsche Allgemeine Zeitung“, 22. 10. 1930, s. 4.

63) *Filmový velkokapitál v konkurenčním boji jde přes mrtvolu*. „Večerní České slovo“ 12, 26. 9. 1930, č. 226, s. 1. Tento článek a jeho překlad byl připojen k NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, 760f.62/6, Zpráva č. 129, 13. října 1930 od Halla z Prahy, s. 2.

Observer, který prohlásil, že „soupeřící“ americké a německé filmové zájmy v demonstracích „měly prsty“.⁶⁴⁾

Německé filmy byly v Československu zjevně úspěšnější než „kýčovitě“ americké filmy, a to nejen mezi Němci. I filmoví recenzenti kritizovali v českém a německém tisku nízkou úroveň amerických filmů: poznamenali například, že Rin Tin Tin byl chytřejší než lidé, s nimiž hrál, neboť alespoň věděl hned od začátku, kdo je padouch! Naproti tomu přišli podle nich němečtí producenti alespoň příležitostně s něčím, co stálo za vidění.⁶⁵⁾ Ve skutečnosti však většina německých filmů nebyla těmi kriticky úspěšnými filmovými milníky, jaké uvádíme ve spojitosti s výmarskou republikou. Ke komerčně nejúspěšnějším filmům té doby patřily operety, které byly populární už v éře němeého filmu, kdy byla jejich libreta upravena na scénáře a jejich nejznámější melodie se hrály jako hudební doprovod.⁶⁶⁾ Například *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu* byla v letech 1930 – 1931 šestým nejúspěšnějším filmem ve výmarském Německu, který porazil, mezi jinými, *Modrého anděla*, jenž uzavíral první desítku nejsledovanějších filmů.⁶⁷⁾

Oficiální zpravodajství Československé tiskové kanceláře o nepokojích bylo velice zdrženlivé, stejně tak jako zprávy v provládním německém deníku Prager Presse. Také Central European Observer podcenil význam nepokojů, když uvedl, že tři dny demonstrací, které měly svůj původ v nespokojenosti českých filmových diváků s německými filmy, způsobily několik rozbitých oken a několik vzrušených projevů k nepočetnému publiku. Navíc na rozdíl od zpráv českých a německých novin z celého politického spektra tvrdil Central European Observer, že demonstrace neměly vysloveně rasistický nebo nacionalistický charakter.⁶⁸⁾

Central European Observer také komentoval jazyk a obsah filmů v souvislosti s protesty. Poznamenal, že jedním z nepředvídaných důsledků zvukového filmu bylo, že menším národům „se zdá, že jsou zbaveny svého práva na potěšení, když jim nevyhnutelné ekonomické okolnosti ukládají povinnost poslouchat dlouhé konverzace v jazyce, jemuž nerozumějí“.⁶⁹⁾ To byl ovšem výraz nepochopení, protože součástí problému byla naopak skutečnost, že většina Čechů němčině dobře rozuměla, ale nelíbilo se jim to, co slyšeli! Primátor K. Baxa poznamenal v dopise řediteli jedné jihoněmecké cestovní kanceláře, napsaném krátce po protestech, že Praha je bezpečná, a že navíc on jakožto primátor přichází téměř denně do styku s Němci a Rakušany, kteří mu říkají, jak pohodlně se cítí v Praze, protože tolik lidí mluví německy: vrátní, řidiči, celý personál hotelů.⁷⁰⁾

Central European Observer si dále stěžoval na to, že mnoho německých filmů „oživilo ducha rakousko-uherského režimu s jeho výbavou vojenské slávy, což by se snad mohlo

64) *The Prague Demonstrations*. „Central European Observer“ 40, 3. 10. 1930, č. 8, s. 354.

65) Viz např. *Nový program v bio Avion*. „České slovo“ 22, 23. 9. 1930, č. 225, s. 11; *Der Film*. „Sozialdemokrat“ 10, 8. 10. 1930, č. 238, s. 6.

66) Hans W. Wollenberg, c. d., s. 25.

67) *Der deutsche Film: Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. Uli Jung. Trier 1993, s. 199.

68) *The Prague Demonstrations*. „Central European Observer“ 40, 3. 10. 1930, č. 8, s. 354.

69) Tamtéž.

70) AKPR, sign. 1170/21 (obec a magistrát), T 1527/3, dopis od Baxy dr. Schwenkovi z 13. října 1930.

ILUMINACE

N. M. Wingfieldová: Film jako otázka národní identity

Der große Erfolg

der Uraufführung im Berliner „Capitol“ am 23. Juni.



WESTFRONT 1918

Regie: **G. W. PABST**

Die ersten Berliner Pressestimmen:

„Der Film ist sowohl bild- wie tontechnisch eine große Leistung...“

FILMKURIER.

„Ein Bild, dem man weiteste Verbreitung wünscht. Das an sich ohne jede Tendenz ist und schließlich jedem etwas gibt, ganz gleich, wie er zu den großen Fragen Krieg und Frieden steht...“

KINEMATOGRAPH.

„Da ist der stärkste aller Kriegsfilme, die je gezeigt wurden...“

REICHSFILMBLATT.

„Groß die künstlerische Leistung...“

FILM-JOURNAL.

„Die „Westfront“ übertrifft alle ihre Vorgänger...“

B. Z. AM MITTAG.

PAN-FILM SCHMITT COMMANDITGESELLSCHAFT

PRAG II., Václavské nám. 51 — Tel. 309.61

*Reklama na film Na západní frontě 1918
v časopisu Internationale Filmschau č. 5, 31. 5. 1930*

líbit jinde ve světě, avšak v Československu je to záležitost nesnesitelně zastaralá“.⁷¹⁾ Ve skutečnosti většina filmů, o nichž je řeč, byly muzikály, které se odehrávaly v Rakousku. Sžíravá kritika nacionalistických přístupů ve význačném českém týdeníku Přítomnost ironizovala to, že existuje nebezpečí německo-židovské tyranie, a vysmívala se myšlence, že pražští Němci mluvili německy ne proto, že existuje přirozená tendence mluvit mateřským jazykem, ale „aby vyjádřili své pohrdání a nenávist vůči státnímu jazyku“. Její autor pak dále uvedl, že od tohoto názoru je jen krůček k myšlence, že pan a paní Mayerovi [!] ulehli do svého manželského lože ne z osobních důvodů, ale aby zplodili nové malé Němce, kteří by mohli dále ukazovat svou nenávist k československému lidu [tím, že by mluvili německy].⁷²⁾

Většina českého stranického tisku demonstranty do určité míry bránila. Především pravice noviny zdůrazňovaly narůstající germanizaci Prahy a tendenční obsah německých filmů.⁷³⁾ Jen Právo lidu československých sociálních demokratů bylo od počátku proti demonstracím. České slovo změnilo názor ve třetí den demonstrací poté, co protestující zaútočili na budovu, v níž sídlilo, a odsoudilo fašistické machinace. Oba deníky pak obvinily policii z toho, že neplnila svou povinnost. Stranické noviny německých sociálních demokratů Sozialdemokrat pak referovaly o „fašistickém teroru“ v Praze. Poznamenaly, že demonstrující „způsobili v pražských ulicích skandál“ a že v některých případech demonstranti zaútočili i na domy českých majitelů, což svědčilo o jejich vášnivě touze ničit spíš než o jakémsi politickém cíli. Demonstranty popisovaly jako „několik stovek mladých lidí, kteří jinak tráví čas na fotbalových hřištích a své politické úvahy a světový názor odvozují ze sportovních stránek Stříbrného novin“. Dále pak uvedly, že nepokoje byly výsledkem několikadenní nacionalistické agitace v národnědemokratickém a fašistickém tisku.⁷⁴⁾

Sionistický týdeník Selbstwehr uvedl, že demonstranti u kina Olympia křičeli „Židi do Palestiny!“, a poukázal na to, že film *Dvě srdce v tříčtvrtečním taktu* vidělo v Praze asi 300 000 lidí, byť jen pár z nich byli Židé. Dále tvrdil, že Adolf Hitler jako nejnovější „rytíř nesvatého ducha“ byl inspirací pro nedávné masové nepokoje. Vládne hospodářská krize, nezaměstnanost, trvá nepopsatelné utrpení a pražský lid se bouří proti německým zvukovým filmům.⁷⁵⁾ Poslanec parlamentu za židovskou stranu Ludwig Singer, poznamenal, že otázka německých zvukových filmů nebyla židovským problémem. Tím méně jím byla konkurence kin a filmové distribuce! A pokud Češi chtěli vidět německé filmy a celé týdny zaplňovat kina, byla to jejich věc. Nemělo to nic společného s němectvím a ještě méně s židovstvím!

Mezi nejsilnějšími odpůrci demonstrací byli komunisté, ačkoliv mezi demonstranty bylo několik jejich příznivců. Podle komunistů nešlo o české nacionalistické protesty, ale o policejní brutalitu proti hladovějícím dělníkům, a vše jim bylo jasné: výstřelky byly

71) *The Prague Demonstrations*. „Central European Observer“ 40, 3. 10. 1930, č. 8, s. 354.

72) *Více statečnosti*. „Přítomnost“ 7, 1. 10. 1930, č. 39, s. 609.

73) Viz např. uh., *Praha třetí den demonstruje proti poněmčování*. „Národní politika“ 48, 25. 9. 1930, č. 264, s. 3; *K pražským demonstracím*. Tamtéž, 26. 9. 1930, č. 265, s. 5.

74) Wilhelm Rieβner, *Kde domov můj?* „Sozialdemokrat“ 10, 26. 9. 1930, č. 227, s. 1.

75) *Verwirrung der Gruppengefülle*. „Selbstwehr“, 8. 10. 1930.

prostě snahou buržoazie nastolit v Československu fašistickou diktaturu a připravovat se na „imperialistickou válku“ se Sovětským svazem.⁷⁶⁾

Zatímco ze stranického tisku se můžeme dozvědět něco o tom, jak interpretovali zářijové události různí politici, o reakcích „člověka z ulice“ toho víme mnohem méně. Určitou informaci nám však poskytují dopisy Němců primátoru K. Baxovi, z nichž mnozí odsuzovali nepokoje. Jeden Němec zaslal primátorovi extrémně kritický článek z *Dortmunder Zeitung* z 27. září, jehož nadpis zněl: „Nejvíce protiněmecký stát na světě: útok na pražská okna“. Nad tímto titulkem připsal korespondent německy: „Pro ty, kdo nemají světový názor“ a „Nenávist bude bohužel ruinou Československa“.⁷⁷⁾ Jeden Vídeňan odeslal 12. října ze St. Louis ve státě Missouri dopis, v němž odsoudil československý přístup k německé menšině a poznamenal, že „čeští vůdcové jsou živými protiklady svých [demokratických] modelů“.⁷⁸⁾ Nebylo jistě náhodné, že k těmto vzplanutím došlo v době, kdy se E. Beneš účastnil konference o otázkách menšin ve Společnosti národů v Ženevě. Proslýchalo se, že nepokoje byly zorganizovány proto, aby E. Beneše, který se prohlašoval za zastávce ochrany menšin, uvedly do rozpaků a oslabily jeho argumenty.

Pražské události měly i další mezinárodní důsledky. Vzhledem k tomu, že demonstrace byly přinejmenším částečně zaměřeny proti uvádění německých filmů, věnovala říšskoněmecká vláda i veřejnost demonstracím značnou pozornost. V Německu se událostem dostalo široké publicity, neboť podporovaly názor německého veřejného mínění, že Němci jsou v Československu utiskovaným národem.

Mnozí říšští Němci věřili, že „filmová válka“ a rozbíjení německých oken nebyly výjimečnou událostí.⁷⁹⁾ Například některé říšskoněmecké noviny používaly termíny jako *Kulturschande*, užívané tradičně německými nacionalisty v bitvách s Čechy o politicko-kulturní nadvládu v českých zemích.⁸⁰⁾ Protesty měly také negativní vliv na československo-německé kulturní, diplomatické a ekonomické vztahy.

K. Krofta a W. Koch, německý vyslanec v Praze, se od 24. září třikrát sešli k diskusi o demonstracích a ministr zahraničí E. Beneš projednával tuto otázku s německým ministrem zahraničí J. Curtiem v Ženevě na konci září a na začátku listopadu. E. Beneš i K. Krofta vyjádřili politování nad demonstracemi a vyslovili přání, aby zdání bylo takové, že vše rychle skončilo. Neřídili však politiku pražských ulic. Nepokoje pozorně sledovalo celé Německo, přičemž většina novin protiněmecké výstřelky odsoudila. Neobvyklým způsobem události interpretoval mnichovský národněsocialistický deník *Der Völkische Beobachter*, který zdůraznil, že nepokoje byly výsledkem „pochopitelné nenávisti vůči judaizovaným vyšším vrstvám, která byla také zaměřena na Němce“. Dále tvrdil, že pražští Němci se lišili od Němců v pohraničí – kromě Brna, Moravské Ostravy a Plzně – protože byli silně židovští. Apokalyptickým jazykem podobným rétorice pražských fašistů pak prohlásil, že se Němci v Čechách „dávají do boje na život a na

76) *Fašistické demonstrace přípravou k imperialistické válce*. „Rudé právo“ 11, 25. 10. 1930, č. 223, s. 1; *Velká fašistická demonstrace v Praze*. „Rudý večerník“ 11, 25. 9. 1930, č. 222, s. 1.

77) AHMP, *Demonstrace* 839/1.

78) AHMP, *Demonstrace* 893/1, dopis ze St. Louis, stát Missouri, USA, z 12. 10. 1930.

79) AHMP, *Demonstrace* 839/1. „Dortmunder Zeitung“, 27. 9. 1930.

80) AHMP, *Demonstrace* 839/1. *Eine Kulturschande: tschechenpöbel gegen deutsche Filme*. „München – Augsburger Abendzeitung“, 27. 9. 1930, s. 1.



Jen tebe jsem miloval v reklamním časopisu
Illustrierter Film-Kurier (1929, č. 1286)

smrt za své němečtví“. Jakékoliv paralely mezi pražskými fašisty a Hitlerovým hnutím pak považoval za „nestoudné“.⁸¹⁾

Mnozí říšští Němci odmítali názor, že demonstrace byly zaměřeny výlučně proti pražským Němcům. Všimli si, že demonstranti poblíž německého vyslanectví v Praze vykřikovali nadávky na Německo i na ministra zahraničí J. Curtia. Demonstrace byly protiněmecké, to především, ale byly také proticizinecké, jak vysvětlovaly některé české fašistické noviny. Bylo to protiněmecké násilí, i když bylo zaměřeno proti československým občanům německé národnosti, a mělo mít hluboké politické důsledky pro německo-československé vztahy.

Zastavení říšskoněmeckých zvukových filmů znamenalo velkou ekonomickou ztrátu pro zájmy říšských Němců. Hlavní německé filmové průmyslové organizace hledaly útěchu před pražskými demonstracemi na německém ministerstvu zahraničních věcí a zdůrazňovaly pohostinnost, s níž byl český film přivítán v Německu. Jen v roce 1929 Německo dovezlo dvacet českých filmů, což byla česká celoroční produkce.⁸²⁾

Nepokoje pochopitelně citelně poznamenaly vztahy mezi oběma zeměmi. Dny a týdny po demonstracích se v Německu ozývaly hlasy, zvláště v nacistickém tisku, požadující bojkot československého zboží. Českoslovenští dodavatelé dokonce hlásili rušení objednávek z Německa a v několika případech došlo k naprostému ukončení obchodních vztahů.⁸³⁾ Říšskoněmecké umělecké organizace udržovaly chladnou rezervovanost vůči československým umělcům, z nichž mnozí dříve využívali většího německého trhu pro svou práci v Německu. Berlínská filharmonie „odložila na neurčito“ svou návštěvu Prahy, která byla naplánována na 5. října. Dále německá sportovní mužstva zrušila zápasy s československými týmy. Taková bude situace, prohlásil Berlín, dokud se v Praze něco nezmění.⁸⁴⁾ Navíc se ozývalo volání po německém bojkotu českých lázní a Prahy. Ve skutečnosti byly dočasně zrušeny výletní vlaky z Drážďan jako reakce na nepokoje.⁸⁵⁾ Čeští hudebníci byli, jak hlásili zpravodajové, propouštěni z kaváren a restaurací.⁸⁶⁾ Právo lidu otisklo dopis českého dělníka zaměstnaného přes třicet let v Německu, ve kterém jeho autor protestoval proti demonstracím a upozorňoval na škodu, která již československým zájmům v zahraničí nastala. Také v Berlíně protestovali členové Sudetoněmeckého heimatsbundu proti útokům na německé obyvatele Prahy. Ve druhém říjnovém týdnu pak berlínské noviny přinesly zprávy o „milionech“ škody pro československé hospodářství v důsledku protiněmecké štvánice.⁸⁷⁾

81) *Die Hintergründe der Prager Ausschreitungen*. „Der Völkische Beobachter“, 3. 10. 1930, s. 3.

82) *Deutscher Schritt in Prag*. „Deutsche Allgemeine Zeitung“, 27. 9. 1930, s. 1.

83) *Tonfilm mit Unhappy – End*. „Prager Tagblatt“ 55, 5. 10. 1930, 4. 235, s. 1.

84) Archiv ministerstva zahraničních věcí (dále AMZV), Berlín 1930, Politická zpráva, Dr. Curtius, ministr zahraničních věcí: projev proti ČSR, No. 332, 31. 10. 1932.

85) AMZV, Berlín 1930, Periodická zpráva politická vyslanectví ČSR v Berlíně, IV (Politická zpráva), No. 305, 2. 10. 1930.

86) NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, Zpráva č. 126, 10. října 1932 od Bartona Halla z Prahy, s. 2.

87) *Český dělník v Německu o pražských demonstracích*. „Večerník Právo lidu“ 18, 4. 10. 1930, č. 230, s. 2; *Polizistengewerkschaft aufgelöst. Der Innenminister greift ein*. „Prager Abendzeitung“, 1. 10. 1930, s. 1.

Samozřejmě, že vzájemný bojkot zboží, který podporovali čeští i němečtí nacionalisté, poškodil obě strany, protože Německo patřilo k největším československým obchodním partnerům. Německý bojkot lázní v českém pohraničí by však spíše zničil četné sudetské Němce, kteří tam pracovali, než by ublížil Čechům. A bojkot české literatury německými nakladateli by způsobil škodu českým autorům, z nichž většina byla známa v zahraničí právě německým prostřednictvím, což Češi sami uznávali.

11. listopadu oznámil Ústřední svaz kinematografů, že německé zvukové filmy se v Praze začnou znovu promítat, a to od pátku 14. listopadu. Roxy mělo reprízovat *Atlantik*, Juliš *Jen tebe jsem miloval* a *Modrý anděl* měl mít premiéru v kině Passage.⁸⁸⁾ Ulice byly plné policejních hlídek a úřady byly připraveny se s případnými demonstranty tvrdě vypořádat. Promítání však proběhlo zcela bez problémů.⁸⁹⁾

Pražské protiněmecké filmové demonstrace se záhy přestěhovaly na zadní stránky novin, když Německo mělo svou vlastní, lépe známou epizodu s potlačováním zahraničních filmů. 5. prosince přerušili v Berlíně nacisté, vedení poslancem Říšského sněmu Josefem Goebbelsem, premiéru filmové verze románu Ericha Marii Remarquy *Na západní frontě klid*, režírovaný tehdy neznámým americkým režisérem Lewisem Milestonem.⁹⁰⁾

Křičeli „Juden raus“, házeli smrduté pumy a vypouštěli bílé myši do Mozartova sálu. Nacisté přerušili promítání na pět dní, dokud filmoví diváci nezůstali doma, a film, který Goebbels očernil jako „židovský“, byl zakázán.

Vzhledem k tomu, že československá vláda skutečně chtěla omezit množství dovezených německých filmů od samého počátku příchodu zvukových filmů, poskytly filmové nepokoje roku 1930 ideální výmluvu pro zavedení limitu na tyto zvukové filmy. Koneckonců, čeští úředníci uvedli, že to byl německý generální štáb, který z iniciativy Ericha Ludendorffa vytvořil největší německou filmověprůmyslovou instituci – berlínský Universum Film A. G. (Ufa) v roce 1917.⁹¹⁾

Čeští demonstranti z konce září 1930, mezi něž patřili fašisté, tradiční konzervativci i komunisté, skloňovali v průběhu demonstrací ve všech pádech „šovinistické“ německé filmy, „germanizaci Prahy“, Mayerův případ, hradní politiku, ženevské komentáře německého ministra zahraničí J. Curtia a bezútešnou ekonomickou situaci. Navíc chování primátora K. Baxy částečně odráželo boj radikálního nacionalistického křídla československých národních socialistů o místo vedoucího představitele nejnacionalističtějších politických složek v Praze. K. Baxa a jeho kolegové však příliš neuspěli, protože fašisté obdrželi v pražských komunálních volbách na podzim 1931 přibližně 50 000 hlasů a získali 3 z 28 křesel v městském zastupitelstvu.⁹²⁾

Přinejmenším někteří Češi věřili, že uvádění německých filmů potupilo jejich národní čest. Cenzura odstranila všechny scény, které by se mohly Čechům zdát urážlivé,

88) *Aus der Filmwelt*. „Prager Tagblatt“ 55, 11. 11. 1930, č. 226, s. 8.

89) NA, RG 59, Central Decimal Files, 1930 – 1939, Zpráva č. 162, 19. listopadu 1932 od Bartona Halla z Prahy, s. 2.

90) Viz zprávy československého velvyslance v Berlíně, AMZV, Politická zpráva, Berlín 1930, s. 13.

91) AMZV, III. sekce 1918 – 1939, kart. č. 400, Filmy – zásadní dovoz amerických filmů 1934 – 1938, 30. 3. 1938, s. 3 (nepodepsáno). Český překlad Ludendorffova dopisu viz *Edice a materiály: Dopis generála Ludendorffa Královskému válečnému ministerstvu*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 3, s. 79 – 80.

92) David Kelly, c. d., s. 95.

například portrét polního maršála Radeckého a ranní nástup rakouských vojáků z filmu *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu*. A z *Krále valčíků* škrtila scény, ve kterých se Marseillaisa zpívala německy ve valčíkovém rytmu, patrně z úcty k československému západnímu spojenci – Francii.⁹³⁾

Někteří Češi však považovali za provokaci jakékoliv užití němčiny v pražských ulicích či kinech. Jejich přístup měl ohlas v městské radnici, kde jeden z českých radních tvrdil, že „Praha není tak mezinárodní, abychom si mohli dopřát luxus povolit němčinu“. V městské radnici i v parlamentu se čeští a němečtí poslanci oddávali křičení a házení kalamáři, což bylo charakteristické pro poslední desetiletí monarchie. Český fašistický poslanec R. Gajda si osvojil zmínku prezidenta Masaryka o Němcích v Československu jako o „kolonistech“ a trval na tom, že Češi mají přednostní právo na české země; také si přivlastnil dřívější německé nacionalistické nároky na to, že jsou v této zemi „pány“. Zatímco se někteří čeští nacionalisté zřejmě stále obávali návratu „časů Franze Josefa“, německým opozičním poslancům se podařilo postavit na hlavu urážku, kterou působilo vyvolávání „starého Rakouska“, tím, že jí charakterizovali údajné zločiny pražské vlády během demonstrací. Snad ještě zlověstnější bylo, že se čeští nacionalisté připojili k německým nacionalistům užitím slovníku, který byl standardní německou nacionalistickou rétorikou přinejmenším od osmdesátých let minulého století. Zatímco němečtí nacionalisté hovořili o „německé kulturní nadřazenosti“, čeští nacionalisté v souladu s nacistickou rétorikou shrnuli rozmanité německé regionální a místní identity do jednoho velkoněmeckého monolitu, když protestovali proti německým zvukovým filmům tím, že zaútočili na vlastnictví pražských Němců a Židů za užití protiněmeckých sloganů, částečně pocházejících z doby habsburské monarchie. To, že někteří čeští nacionalisté tyto protesty podpořili, osvětluje nedemokratický element v československé politické kultuře, který byl předzvěstí nedemokratického chování některých českých politických kruhů v období od září 1938, během března 1939 a po květnu 1945.

Přeložila Gabriela Dupačová

Autorka děkuje International Research and Exchanges a Woodrow Wilson Center ve Washingtonu za financování výzkumu, jehož výsledkem je publikovaná studie.

Nancy M. Wingfieldová

Získala titul Ph. D. v oboru historie na Columbia University v New Yorku. V současné době je docentkou historie na Northern Illinois University v Dekalbu v Illinois. Specializuje se na moderní dějiny střední Evropy. V roce 1989 publikovala knihu *Minority Politics in a Multinational State: The German Social Democrats of Czechoslovakia, 1918 – 1938*.

93) SÚA, f. CSK, kart. č. 37, č. 586/1930 a kar. č. 36, č. 461/1930.

Citované filmy:

Atlantik (Atlantic; Ewald André Dupont, 1929), *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930), *Delikatessy* (Delikatessen; Géza von Bolvary, 1930), *Dvě srdce ve tříčtvrtečním taktu* (Zwei Herzen in Drei-Viertel Takt; Géza von Bolvary, 1930), *Jen tebe jsem miloval* (Dich hab ich geliebt; Rudolf Walther-Fein, 1929), *Král valčíků* (Der Walzerkönig; Manfred Noa, 1930), *Když struny lkají* (Friedrich Fehér, 1930), *Modrý Anděl* (Der blaue Engel; Josef von Sternberg, 1930), *Na západní frontě 1918* (Westfront; Georg Wilhelm Pabst, 1930), *Na západní frontě klid* (All Quiet on the Western Front; Lewis Milestone, 1930), *Nesmrtelný lump* (Der unsterbliche Lump; Gustav Ucicky, 1930), *Ne, ne, Nanette* (No, No, Nanette; Clarence Badger, 1930), *Revue všech revue* (Show of Shows; John G. Adolfi, 1929), *Tonka Šibenice* (Karel Anton, 1930).

SUMMARY

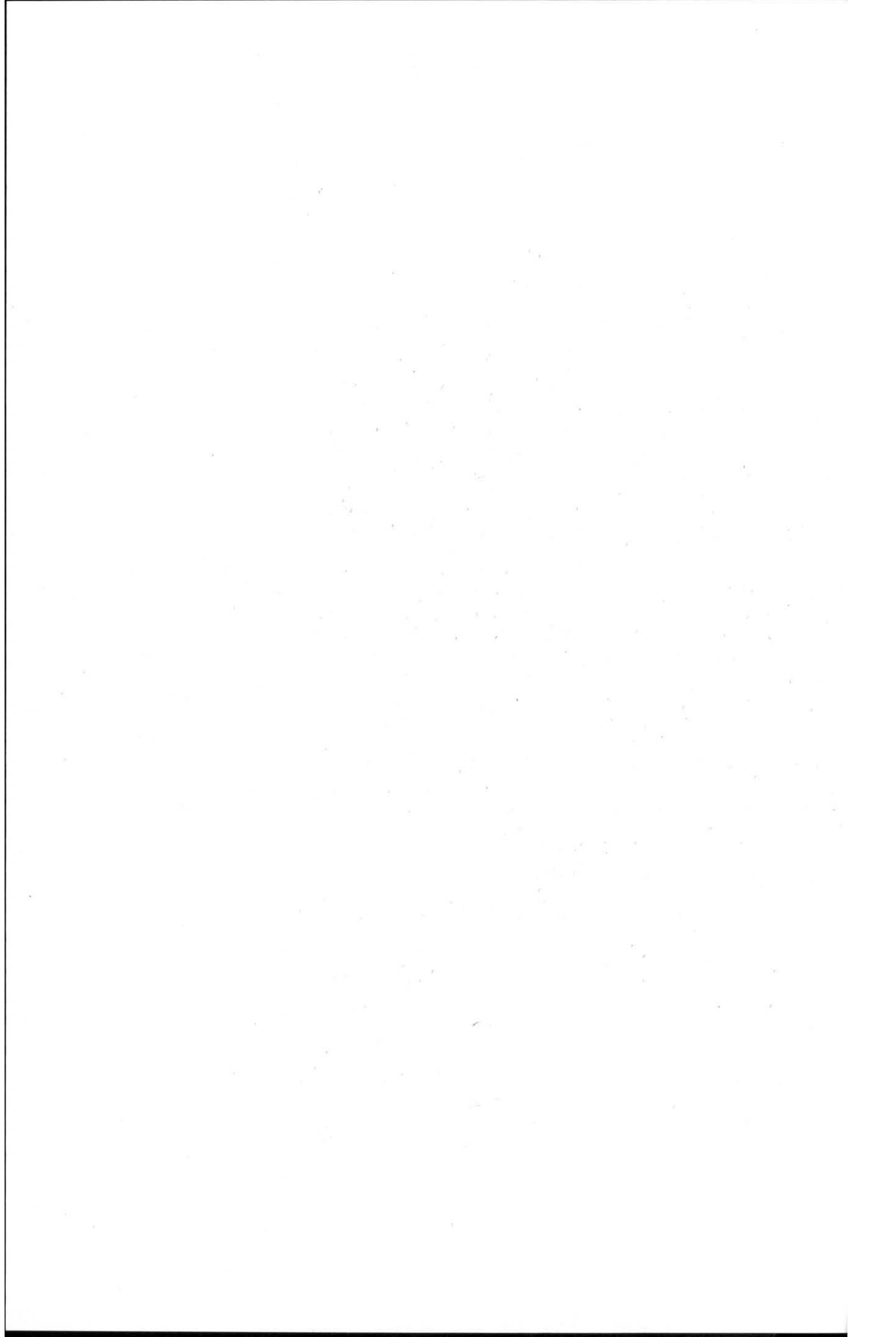
FILM AS AN ISSUE OF NATIONAL IDENTITY

„Talkies“ and the 1930 anti-German demonstrations in Prague

Nancy M. Wingfield

Unforeseen cultural difficulties accompanied the advent of sound films, which had nationally imposed character, due to the use of spoken language. In Czechoslovakia, popular reaction to sound films was complicated by historic circumstances. The German language was associated with the historic hegemony of the Habsburg Monarchy and therefore many Czechs were extremely sensitive to the use of German in the public sphere. This fact resulted in four nights of demonstrations against German-language films in Prague in late September 1930. These demonstrations (the most serious outbreak of ethnic conflict in the city since the riots of November 1920) have received relatively little attention from historians of the interwar period. Moreover, historians have ignored one of the most important aspects of the demonstrations: the use of virulent nationalist language, which illuminates who set the boundaries for political discourse in interwar Czechoslovakia. During the Prague stormy riots, which resulted in a temporary stop of showing of German films, the nationalist language was used by Czech right-wing and fascist circles and their press protesting against „Germanization“ of Prague and against German expansion. However, most of the Czech party press, excepting Social Democrats and partly National Socialists, also defended the demonstrations to some degree. The wild character of the film riots, expressed by clashes of the police and protestors and by demolition of private and public property, influenced negatively Czechoslovak-German domestic and foreign relations. The fact that Czech nationalists adopted the traditional political vocabulary of the German Nationalists, which had been standard German nationalist rhetoric at least since the 1880s, and started to use it in the Parliament and in Prague's City Council remains alarming. The support of some Czech nationalists for the protests illuminates the undemocratic element in Czechoslovak political culture that foreshadowed the non-democratic behavior in some Czech political circles in the period from September 1938 through mid-March 1939 and after May 1945.

Translated by Gabriela Dupačová



Články

FILMOVÍ NÁVŠTĚVNÍCI A KINA NA ÚZEMÍ ČESKÉ REPUBLIKY

Od vzniku filmu do roku 1945

Ladislav Pištora

I. PROTOSTATISTICKÉ OBDOBÍ¹⁾

Období vzniku filmu a jeho prezentace prvním divákům je statisticky prakticky nedoložitelné. Svou počáteční nemasovostí (hromadnost jevu je prvním předpokladem statistického sledování), ale též charakterem pouťové, cirkusové atrakce se vymyká oblastem tehdejší statistikou sledovaných. Shrňme si proto z dostupné literatury některé skutečnosti ukazující alespoň slovně kvantitativní charakteristiky tohoto prvního období.

a) období vzniku filmu

První filmové produkce se u nás uskutečňují zhruba rok po premiéře bratrů Lumièrových v Paříži. A to nejenom v Praze,²⁾ ale ještě dříve v západočeských lázeňských městech a dalších velkých městech a pak již prostřednictvím kočovných biografů,³⁾ zprvu zahraničních, později i domácích provozovatelů v řadě míst celé země.⁴⁾ V roce 1896 bylo na celém území dnešní republiky celkem 23 kinematografických podniků (12 v Čechách, 10 na Moravě a 1 ve Slezsku), přičemž o vlastní kinematografickou licenci žádalo

1) S využitím četných periodizací provedených např. Jerzy Toeplitzem, Peterem Bächlinem, Jiřím Havelkou, Zdeňkem Štáblou a dalšími volíme pro naše pojednání toto: I. protostatistické období v členění a) období 1896 – 1907 (vznik filmu a „pouťový biograf“) a b) 1908 – 1917 (konstituování stálých biografů); II. statistické období v členění c) období 1918 – 1930 (vznik republiky a rozvoj němého filmu), d) 1931 – 1937 (vznik a rozvoj zvukového filmu), e) 1938 – 1945 období Protektorátu Čechy a Morava.

2) Praha uvádí svá představení s mírným zpožděním za centry tehdejšího Rakouska-Uherska – 18. 10. a 23. 10. 1896. Ve Vídni to je 27. 3. 1886 a v Budapešti 24. 5. 1896, Bratislava na to navazuje koncem roku 1896, viz P. M i h á l i k, s.16.

3) V této první části dáváme vzhledem k časovému období přednost názvu biograf (stranou necháváme např. pojem kinematografické divadlo aj.) Dnes frekventovanější či spíše jediný název kino budeme používat v druhé části.

4) Viz Z. Š t á b l a, sv. 1, s. 6. Autor uvádí mj. zajímavý fakt, že většina majitelů kočovných biografů byla německého původu a pocházela z míst, kde se hovořilo německy. Z toho důvodu se také se svou produkcí pohybovala především v německy mluvících oblastech tehdejších českých zemí.

12 žadatelů.⁵⁾ Jejich majitelé putovali obdobně jako např. cirkusy či komedianti po městech a velkých obcích a podle zjištěné skutečnosti koncem roku 1897 nebylo u nás místa s více jak 1000 obyvateli, kam by kočovný biograf nezavítal.⁶⁾ Všude ve světě včetně Rakouska-Uherska a tedy i českých zemí přitom dochází k zajímavému jevu ve skladbě vytvářejícího se filmového obecnstva. Prvá filmová představení jsou záležitostí vysokých a vyšších vrstev, často zaštiťovaných i návštěvou panovnických či vládnoucích rodů, tedy jednoznačně exkluzivní záležitostí velmi malého počtu osob.⁷⁾ Tito návštěvníci se však nové atrakce, tedy dívání se na „věčně příjíždějící vlaky, snídaně kojenců, odchody dělníků z továren a pokropené kropiche“⁸⁾ velmi brzo nabaží, což spolu s dalšími vlivy jako je např. velký požár s lidskými oběťmi v Paříži⁹⁾ vede k tomu, že místa promítání začínají zet prázdnotou. Záchranou dalšího vývoje filmu se spolu s technickým a postupně především uměleckým vývojem (Georges Méliès) stává nalezení jiného, nového diváka. Tím jsou široké lidové vrstvy, které se stávají kvantitativním prvkem, jež začíná vytvářet film nejmasovější a nejlidovější zábavou prakticky až do dnešní doby.

Změny, které nastaly v nabídce filmových programů směrem k atraktivnějším a divácky zajímavějším námětům, se po předchozím útlumu v počtu kočovných biografů projeví v českých zemích po roce 1902, kdy dochází k výraznému vzrůstu zájmu diváků o film (ve světě, především v USA, s tímto letopočtem již souvisí vznik stálých biografů). Provozování kočovných biografů u nás vstupuje do nové fáze: biografy začínají působit zcela samostatně, bez vazby na jiné druhy kočovného podnikání (např. panoptikum, cirkus, kouzelné divadlo a pod.). Zvýšený zájem diváků, dávající jednoznačně přednost kinematografické produkci, potvrzuje i výrazný nárůst žádostí o licence, kterých je v roce 1906 podáno celkem 56 oproti 20 v roce 1902.¹⁰⁾

Kočovné biografy se objevují především na poutích a jarmarcích, tedy v místech velkého shromáždění lidí, kde je možno mnohokrát opakovat týž program pro velké množství osob. Pouťovému charakteru této produkce odpovídá v Rakousku i zařazení kinematografu mezi atrakce pořádané kočujícími skupinami herců, provazolezců, gymnastů, potulných hudebníků, eskamotérů a provozovatelů jiných podívaných všeho druhu (dvorský dekret z 6. ledna roku 1836). Jerzy Toeplitz charakteristicky nazývá dobu přelomu století (zhruba do roku 1907) obdobím „pouťového biografu“. Rozhodující pro něj přitom je, že se začíná konstituovat skupina diváků – návštěvníků biografů, která se postupně vytváří a vyčleňuje z jiných jarmarečních atrakcí jako jsou prozařovací X-paprsky (Roentgenovy), ženy s plnovousem, polykači ohňů a pod. Pro tuto skupinu lidí mají přitom podstatný význam dvě skutečnosti. Především možnost naplnit trvalou a věčnou touhu naslouchat příběhům, neboť film je na jiné, modernější úrovni vypravěčem pohádek, pověstí,

5) Z. Štábla, sv. 1, s. 17.

6) Z. Štábla, sv. 1, s. 6.

7) Jerzy Toeplitz hovoří dokonce o snobském zájmu buržoasie; J. Toeplitz, s. 49.

8) G. Sadoul, s. 29.

9) Mimo stereotypní programové náplně má svůj výrazný podíl na odklonu tohoto druhu filmových diváků velký požár, ke kterému došlo při filmové produkci ve Francii v květnu 1897, a který si měl vyžádat okolo 100 až 200 lidských obětí, především z vyšších kruhů. Viz podrobněji např. J. Toeplitz, s. 29 nebo Z. Štábla, sv. 1, s. 18 a další příručky dějin filmu.

10) Z. Štábla, sv. 1, s. 64.

nástupcem bardů, trubadúrů, potulných zpěváků, ale i ekvivalentem tehdy začínajících sešitových vydávání románů. Druhým podstatným faktorem je jeho dostupnost: ceny vstupného jsou tak nízké, že je přístupný i těm nejchudším.¹¹⁾

O podobě pouťových kočovných biografů píše Peter Bächlin: „Třebaže máme k dispozici málo dokumentů o kočovných kinech, můžeme přesto tvrdit, že jejich struktura byla téměř stejná ve všech zemích. Putovní podniky byly téměř všechny v rukou jediného člověka nebo jediné rodiny, vstupné bylo velmi nízké a sály nebyly příliš vytopené. Možnost výdělku vyplývala pouze z krátkého trvání a vysokého počtu denních představení“.¹²⁾

Dále pak P. Bächlin specifikuje i podobu těchto produkcí. Program trval zhruba patnáct až dvacet minut a skládal se z různých seskupených záběrů a scének. Vzhledem k velmi malému počtu filmů byla produkce stále opakována, což vyžadovalo patřičný počet zájemců – návštěvníků. Z toho vyplývala jak častá změna místa předvádění, tak rovněž zaměření na jarmarky a poutě a podobná místa. Velikost sálů se v průměru pohybovala mezi čtyřiceti až sty místy.

Jaký měla návštěva této lidové zábavy dopad na finanční rozpočet, si doplníme srovnáním tehdejší výše ceny vstupenek. V Německu činí deset až třicet feniků, v USA pět centů – pověstný „niklák“, v Anglii dvě a půl pence¹³⁾ a u nás se pohybuje v období před první světovou válkou okolo čtyřiceti haléřů. Pro srovnání si uveďme, že ze základních potravin v té době zhruba stejně tolik stálo kilo pšeničné mouky, nebo litr piva, zatímco mléka bylo možno za tuto cenu koupit litr a půl.

Hybná síla – konkurence však začíná i mezi kočovnými biografiy urychlovat další vývoj. Malí provozovatelé jsou pohlcováni většími biografiy, které nabízejí lepší a kvalitnější služby – pohodlnější sály s pohodlnými sedadly, nové filmy a hudební vystoupení, zpestřující jednotlivé snímky. Obecný rozdíl uváděný v literatuře má svůj pandán i u nás, kde probíhá tato diferenciaci následovně: „Bohatší podniky obvykle vlastnily plátěnou boudu schopnou pojmout i několik set diváků, stojících či sedících na lavicích, parní lokomobilu k výrobě elektrického proudu (...) a obří fonograf či orchestrion nahrazující živý orchestr“.¹⁴⁾

Kvalitativní změny programu a s tím spojené další ekonomické změny – zavedení půjčoven jako formy velkoobchodu, vstup bankovního kapitálu do výroby filmů a zostrující se konkurence – byly souběžnými jevy, které ovlivnily i postupný vznik stálých biografů.

b) vznik stálých biografů

V evropských poměrech trvá doba převahy kočovných biografů zhruba do roku 1906 – 1907 a obdobně je tomu i u nás (na Slovensku až do roku 1910). V USA v důsledku jiných podmínek končí éra kočování zhruba o pět let dříve. Podle P. Bächlina¹⁵⁾ jsou první

11) Podrobněji J. Toeplitz, s. 50; Z. Štábla, sv. 1, s. 73.

12) P. Bächlin, s. 13.

13) P. Bächlin, s. 156.

14) Z. Štábla, sv. 1, s. 67.

15) P. Bächlin, s. 15.

„stálá filmová divadla“ zřizována ve velkých městech ještě v době převahy kočovných biografů. Od nich se liší pouze svou stálostí. Čím bylo v příslušném městě vřelejší přijetí, tím rychleji tam vznikl stálý biograf: první biografisté se usazovali nejdříve v krámech, v kavárnách, pivnicích a podobných místech, kde se shromažďoval velký počet potencionálních zájemců o tento druh podívané.

První stálé biografy začínají vznikat na počátku nového století, zhruba kolem roku 1902. Podle G. Sadoula se v tomto roce počet sedadel ve všech stálých biografech pohybuje na celém světě jen okolo šesti tisíc.¹⁶⁾ Nejdříve se objevují biografy na americkém kontinentě – první stálý biograf zde vzniká v Los Angeles v roce 1902 – a biografy jako nové odvětví přinášející zisk rychle zvyšují svůj počet. V roce 1904 jsou již jen v New Yorku tři biografy a v roce 1905 se v Pittsburgu objevuje nová forma biografu, tzv. „nickelodeon“. S velmi nízkým vstupným (pět centů) a se svou orientací na nejchudší vrstvy obyvatel, totiž přistěhovalce, začaly vzhledem k obrovskému zájmu růst jako houby po dešti. V roce 1910 se počet biografů v Americe blížil již 10 tisícům, takže v USA bylo v provozu více biografů než v celé Evropě dohromady¹⁷⁾ (pro srovnání uveďme, že v roce 1991 je v USA 23 tisíc kin).

Se značným zpožděním za Amerikou začaly stálé biografy vznikat i v Evropě. Ve Francii bylo v roce 1910 asi 250 biografů, pro německé teritorium zaznamenala historie v roce 1900 dva a v roce 1910 již 480 stálých biografů; v roce 1912 jich bylo víc než 1500 a o rok později, před začátkem první světové války, dokonce 2 370.¹⁸⁾

Obdobný vývoj postupného přechodu od kočovných biografů ke stálým můžeme vysledovat i v Rakousku-Uhersku a tedy v českých zemích. Nejdříve se objevil stálý přírodní biograf v Praze na Klamovce v roce 1905. První stálý biograf v českých zemích pak vznikl v roce 1907 v Brně, zatímco stálý biograf v Čechách založil ve stejném roce, ale o něco později na Starém Městě v Praze Viktor Ponrepo.¹⁹⁾ (Za poznámku stojí, že v rámci Československé republiky vznikl úplně první biograf v Bratislavě; promítat začal již v září 1905.²⁰⁾ Zřizování dalších biografů pokračuje pak v Praze bouřlivým tempem, například v roce 1909 je otevřeno nejznámější a dodnes fungující kino Lucerna ve stejnojmenném paláci ve Vodičkově ulici.²¹⁾ O rok později je v Praze 8 stálých biografů, v roce 1909 o další tři více, v roce 1910 13 a v roce 1911 působí v Praze dokonce 24 stálých biografů.²²⁾ Střed města (Staré a Nové Město) měl již v té době, tak jak je tomu dodnes, největší počet biografů. V roce 1911 jich tu bylo celkem 9, takže jeden biograf

16) On sám hovoří o tom, že úhrn všech sedadel stálých kin nepřesáhne počet sedadel jednoho z moderních „dnešních“ velkých kin. Jako příklad uvádí pařížský Gaumont-Palace, který má zhruba 6000 sedadel (s. 60).

17) J. Toeplitz, s. 94; obdobně a hlavně podrobně i G. Sadoul, s. 61.

18) P. Bächlin, s. 157.

19) Brno – 8. 6. 1907, biograf The Empire Bio Co., na dnešním náměstí Svobody, Praha – 15. 9. 1907, Viktor Ponrepo v Karlově ulici v domě U Modré štiky na Starém Městě; viz např. Z. Štáblya, sv. 1, s. 131 a 133.

20) Electro Bioscop Hotel U zeleného stromu. Viz P. Mihálik, s. 20.

21) Kino Lucerna ve Vodičkově ulici je otevřeno 5. prosince 1909. Plakáty a inzeráty o něm tvrdily, že je „nejpřednější a největší podnik v Rakousku“. L. Bartošek, s. 17.

22) Údaje různých zdrojů se zde rozcházejí. Dáváme přednost asi nejlépe ověřeným a časově nejnovějším údajům Z. Štáblya viz Z. Štáblya, sv. 1, s. 106.

připadal na pouhých 13 700 obyvatel trvale bydlících v této části. Filmy uvádějí však i další podniky na nejrůznějších místech Prahy, ať již ve středu či na periferiích, ve velkých sálech i malých hospůdkách. Specifičnost velkoměstské a městské populace, tzn. širokých městských vrstev reprezentovaných především velkým počtem proletářů, drobných řemeslníků a maloburžoasie, kteří tvoří základní kádr návštěvníků biografů²³⁾ a – což je důležité – disponují nevyužitým volnem, vede k tomu, že všude na světě se nejvíce biografů soustřeďuje ve velkých městech. V Londýně je kolem roku 1913 asi 600 biografů a v New Yorku přes 1200.²⁴⁾ V Rakousku-Uhersku nalezneme v témže roce nejvíce biografů ve Vídni (126), pak v Budapešti (92) a za nimi následuje Praha s 39 biografy. Při přepočtu na obyvatele se Praha o rok později posune na druhé místo za Budapešť následována Vídní.²⁵⁾

Obdobně narůstal počet stálých biografů i v dalších městech mimo Prahu. V roce 1911 jejich počet již převýšil počet kočovných biografů. Po Praze bylo nejvíce biografů v Brně (11), dále pak v Ostravě (5) a pak především ve městech s německou menšinou: Liberec (4), Teplice (3), Plzeň, Ústí nad Labem, Opava, Jablonec, Most, Karlovy Vary, Aš a Šumperk po 2 biografech. Stejný počet biografů byl např. i v Místku, Novém Jičíně, Olomouci, Přerově a Kroměříži. Podrobné údaje za rok 1913 ukazují, že v celém Rakousku-Uhersku bylo 833 biografů, již s výraznou převahou stálých (706, tj. 84,8 %) nad kočovnými (127). Na české země připadalo 277 biografů, tedy přesně jedna třetina (Čechy 170, Morava 62 a Slezsko 25). Přepočty na obyvatele ukazují, že nejhustší síť v celém Rakousku-Uhersku byla v této době v českých zemích, kde připadalo na jeden biograf 39 758 obyvatel, zatímco v ostatních zemích Předlitavska to bylo 101 616 obyvatel a v Uhrách dokonce 112 503 obyvatel.²⁶⁾

Až do vzniku první světové války, jak nakonec doložila uváděná čísla, vznikaly u nás stále další biografy, neboť jejich provozování se stalo výnosným podnikáním s rostoucími zisky. Postupně se měnilo technické vybavení biografů, které se modernizovaly a filmový program začínal zajímat i jiné, především vyšší vrstvy. Válkou však dochází k obratu, řada provozovatelů a technických pracovníků je povolána do armády, takže některé biografy končí. Svoji roli hraje také skladba programu, ve kterém převládají hlavně německé šovinistické filmy.²⁷⁾

V roce 1914, v době před vznikem světové války, film triumfoval po celém světě. Prostřednictvím stále rostoucí sítě biografů byl prakticky všude dostupný. Jak z hlediska výroby, tak i distribuce byl výnosným odvětvím přinášejícím podnikatelům výrazný zisk. Podle dostupných pramenů bylo na světě v té době více než 60 tisíc biografů; 15 700 biografů (zhruba jedna čtvrtina) byla v Americe, okolo 5 000 biografů bylo anglických, 2 900 biografů se nacházelo v Německu a 1 300 jich připadalo na Rusko.²⁸⁾ Určitý útlum rozvoje filmu v prvních letech války ustal v druhé polovině válečných let.

23) J. Toeplitz, s. 134.

24) Tamtéž.

25) Z. Štábla, sv. 1, s. 107.

26) Viz tamtéž.

27) „Třebaže z této doby neexistují přesná čísla, tím méně nějaká statistika návštěvnosti, můžeme říci, že kina prodělávala svou první velkou krizi.“ L. Bartošek, s. 20.

28) J. Toeplitz, s. 134.

Biografy se staly místem, kam směřovalo stále více zájemců, kteří chtěli prostřednictvím zábavy i poučení zapomenout na denní starosti i na těžké válečné podmínky, navíc v neposlední řadě za malý peníz. J. Toeplitz hovoří o tom, že právě tato léta se stala obdobím plného zveřejnění filmové zábavy.²⁹⁾ Tým autor rovněž uvádí, že ve Spojených státech se v roce 1917 prodalo denně 14 milionů vstupenek a v Paříži činil prosincový prodej v roce 1914 780 tisíc vstupenek, zatímco o deset měsíců později to bylo již 1 milion 604 tisíc vstupenek. Tento vývoj zvyšování návštěvnosti bylo možné zaznamenat i v českých zemích. Na rozdíl do předválečné doby se však přírůstek dalších biografů v podstatě zastavil. Vznikaly-li další, a to ve velmi omezeném počtu, pak se jednalo o biografy pouze ve velkých městech (v Praze např. za války jen tři nové biografy).³⁰⁾

II. STATISTICKÉ OBDOBÍ

c) poválečné období – rozkvět němého filmu

Během války došlo ve světě k podstatným změnám ve filmovém podnikání a vůdčím se právě v tomto období stal americký filmový průmysl. Díky velkému počtu obyvatel, tedy potencionálním a také skutečným filmovým divákům, v krátké době vybudoval rozsáhlou síť biografů, která se pak stala základnou pro růst dalších filmových odvětví, především výroby filmů. Americké filmy se staly prakticky jedinými uváděnými na americkém kontinentě a zhruba z 90 % ovládly plátna biografů v Evropě a nakonec i na celém světě. Vývoj zde nebyl zasažen válečným děním a přeměna celého výnosného odvětví – filmového průmyslu od výroby až po distribuci a exploataci – nerušeně pokračovala. Zvyšovala se návštěvnost doprovázená i budováním nových biografů, přičemž se z nicelodeonů stávala přepychová a nákladná kina konkurující svou pompézností a vybaveností divadlům. Prostorově se biografy přemisťovaly z dosavadních míst v předměstí do centra. Již v roce 1916, tedy ještě před koncem války, je v Americe v provozu již 21 tisíc biografů.³¹⁾ Současně docházelo rovněž ke změně ve skladbě filmového publika, film získával i střední vrstvy, přičemž si zachoval i klientelu nejnižších vrstev. Lidovost této zábavy zůstávala nadále zachována, docházelo však ke vzrůstu počtu diváků. Postupně začalo totiž patřit k „dobrému tónu“ chodit do biografu.³²⁾

Vznik samostatného státu přinesl u nás výrazný pozitivní impuls i podnikání v kinematografii. Oproti válečnému omezení byl nyní nejen dostatek, ale i přebytek filmových programů. Příznivě působila nastupující hospodářská konjunktura a výrazný zájem diváků, kteří se chtěli po válečných útrapách především bavit.

Počínaje rokem 1919 jsou k dispozici již určitá statistická data o počtu biografů,³³⁾ o šest let později pak na ně navázaly i první číselné údaje o návštěvnosti. Počet biografů

29) J. Toeplitz, s. 218.

30) Z. Štábla, sv. 1, s. 252.

31) P. Bächlin, s. 158.

32) P. Bächlin, s. 24.

33) Je to především díky osobě Jiřího Havelky, který se otázkami statistického sledování a prezentace dění v celé naší kinematografii po celý život zabýval a rovněž je i písemně zachycoval.

na území nové republiky – včetně Slovenska – se blížil pěti stům (490). Jak dokládají statistické údaje, jejich počet přitom po celá dvacátá léta stále vzrůstal. Vzhledem ke krátké konjunktuře a výraznému zájmu diváků v prvních dvou letech podstatně rychleji, hospodářská krize pak zhruba do roku 1925 jejich nárůst zpomalila. V druhé polovině dvacátých let opět tempo zrychlilo. Souběžně samozřejmě rostl i počet sedadel. Zároveň docházelo, obdobně jako např. v Americe, ke kvalitativní přeměně. Jsou budovány větší biografy s vyšší kvalitou vybavení a hlavně s vyšším počtem sedadel, mnohdy s více než 500 sedadly.³⁴⁾ Tento vývoj potvrzuje i průměrný počet sedadel připadající na jeden biograf: zatímco v roce 1919 to bylo 269 míst, v roce 1928 už tento průměr činí 310 míst. Obdobně to dokládá i rychlejší tempo růstu sedadel (1928/1919 – 351,4 %) než vlastních biografů (1928/1919 – 304,7 %).

Za rok 1923 jsou poprvé k dispozici i údaje členěné na jednotlivé země. Dle nich bylo ze 796 biografů 681 v Čechách a na Moravě, 106 na Slovensku a 9 biografů na Podkarpatské Rusi. Vyšší přírůstek v českých zemích ukazuje srovnání růstu. Zatímco zde se jejich počet do roku 1929 téměř zdvojnásobil (193,7 %), na Slovensku představoval tento přírůstek jen necelou polovinu (142,5 %). Celkový vývoj se projevoval i konkrétně v jednotlivých městech. V Praze se počet biografů zhruba ztrojnásobil, přičemž v roce 1929 z celkového počtu 117 byla téměř jedna desetina (8 biografů) vybavena zvukovým zařízením. Počet návštěvníků pražských biografů, který za uvedený rok máme poprvé k dispozici, dosáhl přitom 15,6 milionu osob a tvořil tak skoro jednu pětinu z celorepublikového úhrnu.

Rok	Československo		České země	Československo
	počet biografů	počet míst v tisících	počet biografů	počet diváků v miliónech
1919	490	132,0	•	•
1923	796	242,9	681	62,9 ¹⁾
1929	1 513	466,3	1 319	85,6
1929/1923	190,1 %	192,0 %	193,7 %	136,1 %

1) Rok 1925

podrobněji viz Statistická příloha

Uváděné údaje je přitom nutné brát s určitou rezervou, totiž s vědomím, že jsou jediné, které jsou k dispozici. J. Havelka o nich hovoří takto: „z té doby mám již po ruce *jakési záznamy*, které nám rýsují obraz, jaký byl v letech 1919 – 1928 stav čs. kinematografie“. *Čs. filmové hospodářství 1935*, s. 31.

34) Tato tendence ke koncentraci formulovaná P. Bächlinem se neprojevuje jen u nás, ale je obecným jevem. Autor uvádí podobný příklad z Německa, kde rovněž v této době rychleji přirůstají právě biografy s větší kapacitou sedadel. Zatímco se počet biografů s 600 – 1000 sedadly ve dvacátých letech zdvojnásobil, počet biografů s více než 1000 sedadly vzrostl čtyřnásobně. Srov. P. Bächlin, s. 33 a 159.

Po počátečním procesu obnovy národního hospodářství po válečných událostech nastala v letech 1921 – 1923 hospodářská krize, která poznamenala negativně i návštěvnost biografů. V roce 1921, po vzestupu vyvolaném především poválečným boomem po zábavě, došlo k výraznému poklesu zájmu, což trvalo přibližně až do roku 1924. Projevily se důsledky hospodářské krize – vzestup nezaměstnanosti (ta dosahovala svého vrcholu v roce 1923 – 1924 počtem 440 tisíc na celém území Československa) a pokles kupní síly obyvatel. Za rok 1925 pak máme k dispozici první statistický údaj o počtu návštěvníků. Po poklesu, který se vzhledem k depresi přecházející v konjunkturu zastavil, navštívilo biografy v celém Československu v tomto roce 63 milionů diváků. Při přepočtu na obyvatele zjistíme, že v uvedeném roce navštívil každý občan republiky v průměru pětkrát biograf. Provedeme-li odhad návštěvníků jen v českých zemích, můžeme vzhledem k počtu biografů říci, že se zde jednalo zhruba o 58 milionů návštěvníků. V druhé polovině dvacátých let počet filmových návštěvníků mírně vzrůstal a pohyboval se v průměru okolo 70 milionů, maxima 92 milionů pak dosáhl v roce 1930.

d) nástup zvukového filmu

Tak jako v celém světě, i u nás je toto období v letech 1930 – 1936 poznamenáno světovou hospodářskou krizí.³⁵⁾ Nástup zvuku, který u nás v této době probíhá, alespoň v počátku výrazně tlumil dopad krize na film a na zájem o tento druh zábavy.

Pro toto období máme k dispozici i první statistickou práci vypracovanou na Státním úřadě statistickém, která se zabývá biografy.³⁶⁾ Z ní vyplývá, že na území Čech a Moravy bylo v říjnu 1929 celkem 1 319 biografů. Z toho připadalo 870 biografů na Čechy, a zhruba o polovinu méně jich bylo na Moravě (449). Markantní rozdíl mezi českými zeměmi a Slovenskem v této oblasti ukazuje zjištěný počet biografů na Slovensku, kterých bylo jen 151.³⁷⁾ Vzhledem k jejich výraznému úbytku v době zavádění zvukového filmu se jejich počet ke konci třicátých let prakticky nezměnil – v roce 1939 jich bylo 153.³⁸⁾

35) Svého vrcholu dosahuje u nás v roce 1933, kdy se např. průmyslová výroba snižuje oproti roku 1929 o dvě pětiny a reálné mzdy klesají v tomto období o 12 %. V únoru 1933 dosahuje také rekordní výše nezaměstnanost: 940 000 osob oproti 42 000 v roce 1929. Viz *Přehled hospodářského vývoje Československa*.

36) Práce vychází ze šetření provedených u zemských úřadů k 1. 10. 1929. Akcentuje, pro nás bohužel, spíše pohledy administrativně-politické včetně nejrozumnějších přepočtů na obyvatele. Uveřejněné údaje se týkají pouze vlastní sítě biografů a filmového obchodu, přičemž nedostatek údajů za Slovensko a netřídění některých dalších údajů na jednotlivé země neumožňuje získání podrobnějších informací o velikosti biografů a frekvenci uváděných představení. Údaje o počtu diváků nejsou k dispozici. Pro zajímavost uvedme, že autor publikace Němec dr. Albín Oberschall byl za okupace náměstkem prezidenta protektorátního Ústředního statistického úřadu, který od roku 1941 vzhledem k neobsazení této funkce vedl. V roce 1945 byl zatčen a roku 1946 zemřel v internačním táboře v Bystřici u Benešova. Viz „Statistika“ 1993, č. 12.

37) V práci P. Mihálíka najdeme tendenci interpretovat tuto skutečnost vyplývající z jiných historických a sociologických podmínek (např. úroveň obyvatel, jiná územní struktura...) nacionalisticky: kritikou postupu české buržoasie považující Slovensko za svůj trhový přírůstek. Viz P. Mihálik, s. 48.

38) P. Mihálik, s. 41.

Členění dle velikostních skupin obcí ukazuje, že v roce 1929 byl biograf již v každém městě s více než 10 000 obyvateli. (Počet těchto měst dosahoval 67, zatímco biografů zde bylo 95, tedy zhruba v každém druhém byly biografy dva). Biograf měla v té době i většina menších měst v kategorii mezi 5 a 10 tisíci obyvateli. Pokud se jedná o městyse a malá městečka mezi 2 až 5 tisíci obyvateli, mohli biograf navštěvovat ve více než dvou pětinach těchto sídel.

Vysoký stupeň vybavenosti českých zemí biografy, navazující už na stav z doby Rakouska-Uherska, dokládá i mezinárodní srovnání. V roce 1930 se Československo a především české země řadí mezi země s nejhustší sítí biografů v Evropě. Před nás se nižším počtem obyvatel připadajících na biograf dostává v té době pouze Španělsko a Rakousko a za sebou necháváme takové filmové velmoci jako je Francie, Anglie i Německo. V roce 1930 navštívil naše biografy rovněž nejvyšší počet návštěvníků za celou dobu od vzniku filmu. Návštěvnost kulminuje také vzhledem k nástupu zvukových filmů³⁹⁾ právě v roce 1930 a představuje v celé republice 92 milionů diváků. Po odpočtu odhadovaného počtu slovenských návštěvníků, lze hovořit v českých zemích o zhruba 85 milionech návštěv v roce. Tento návštěvnícký boom však nemá dlouhého trvání. Ani zvukové filmy nezabrání projevu hospodářské krize.⁴⁰⁾ Zatímco v roce 1931 je pokles ještě téměř nepatrný, jen 1,5 milionu (98,4 %), v roce 1932 je již představován 14 miliony diváky oproti předcházejícímu roku (1932/1931 84,3 %) a pokračuje, i když již v mírnější podobě, i nadále, a to až do roku 1935. Zastaví se na necelých 64 milionech diváků v celé republice, tedy přibližně na 60 milionech připadajících na české země. Oproti roku 1930 ubylo tak téměř jedna třetina (1930/1935 – 69,1 %).

Nakolik bylo podnikání v této sféře výhodné a nakolik byl zájem diváků stálý, dokládá i rychlost zavádění zvukového filmu. Z příslušné tabulky je zřejmé, že v roce 1930, tedy v druhém roce jeho nástupu u nás, je značná část biografů v největších městech vybavena zvukovou aparaturou. Například v Praze na začátku roku 1930 to bylo 8 biografů, ale koncem roku již 39, tedy téměř dvě pětiny. V Brně se jednalo počátkem roku o dva biografy, ale koncem roku už o 22 biografů, tj. dvě třetiny všech. Odlišná situace je samozřejmě u biografů na venkově, kde vysoké náklady na zvukové vybavení jsou rozhodující zábranou. Rychlý postup zvukového filmu dokládá rok 1933 v Praze, kdy zvukovými aparaturami disponuje již více než devět desetin všech pražských biografů. Vliv na úbytek návštěvníků však nemá jen hospodářská krize, neboť víme, že návštěva biografu patřila k té nejlevnější zábavě a měla často i substituční charakter.⁴¹⁾ Na menším zájmu diváků se podílel rovněž tříletý tzv. kontingent (1932 – 1934), tedy omezení dovozu

39) V srpnu 1929 se promítá v pražské Lucerně první zvukový film *Lod' komediantů* a v únoru 1930 má v pražském kinu Alfa premiéru zvuková *Tonka Šibenice*. Srov. L. Bartošek, s. 169, 172.

40) Pro představu relací cen v této době a přístupnosti biografu si uvedme některé ceny: koncem dvacátých let stál 1 kg chleba 3,40 Kč, 1 l mléka 1,95 Kč, 1 l piva 2,90 Kč, jízdné tramvají v Praze 1,20 Kč, vstupenka do kina 5,- Kč (parket B), a vstupenka do divadla 10,- Kč (I. kategorie). Srov. *Přehled dějin hospodářského vývoje Československa*.

41) M. Weirich píše o tom, že nepříznivá situace se odrážela také v oblasti kulturních a zábavních služeb. Divadla prožívala období hluboké krize, protože obyvatelstvo dávalo přednost levnějším biografům; výnos z dávek ze zábav se snížil v letech 1929 – 1936 skoro o 200 %. M. Weirich, s. 61.

cizích filmů ve prospěch českých. Výrazně poklesl počet dříve dominujících amerických filmů a jejich místo zaujala produkce německá, mnohdy již pronacisticky zaměřená. Dalším důsledkem byl větší počet filmů českých, který se však podle dobového hodnocení neprojevil kvalitativně.

Rok	Československo		České země		Československo
	počet biografů	z toho zvukové	počet biografů	z toho zvukové	počet diváků
1930	1817	148	•	•	92,10
1935	1833	1343	1630	1198	63,65
1937	1850	1720	1642	1521	84,45
1935/30	100,9%	907,4%	–	–	69,1%
1937/30	101,8%	1162,2%	–	–	91,7%

podrobněji viz Statistická příloha

Úbytek diváků není přitom provázen jednoznačně poklesem počtu biografů. Ty naopak v letech 1931 (v tomto roce činí přírůstek téměř 10 %) a 1932 ještě přibývají a k obratu dochází až v roce 1933. V roce 1936, kdy se opětovně začíná jejich počet zvyšovat, jich je více než v roce 1930. Obdobně se vyvíjel i počet sedadel v biografech. Obrovským tempem, i přes vysoké náklady, roste počet biografů se zvukovým zařízením. Z původních 13 zvukových biografů na konci roku 1929 jich je v českých zemích v roce 1935 uváděno 1 630, tedy zhruba tři čtvrtiny všech. V Praze jsou prakticky všechny biografy v tomto roce již zvukové a obdobně je tomu rovněž v 26 největších městech. Tento rok je také posledním rokem poznamenaným hospodářskou krizí a tedy poklesem návštěvnosti; v roce 1936 začíná již počet filmových diváků vzrůstat (v Praze tomu tak je již v roce 1935).

e) období protektorátu

V roce 1938 byla dokončena instalace zvukových aparatur v biografech, přičemž většina biografů s denním provozem byla vybavena pro zvukový provoz již o dva roky dříve. Vítězný nástup zvukového filmu spolu s tvrdou konkurencí totiž působil jednoznačně. V roce 1937 je v Čechách a na Moravě celkem 1 642 biografů, z kterých je 1 521 zvukových a zbytek, tedy již pouhých 121 biografů (6 %) je němých. Jedná se jen o malé biografy ve venkovských obcích s velmi nízkým počtem sedadel (5 %), která „ještě žijí ze zbytků němých filmů, jež jsou dosud ve velmi malém množství k dispozici“.⁴²⁾

42) Čs. filmové hospodářství 1937, s. 61.

O velké oblibě filmu u našich obyvatel a odpovídající úrovni naší sítě biografů svědčí i mezinárodní srovnání z roku 1937, které nás opět jednoznačně řadí do špičky evropských zemí. Pomineme-li specifické Švédsko (malý počet obyvatel na rozsáhlém území) je u nás spolu s Anglií, Itálií a Španělskem nejhustší síť. Tomu odpovídala i návštěvnost biografů, která se po překonání následků hospodářské krize v polovině třicátých let blížila vrcholu návštěvnosti z počátku třicátých let. Biografy v roce 1937 navštívilo téměř 80 milionů diváků, což představuje zhruba sedm návštěv na obyvatele za rok. V samotných českých zemích, za které máme poprvé k dispozici přesný statistický údaj, to bylo 78 milionů.

1937

Území	Biografy		z toho				Počet předst.	Počet návšt. v tis.
	celk.	počet míst	biografy zvukové	počet míst	biografy němé	počet míst		
Čechy	1036	362 951	972	351 840	64	11 111	•	•
Morava	606	172 340	549	164 128	57	8 212	•	•
České země	1642	535 291	1521	515 968	121	19 323	374 600	77 940

podrobněji viz Statistická příloha

Údaje za rok 1937 jsou poslední, které dokládají stav před osudnými dny Mnichova, následnou okupací a vytvořením Protektorátu Čechy a Morava. Odstoupením našeho pohraničí Německu došlo k poměrně výraznému omezení sítě biografů. Jejich počet v těchto převážně německy osídlených oblastech činil 497 (Čechy 332, Morava a Slezsko 165). Tyto biografy byly převážně v samostatných budovách a velmi dobře technicky vybavené. Pro české země to představovalo úbytek zhruba okolo tří desetin všech biografů, což byl významný faktor ovlivňující vlastní exploataci natočených filmů a návratnost prostředků vložených do celého odvětví. Souběžně s tím samozřejmě ubylo i návštěvníků, a to asi o jednu šestinu.⁴³⁾ Na začátku okupace se tedy počet biografů v Protektorátu pohybuje okolo 1 110, ve kterých měli diváci k dispozici zhruba necelých 400 tisíc sedadel.

Dopad Mnichova a březnové okupace v roce 1939 včetně výrazných změn ve skladbě uváděných filmů s orientací na německou produkci vedl k poklesu zájmu diváků o filmová představení zhruba o 10 milionů, tedy asi o 15 %, takže v roce 1939 dosáhla návštěvnost jen necelých 55 milionů. Již koncem tohoto roku však začala návštěvnost opět vzrůstat, což pokračovalo i v dalších letech. Tento trend je doprovázen i vzrůstem počtu biografů a samozřejmě i nabízených míst na představeních.⁴⁴⁾ Počínaje rokem 1942 pak

43) Podrobně k tomu Čs. *Filmové hospodářství 1939 – 1945*, s. 49.

44) Je-li možno věřit uváděným údajům, zvýšil se počet kin oproti roku 1939 o rovných 80, při nárůstu kapacity o 24 tisíc sedadel.

začal počet návštěvníků rapidně vzrůstat. Opakoval se stav známý již z doby první světové války, kdy válkou deprimovaný občan rovněž hledal na dvě hodiny zapomnění ve filmových pohádkách a snech. Napomáhal tomu i benevolentní postoj Němců k populární zábavě: širokým masám poskytoval „kulturní stravu“, ale na druhé straně byly poměrně značně omezovány některé hodnoty české kultury a umění.⁴⁵⁾ Značnou roli v návštěvnosti však hrály české filmy, které se nepropůjčily ke kolaborantským postojům a naopak svými náměty upevňovaly národní sebevědomí, dokonce obsahovaly protinacistické jinotaje, narážky a symboly.⁴⁶⁾

Za dobu okupace máme k dispozici prakticky nejpodrobnější statistické údaje za celé období, kterým se zabýváme, a proto se jim věnujeme na závěr podrobněji.

Rok	Počet biografů	Index 39=100	Počet sedadel v tis.	Index 39=100	Návštěvníci v mil.	Index 39=100
1939	1101	–	357,6	–	54,7	–
1940	1181	107,3	381,2	106,6	62,9	115,0
1941	1157	105,1	377,4	105,5	65,6	119,9
1942	1181	107,3	424,9	118,8	75,8	138,6
1943	1195	108,5	434,4	121,5	93,5	170,9
1944	1244	113,0	444,2	124,2	27,2 ¹	232,5

podrobněji viz Statistická příloha

Zprvu velmi mírný nárůst návštěvníků (zhruba patnáctiprocentní za rok) doznává výrazné akcelerace v letech 1943 a 1944. V roce 1943 navštívilo biografy 93,5 milionů (1943/1942 – 123,4 %) návštěvníků a v roce 1944 dokonce 127,2 milionů (1944/43 – 135,9 %), což je absolutně nejvyšší počet, který byl v našich biografech zatím zaznamenán. Srovnání s rokem 1939 ukazuje, že je to téměř dvaapůlkrát více. Výraznější vzestup přitom vykazovala malá města, případně velké obce, kde se jednalo především o návštěvnost českých filmů. Tam se také snáze obešel německý tlak ohledně repertoáru prosazující tzv. povinné německé filmy, reglementující hraní repríz českých filmů jen do

45) Podpora populární zábavy a umění pro široké masy, které by jim umožnilo únik a zapomnění na útrapy války byla i politikou nacistického Německa. Srovnej k tomu rozhlasové vystoupení J. Goebbelse, který mj. řekl: „Není třeba vážných programů, kterým konec konců rozumí jen nepatrné procento lidí, musíme poskytnout širokým masám milionů lidí zápasícím o existenci tolik zábavy a uvolnění, tolik poučení a vzdělání, kolik je jen možné.“ C. MacDonald – J. Kaplan, s. 148.

I zde se při hodnocení filmu říká: „Kino, či přesněji filmové pohádky byly pro většinu obyvatel po celou dobu okupace hlavní formou úniku do jiných vysněných světů a před stále hrozící realitou války.“

46) L. Bartošek, s. 348.

30 % roční spotřeby, nedělní nasazování německých filmů a pod.⁴⁷⁾ Ve velkých městech a hlavně v Praze návštěvnost nerostla tak rychle, v Praze největší nárůst vykazoval v té době střed města, kde soustředěné biografy navštěvovali především Němci. V Praze dosahuje roční návštěvnost v roce 1944 32,4 milionů diváků (1944/1939 – 191,4 %), tedy podstatně nižší nárůst než tomu bylo na celém území (1944/1939 – 232,4 %). Úměrně s tím, na základě pouhých tržních poměrů, neustále narůstal i počet biografů, kterých bylo na počátku roku 1945 na okleštěném protektorátním území téměř 1 500, což je o pětinu více než v roce 1939 (119,3 %). Děje se tak i přes podstatné změny v repertoáru, ve kterém zcela jednoznačně převládal německý film. V prvních letech okupace to byl ještě americký film a po celou dobu především český film, který divák výrazně preferoval.⁴⁸⁾ Citovaný pamětník J. Havelka hovoří o tom, že válečná léta nelze považovat za období normální, neboť návštěvnost byla závislá na politických, hospodářských a především sociálních poměrech. Jedná se tedy o souběh celé řady faktorů: působila mj. klesající koupěschopnost naší měny a její postupné znehodnocování a tím nemožnost utrácet vydělané peníze, pokračující omezování jednotlivých společenských zábav, zákaz tanečních zábav, včetně častých kontrol v kavárnách a restauracích, a v létě 1944 dokonce zavření divadel.⁴⁹⁾

Jak ukazují údaje z prvních měsíců roku 1945, i přes blížící se postup osvobozujících armád na naše území návštěva biografu byla stále obvyklou součástí všednodenní reality.

Bibliografie:

Peter B ä c h l i n, *Film jako průmysl*. Praha 1966.

Luboš B a r t o š e k, *Náš film. (Kapitoly z dějin 1896 – 1945)*. Praha 1985.

Luboš B a r t o š e k, *Ponrepo – od kouzelného divadla ke kinu*. Praha 1957.

Jaroslav B r o ů – M y r t i l F r í d a, *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945*. Praha 1966.

Film a divák. Praha 1967.

Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1929 – 1934, 1935, 1936, 1937, 1938*. Praha 1935 až 1939.

Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 – 1945*. Praha 1946.

Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství I*. Praha 1958.

Jiří H a v e l k a, *Kronika našeho filmu 1898 – 1965*. Praha 1967.

Callum M a c D o n a l d – J a n K a p l a n, *Praha ve stínu hákového kříže*. Praha 1995.

47) Viz *Filmové hospodářství 1939 – 1945*, s. 37; srov. Ivan K l i m e š, *Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 53 – 77.

48) J. H a v e l k a uvádí: „německý film doslova zaplavil naše kina, zásadní nechuť k němu způsobila, že byl věnován vysoký zájem českým filmům, třebaže byly početně slabší“. J. H a v e l k a, *Kronika našeho filmu*, s. ???

49) Závěrečnou poznámkou si připomeňme, že biograf a sex byly dvě jediné zábavy dospělých obyvatel v této pochmurné době. Nedostatek všech ostatních druhů zábav (mimo biograf) spolu s nutností protiletického zatemnění a také nedostatku uhlí vedl k tomu, že když lidé netrávili večer v biografu, chodili brzo spát a zábavou jim byl sex. Tomu pak paradoxně i odpovídal růst porodnosti v těchto válečných letech. Srov. C. M a c D o n a l d – J. K a p l a n, s. 159.

- Peter Mihálik, *Vznik slovenskej národnej kinematografie*. Bratislava 1994.
 Karel Morava, *Filmové obcenstvo dnes a zítbra*. Praha 1966.
Přehled hospodářského vývoje Československa v letech 1918 – 1945. Praha 1963.
 Albín Oberschall, *Statistika biografů v republice Československé*. Knihovna statistického obzoru, Praha 1932.
Statistické ročenky Republiky Československé. Praha 1935, 1938 a 1939.
 Karel Smrž, *Dějiny filmu*. Praha 1933.
 Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896 – 1945*. Sv. 1 – 4. Praha 1988, 1989, 1990.
 Marko Weirich, *Staré a nové Československo*, Praha 1938 – 1939.
 Georges Sadoul, *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. Praha 1956.
 Jerzy Toeplitz, *Dějiny filmu I*. Praha 1989.

PhDr. ing. Ladislav Pištora (1944)

Po studiích na Vysoké škole ekonomické a Filozofické fakultě UK (sociologie – estetika) byl činný v řadě zaměstnání, nejdéle pracoval na Okresním oddělení Českého statistického úřadu. Po roce 1989 nastoupil na Úřad vlády ČR, kde v současné době pracuje v tiskovém oddělení kanceláře předsedy vlády.

(Adresa: Na příkopě 17, Praha 1)

STATISTICKÁ PŘÍLOHA

1. Biografy ve vybraných zemích – rok 1930 (srovnání)
2. Biografy ve vybraných zemích Evropy – rok 1937 (srovnání)
3. Počet biografů v Republice Československé – rok 1929
(skladba biografů dle velikostních skupin obcí)
4. Vývoj počtu biografů v Československu
5. Vývoj počtu filmových diváků v Československu
6. Vývoj počtu biografů a filmových diváků v Praze
7. Biografy ve vybraných největších městech – rok 1926, 1927, 1928
8. Biografy ve vybraných 26 největších městech – rok 1930
9. Biografy ve vybraných největších městech – rok 1935
10. Podíl jednotlivých zemí na filmovém trhu na území českých zemí
(skladba repertoáru českých biografů v letech 1924–1945)

1. BIOGRAFY VE VYBRANÝCH ZEMÍCH (1930)

Země	Počet biografů	Počet obyvatel na 1 biograf	Počet sedadel
USA	20 500	6 900	18 500 000
Německo	5 267	12 405	1 877 000
Anglie	4 226	10 894	2 200 000
Francie	4 221	9 793	2 100 000
Španělsko	3 000	7 855	1 468 000
Itálie	2 800	14 706	1 200 000
Československo	1 493	9 865	463 000
(České země)	1 319	8 092	415 386
Belgie	930	8 701	350 000
Rakousko	869	7 779	230 000
Polsko	631	50 924	203 000
Rumunsko	568	31 784	100 000
Maďarsko	524	16 580	180 000
Švýcarsko	305	13 367	75 000
Holandsko	236	33 627	90 000

A. O b e r s c h a l l, *Statistika biografů v Republice Československé*. Praha 1932; vlastní propočty.

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

2. BIOGRAFY VE VYBRANÝCH ZEMÍCH EVROPY (1937)

Země	Počet biografů	Počet obyvatel na 1 biograf	Počet míst
Anglie	4 305	9 291	3 872 000
Belgie	790	10 380	285 000
Bulharsko	94	58 510	28 000
Československo	1 850	8 270	598 000
(České země)	1 642	7 308	535 000
Dánsko	352	10 227	88 000
Estonsko	57	19 298	11 400
Finsko	229	16 157	58 000
Francie	4 100	10 220	2 000 000
Holandsko	308	26 623	118 000
Itálie	4 471	9 215	1 500 000
Litevsko	64	37 500	13 400
Lotyšsko	93	20 430	23 000
Maďarsko	669	12 855	154 000
Německo	5 312	12 425	2 000 000
Norsko	240	11 667	68 000
Polsko	800	40 875	251 000
Portugalsko	210	32 381	106 000
Rumunsko	900	20 000	92 000
Rusko (evr. část)	2 300	50 435	1 150 000
Řecko	153	40 523	42 000
Španělsko	3 351	7 162	1 500 000
Švédsko	1 670	3 713	224 000
Švýcarsko	334	11 976	121 000

J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1937*. Praha 1938;
vlastní propočty.

3. POČET BIOGRAFŮ V REPUBLICE ČESKOSLOVENSKÉ

biografie k 1. 10. 1929

obce: sčítání 1930

Velikostní skupina obce (obyv.)	Česko-sloven-sko	Čechy	Morava Slezsko	Sloven-sko	Podkarp. Rus	Počet obcí v ČSR celkem
do 2 000	491	318	159	14	–	14 600
2 001 – 5 000	461	235	156	62	8	868
5 001 – 10 000	177	98	40	34	5	162
10 001 – 20 000	118	70	25	17	6	67
20 001 – 50 000	84	47	24	9	4	30
přes 50 000	162	102	45	15	–	7
Úhrn	1 493	870	449	151	23	15 734

A. Oberschall, *Statistika biografů v Republice Československé*. Praha 1932;
Statistická ročenka Republiky Československé 1937. Praha 1938.

4. VÝVOJ POČTU BIOGRAFŮ V ČESKOSLOVENSKU

Rok	Československo			České země			Slovensko		Podk. Rus	
	bio- grafy	z toho zvu- kové	počet míst v tis.	bio- grafy	z toho zvu- kové	počet míst	bio- grafy	počet míst	bio- grafy	počet míst
1919	490	—	132,0		—					
1920	542	—	158,7		—					
1921	653	—	195,9		—					
1922	712	—	218,6		—					
1923	796	—	242,9	681	—		106		9	
1924	868	—	270,4		—					
1925	931	—	295,3		—					
1926	1099	—	349,7		—					
1927	1236	—	386,8		—					
1928	1493	—	463,0		—					
1929	1493	•		1319	•		151		23	
1929*	1513	14	466,3		•					
1930	1817	148	539,2		•		210			
1931	1966	490	587,7		•					
1932	2024	848	613,5		•					
1933	2002	1025	605,4		•					
1934	1955	1273	586,5		•					
1935	1833	1343	578,9	1630		519 274	187	54 267	16	5 336
1936	1847	1608	593,3	1642		531 891	193	57 262	12	4 159
1937	1850	1720	597,9	1642		535 291	196	58 283	12	4 358
1938	1279	•	409,6	1115	•	364 095	153	45 521	11	3 167
1939**	1254	1254	403,1	1101		357 570	153	45 521	8	•
1940	(1354)			1181		381 190	173	•		
1941	(1347)			1157		377 365	190	•		
1942	(1404)			1181		424 877	223	69 567		
1943	(1435)			1195		434 436	240	•		
1944	(1496)			1244		444 229	252	75 986		
1945	(1496)									

* k 1. 10.; ** úhrn za Československo mimo Podkarpatskou Rus

J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929 – 1934, 1935, 1936, 1937, 1938*. Praha 1935 až 1939; týž, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 – 1945*. Praha 1946; týž, *Kronika našeho filmu*. Praha 1967; A. Oberschall, *Statistika biografů v Republice Československé*. Praha 1932; P. Mihálik, *Vznik slovenskej národnej kinematografie*. Bratislava 1994.

5. VÝVOJ POČTU FILMOVÝCH DIVÁKŮ V ČESKOSLOVENSKU

v mil.

Rok	Česko-slovensko	z toho		
		České země	Slovensko	Podk. Rus
1925	62,91	• 58		
1926	69,34			
1927	71,42			
1928	78,08			
1929	85,55	• 78		
1930	92,10			
1931	90,60			
1932	76,40			
1933	68,70			
1934	64,55			
1935	63,65	• 60		
1936	74,50			
1937	84,45	77,94	6,51 *	
1938	72,91	65,60	6,61	0,70
1939	62,70	54,72	7,980	
1940		62,93	11,316	
1941		65,61	13,172	
1942		75,79	11,728	
1943		93,54	13,038	
1944		127,15	10,282	
1945		37,11 k 1. 5.	2,216 k 30. 4.	

* nejspíše včetně Podkarpatské Rusi

J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929 – 1934, 1935, 1936, 1937, 1938*. Praha 1935 až 1939; týž, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 – 1945*. Praha 1946; týž, *Kronika našeho filmu*. Praha 1967; *Statistická ročenka Republiky Československé 1937*. Praha 1938; vlastní propočty.

Poznámka: Údaje uváděné za rok 1925, 1929 a 1935 pro české země jsou odhadnuty.

6. VÝVOJ POČTU BIOGRAFŮ A FILMOVÝCH DIVÁKŮ V PRAZE

Rok	Biografy		Počet míst	Počet diváků v tis.
	celkem	z toho zvukové		
1918	30			
1919	37			
1920	35			
1921	35			
1922	48			
1923	59			
1924	72			
1925	80			
1926	•			
1927	98			
1928	115			
1929	117	8	60 785	15 630
1930	114	38	59 842	16 740
1931	107	72	56 950	14 980
1932	102	86	54 920	14 100
1933	102	94	55 225	12 546
1934	103	100	55 850	12 292
1935	104	102	56 480	12 930
1936	105	•	57 798	14 424
1937	105	105	58 169	15 287
1938	109	109	60 111	15 751
1939	108	108	59 777	16 927
1940	107	107	60 611	19 283
1941	105	105	58 413	19 504
1942	109	109	60 594	19 930
1943	109	109	•	24 668
1944	111	111	61 048	32 366
1945	•	•	•	10 512 (k 1. 5.)

J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1929 – 1934, 1935, 1936, 1937, 1938*. Praha 1935 až 1939; též, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 – 1945*. Praha 1946; též, *Kronika našeho filmu*. Praha 1967.

Poznámka: Diference existující mezi uváděnými počty biografů u J. Havelky a ve *Statistické ročenice* vyplývá především z odlišné metodiky, definování biografu jako takového a rozdílných zdrojů vstupních dat. Rozdíl je pouze 1 – 4 biografy.

7. BIOGRAFY VE VYBRANÝCH NEJVĚTŠÍCH MĚSTECH ČESKOSLOVENSKA

Město	1926		1927		1928	
	Biografy	Počet předst.	Biografy	Počet předst.	Biografy	Počet předst.
Praha	157	80 000	89	83 160	82	80 000
Č. Budějovice	3	2 350	3	2 216	4	2 297
Jablonec	•		•		4	4 560
Liberec	8	4 794	8	4 818	9	5 456
Plzeň	8	4 476	8	4 438	10	4 520
Ústí n. L.	•		7	4 122	7	4 457
Brno	22	18 110	25	18 599	26	15 007
Ostrava	28	7 979	32	8 137	40	11 987
Olomouc	•		6	4 923	7	5 280
Opava	3	3 380	3	3 385	3	3 432
Prostějov	•		5	490	6	4 230
Bratislava	13	8 980	13	8 967	13	8 795
Košice	4	2 524	5	3 303	4	2 384
Užhorod	1	493	1	592	2	711

„Zprávy Státního úřadu statistického“, 1927, 1928 a 1929, č. 41 – 43, 134 a 62 – 63.

8. BIOGRAFY VE VYBRANÝCH 23 NEJVĚTŠÍCH MĚSTECH ČESKOSLOVENSKA (1930)

Město	Biografy		Počet míst	Biografy s denním provozem
	celkem	z toho zvukové		
Praha	110	39	58 567	82
Č. Budějovice	5	2	2 760	4
H. Králové	2	2	1 550	2
Cheb	2	—	1 100	2
Chomutov	3	3	1 677	3
Jablonec	5	3	2 290	4
Liberec	6	2	3 007	4
Most	3	2	1 760	3
Pardubice	3	—	1 800	—
Plzeň	9	4	6 452	6
Teplice	3	2	1 762	3
Ústí n. L.	3	2	2 000	3
Brno	36	22	15 180	18
Jihlava	3	2	1 742	1
Krnov	3	2	1 750	2
Olomouc	8	2	2 625	4
Opava	3	2	1 230	1
Ostrava	11	3	6 555	5
Prostějov	6	3	3 901	3
Zlín	4	1	3 325	2
Znojmo	4	3	•	3
Bratislava	1	11	8 247	—
Užhorod	2	2	1 780	2

Statistická ročenka Republiky Československé 1934. Praha 1935.

9. BIOGRAFY VE VYBRANÝCH 26 NEJVĚTŠÍCH MĚSTECH ČESKOSLOVENSKA (1935)

Město	Biografy		Počet míst	Počet představení	Návštěvníci v tis.
	celkem	z toho zvukové			
Praha	105	103	53 854	83 976	15 739
Ml. Boleslav	3	3	1 711	1 387	403
Č. Budějovice	5	5	2 499	3 944	831
H. Králové	2	2	1 527	1 530	348
Cheb	2	2	1 120	2 370	284
Chomutov	4	4	1 973	2 322	462
Jablonec	5	5	3 059	4 662	479
Kolín	2	2	1 053	1 111	100
Liberec	5	4	2 706	5 864	804
Most	4	4	2 660	2 883	504
Pardubice	5	5	2 764	2 730	502
Plzeň	10	9	7 167	5 992	1 347
Teplice	3	3	1 757	2 652	456
Ústí n. L.	5	5	2 870	4 661	664
Brno	34	34	13 928	20 178	3 692
Jihlava	4	4	2 377	1 139	295
Krnov	2	2	1 635	693	208
Olomouc	10	10	3 896	6 194	900
Opava	3	3	1 156	2 030	281
Ostrava	10	10	6 103	6 196	1 563
Prostějov	5	5	3 178	2 071	560
Zlín	3	3	4 058	3 205	1 000
Znojmo	3	3	1 579	2 578	317
Bratislava	13	13	7 359	11 237	2 910
B.Bystrica	1	1	649	400	185
Košice	4	4	2 178	4 680	1 069

Statistická ročenka Republiky Československé 1938. Praha 1939.

Poznámka: J. Havelka uvádí tabulku s 36 největšími městy. Vzhledem k většímu počtu údajů vč. návštěvnosti a oficiálnímu prameni dáváme přednost výše otištěné tabulce.

J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1935. Praha 1936, s. 35.*

10. PODÍL JEDNOTLIVÝCH ZEMÍ NA FILMOVÉM TRHU V REPUBLICE ČESKOSLOVENSKÉ A PROTEKTORÁTU (1929 – 1944)

Rok	Pořadí (země a podíl v %)							
	I.		II.		III.		IV.	
1922	D	48 %	USA	27 %	F	9 %	I	6 %
1923	USA	45 %	D	29 %	F	10 %	A	5 %
1924	USA	51 %	D	21 %	F	12 %	I	5 %
1925	USA	58 %	D	23 %	F	8 %	ČSR	3 %
1926	USA	55 %	D	26 %	F	8 %	ČSR	5 %
1927	USA	49 %	D	32 %	F	8 %	ČSR	4 %
1928	USA	48 %	D	36 %	F	6 %	ČSR	3 %
1929	USA	90 %	D	6 %	F	2 %	GB	2 %
1930	USA	60 %	D	30 %	F	4 %	ČSR	3 %
1931	D	42 %	USA	40 %	ČSR	6 %	F	6 %
1932	D	44 %	USA	19 %	ČSR	13 %	F	11 %
1933	D	41 %	ČSR	21 %	F	14 %	USA	9 %
1934	D	34 %	ČSR	17 %	GB	16 %	F	10 %
1935	USA	45 %	D	23 %	ČSR	10 %	A	6 %
1936	USA	43 %	D	26 %	ČSR	10 %	A	7 %
1937	USA	39 %	D	24 %	ČSR	15 %	F	6 %
1938	USA	54 %	D	14 %	Č	13 %	F	7 %
1939	D	38 %	USA	37 %	Č	17 %	F	3 %
1940	D	59 %	USA	18 %	Č	17 %	I	6 %
1941	D	55 %	Č	16 %	I	13 %	S	7 %
1942	D	60 %	I	23 %	Č	10 %	S	3 %
1943	D	69 %	F	12 %	Č	11 %	I	5 %
1944	D	67 %	Č	10 %	I	9 %	H	5 %
1945	D	93 %	Č	7 %				

(D – Německo, F – Francie, I – Itálie, A – Rakousko, S – Švédsko, H – Holandsko,
Č – Protektorát Čechy a Morava)

J. Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1937*; Praha 1938; týž, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939 – 1945*; Praha 1946; týž, *Kronika našeho filmu*; Praha 1967; vlastní propočty.

SUMMARY

FILM AUDIENCES AND CINEMA HALLS ON THE TERRITORY OF THE CZECH REPUBLIC

From the Beginning to 1945

Ladislav Pištora

The aim of this work is to map the statistics reflecting the development of attendance rates in cinema halls on the territory of the Czech Republic. In the first part published above it deals with the issue of the development of the cinema halls network and of attendance rates, starting with the year 1896 and continuing until the end of World War II in 1945.

In the pre-statistical period, that is until the foundation of the independent republic, this is expressed verbally as a quantitative feature of interest in film due, mainly, to the emergence of cinema halls and the development of the cinema network. Interest in film developed in a similar way as elsewhere in Europe. Film showings were first presented by touring cinema companies, substituted after the year 1907 by permanent cinemas. According to 1913 data, there were 833 cinemas in the whole of Austria-Hungary, of which a prominent majority were permanent cinemas – 706 (84.8 %), compared to 127 touring cinemas. Out of this number, 277 cinemas, i.e. exactly one-third, were in the Czech lands (170 in Bohemia, 62 in Moravia and 25 in Silesia). In relation to the number of the population, the densest cinema network in Austria-Hungary at that time was in the Czech lands (one cinema per 39,800 people). The development of the cinema network continued in the independent republic after the first world war and throughout the twenties (in 1919 there were altogether 490 cinemas in Czechoslovakia). According to a survey carried out by the State Statistical Office in Czechoslovakia, there was a total of 1493 cinemas in Czechoslovakia, of which 870 were in Bohemia and 449 in Moravia and Silesia. The first information on audience rates in Czechoslovakia from 1925 shows that film screenings had been visited by a total of 63 million viewers. During the first republic the largest number of viewers was in 1930, 92 million people came to the cinemas in that year. A larger part of these viewers were in the Czech lands, around 85 million. This was on the eve of the Depression and during the first year of the introduction of sound film in our country. The first half of the thirties was marked by the impact of the economic depression which was reflected especially in the drop in cinema attendance. In spite of the impact of the Depression, the introduction of sound into cinemas continued. By 1933 more than nine-tenths of all cinemas were equipped with sound. In 1936 most of the cinemas in the whole republic were equipped with sound and the installation of sound was completed in 1938. International comparisons from 1930 and 1937 document, without exception, that as far as the equipment of cinemas was concerned, Czechoslovakia, and especially the Czech lands, ranked among the most advanced European countries. Indeed, they were better off than most European film powers like France, England and also Germany. In 1937 there were altogether 1850 cinemas in Czechoslovakia visited in that year by 84 million viewers. At the beginning of the Protectorate of Bohemia and Moravia fewer than 1300 cinemas were in operation. This number expanded to roughly 1500 by 1945. For a number of reasons, both economic and social, cinemas, which were actually the only place of entertainment for the broadest strata, became the focus of considerable interest of cinema audiences. In 1944 a record number of viewers – 127 million people – visited cinemas in the Protectorate.

Translated by Naďa Abdallaová

Články

SERIÓZNÍ ROZKOŠE

Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti

R. L. Rutsky – Justin Wyatt

Vědecké rozkoše: sadismus a obory poznání

Filmová věda, stejně jako vědecký diskurs vůbec, se dají jen stěží popsat jako zábava. To ovšem neznamená, že filmová věda nemá i své příjemné stránky a že neskýtá požitky. Ty jsou však většinou poměrně střízlivé a nejsou rozsáhlé – nejsou to požitky smyslové. Jsou to požitky, které předpokládají účel: tím účelem je intelektuální nebo morální rozkoš. Jinými slovy jsou to **vážné rozkoše**.

Jestliže však filmová věda bere odjakživa vlastní rozkoše vážně, naráží na určité potíže, když uvažuje o rozkoších „nevážných“. Aby mohla rozkoš vstoupit do vědeckého diskursu, musela se stát předmětem vědeckého zájmu, musela se stát vážnou. Ve vědecké filmové teorii sloužilo k podtržení této vážnosti již samo užívání pojmu „rozkoš“. Je příznačné, že ve filmové teorii je diskurs rozkoše protikladem diskursu např. „povyražení“, „pobavení“ nebo „zábavy“.

Toto potlačení „nevážných“ aspektů rozkoše a diskursu zábavnosti jistě neznamená, že by byly úplně zavrženy. Povyražení, rozptýlení a pobavení se ve vědeckém diskursu filmové rozkoše objevují pravidelně. V rámci tohoto diskursu jsou však téměř bez výjimky chápány jako negativní pojmy. Často jsou vymezeny jako dekadentní – zrada proti pravdě, morální korupce, politická nesprávnost – nebo v nejlepším případě jako únikové či triviální. Skutečně se zdá, že vědecký „diskurs rozkoše“ je postaven tak, aby vynikl rozdíl mezi „zvrácenými“ rozkošemi a přijatelnějšími rozkošemi „vážnými“.

Tento rozdíl mezi „dobrymi“ a „špatnými“ rozkošemi tvoří jádro vědeckého diskursu od samého začátku. To, co je „pouhým požitkem“, bylo konečně vytěšňováno už z první (Platónovy) Akademie:

„...existuje jakýsi prastarý spor mezi filosofií a básnictvím. (...) Ale přece jen tu budiž řečeno, že pokud básnictví – a stejně tak i napodobovací umění – může uvést nějaký důvod, že je ho zapotřebí v uspořádané obci, my bychom je rádi přijali, jelikož jsme si vědomi toho, že sami podléháme jeho kouzlu. Ovšem zrazovat to, co se uznává za pravdu, je proti božskému právu. (...) Snad bychom měli dát možnost i jeho obráncům [obráncům básnictví], kteří sami netvoří, ale jsou stoupenci poezie, aby proslovili

metricky nesestavenou řeč na obranu básnictví v tom smyslu, že je nejen příjemné, ale vzhledem ke státním útvarům a k lidskému životu také prospěšné; a poslechneme si ji v plné blahovůli. Vždyť jistě z toho budeme mít prospěch, projeví-li se básnictví nejen příjemným, ale i užitečným.“¹⁾

Není jistě bez významu, že poezie je tu představována jako žena, jako svůdnice, která svým smyslným „kouzlem“ dokáže přimět člověka, aby „zradil“ zákonitou manželku Pravdu. Ve skutečnosti existuje množství důkazů, že sňatek filozofa s Pravdou je svazek homosexuální, ale podle Platóna se „ženské“ rozkoše z poezie nevylučují z filozofie, tedy z Akademie, kvůli nesprávnému rodu, nýbrž proto, že jsou „neslušné“. Musejí být proto „domestikovány“, musejí dostat „zákonitého“ manžela a do Republiky/Akademie smějí být připuštěny jen pod podmínkou, že „uzavrou sňatek“ se zásadami racionality a užitečnosti ideálního státu.

Platón ovšem používá téže domestikační strategie k tomu, aby v ideálním státě usměrnil sexuální vztahy: tyto neslušné rozkoše se musejí podřídí pravidlům zákonitého manželství, daným týmiž zásadami racionality a užitečnosti, jež platí pro chov zvířat (Symposion V, 458 – 459). Platón důsledně spojuje takové rozkoše a touhy s ženskostí, i když se projevují u mužů.²⁾ Právě „bezuzdnost“ – tato schopnost neslušných rozkoší a tužeb – činí z žen podřadnější tvory oproti „umírněnosti“ a „sebeovládání“ mužského rozumu, jenž se rozvíjí zároveň „s růstem vousů“. Je tedy jasné, že manželské vztahy, které má Platón na mysli, jsou převážně mužsky homosexuální. Ženy mohou vstoupit do svazku se Státem a Akademií jen podle toho, nakolik se připodobní mužům, nakolik ovládnou své touhy a podřídí své rozkoše zákonům rozumu a užitku.³⁾ Proto musejí být rozkoše, které zůstávají „ženské“ a odmítají zaslíbit se mužskému zákonu Pravdy – tedy zvážnět – z Akademie vyloučeny.

Tato dvojí představa nepřestala být od té doby definicí vědy; věda se díky jí, jak to vyjádřil Michel de Certeau, ustavila jako „říše vážnosti“ (*le sérieux*) a vylučuje požitky, jež podle ní neslouží rozumovému a vážnému účelu.⁴⁾ Tento názor není nikde tak zjevný jako ve filmové vědě, jejíž vědecká legitimita spočívá odjakživa na rozdílu mezi vážnými

1) Platón, *Ústava*. X, 607 b – e. Praha 1993, s. 457 – 458.

2) Například Platón v *Symposionu* rozlišuje Obecnou a Nebeskou Afroditu, což při ztotožnění mužskosti s dospělostí a racionálností slouží jako obhajoba mužské lásky, jež je v protikladu k „bezuzdné“ lásce mezi mužem a ženou. „Obecné Afrodity syn je v pravém smyslu obecný a působí zcela náhodně; a to je ta láska, kterou milují lidé všední. Milují pak takoví lidé za prvé právě tak ženy jako hochy, dále pak se jejich lásky vztahují více k tělům než k duším (...). Vždyť tato láska má původ od bohyně mnohem mladší, než jest druhá, a účastné při svém zrození prvku ženského i mužského. Ale druhý Eros je syn Nebeské bohyně, která za prvé není účastna ženského prvku, nýbrž jen mužského – a to je láska k chlapcům – a pak je starší, prostá bujnosti, proto tedy ti, kdo jsou naplněni duchem této lásky, obracejí se k mužskému pohlaví a milují bytosti přirozeně silnější i rozumnější. (...) neboť nemilují malých chlapců, nýbrž když už počínají mít rozum – to je přibližně doba prvního pučení vousů. Platón, *Symposion*, 181. Praha, 1947, s. 26. Překlad František Novotný.

3) Blíže k tomuto Platónovu mínění viz Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*. (Cornell University Press, Ithaca 1985), zvláště kapitoly On the Index of Plato's Works: Woman (s. 152 – 159) a Plato's Hysteria (s. 243 – 364).

4) Michel de Certeau, *Heterologies: Discourse on the Other*. University of Minnesota Press, Minneapolis 1986, s. 12 – 13.

rozkošemi a pouhou zábavou (viz opakované pokusy oddělit „vysokou“ kulturu od „masové“, umění od „pouhého“ zboží). Auteuristická filmová kritika⁵⁾ jako by byla stvořena právě proto, aby „vzala na milost“ rozkoš plynoucí z některých komerčních filmů a přiznala jim status čehosi „vážného“ – aby jim tedy udělila status umění. Dějiny vědeckého myšlení o filmu by se ve skutečnosti daly snadno napsat jako série pokusů o stanovení systematických kritérií k rozpoznání vážných rozkoší. Jak si povšimla Sylvia Harveyová, velká část filmové teorie po roce 1968 je založena na tom, co Fredric Jameson nazval „estetikou politického modernismu“,⁶⁾ podle níž rozkoš – přinejmenším vážná, politicky přijatelná rozkoš – může vycházet pouze z kritiky formálních konvencí.⁷⁾ Jenže, jak si Harveyová rovněž povšimla, toto stanovisko omilostňuje pouze elitní, experimentální formy. Je, jinak řečeno, elitářské.⁸⁾ A i když se filmová teorie snažila brát v úvahu populární komerční filmy, skončily tyto filmy – i s požitky z nich plynoucími – tím, že byly opět klasifikovány podle kritérií vycházejících z „estetiky politického modernismu“.

Jedna z nejranějších a nejrozšířenějších formulací tohoto druhu pochází od Jeana-Louise Comolliho a Jeana Narboniho z Cahiers du cinéma. Nastiňuje klasifikační systém, podle něhož se komerční filmy dělí do dvou kategorií: „filmy, jež jsou skrz naskrz prosáklé vládnoucí ideologií“ a „filmy, jež k nim na první pohled patří, (...) ale, jak se nakonec ukáže, pouze problematicky“. I když v článku Comolliho a Narboniho nejde výslovně o rozkoš, jejich poznámky nabízejí určitý vhled do tohoto tématu. Filmy první kategorie neobsahují nic, „co by se neshodovalo s ideologií (...), dávají divákovi pocit jistoty“. Druhá kategorie „obsahuje vnitřní kritiku a díky jí film praská ve švech (...) rozpadá se pod vnitřním tlakem, který v ideologicky nezávadném filmu prostě neexistuje“.⁹⁾ To, že filmová věda dává přednost vážné a „nesnadné“ rozkoši z „kritiky“ před příliš snadnou rozkoší „jistoty“, je pro její vztah k rozkoši po mnoha stránkách příznačné.

Mohli bychom zde nepochybně citovat množství dalších příkladů od neoformalismu Bordwella a Thompsonové až po formální a ideologickou kritiku nejrozličnějších marxistických autorů i textové rozbory Belloura, Heathe a dalších. Všichni dávají přednost „nesnadnější“ a „poučnější“ rozkoši z nenarativní formy a formálního experimentování před uklidňující konvenční rozkoší, obvykle spojovanou s komerční nebo masovou kulturou.

5) Poznámka překladatele: Pojem auteuristická filmová kritika zde označuje ideový proud ve filmové kritice, založený skupinou kolem časopisu Cahiers du cinéma počátkem padesátých let (obdiv ke klasickému hollywoodskému filmu, důraz na pojem *mise-en scène* ve spojení s filmovým – autorským – stylem, chápání režiséra jakožto autora filmu, *politique des auteurs* atd.). Vyhýbáme se českému výrazu „autorská filmová kritika“, který nevyjadřuje jednoznačně vazbu na **autora filmu**. (Podrobněji viz heslo *Auteur – auteur theory – politique des auteurs – Cahiers du cinéma* in: Susan Hayward, *Key Concepts in Cinema Studies*. Routledge, London – New York 1996, s. 12 – 20. Srov. též např. oddíl *Formal Criticism* v antologii *Movies and Methods*, sv. 1. Ed. Bill Nichols. University of California Press, Berkeley, 1976, s. 221 – 373.

6) Frederic Jameson, *Reflections in Conclusion*. In: *Aesthetics and Politics*. New Left Books, London 1977, s. 196 – 213.

7) Sylvia Harvey, *May '68 and Film Culture*. British Film Institute, London 1980, s. 81.

8) Tím nemá být řečeno, že experimentální formy jsou nutně elitářské, ani že veškeré umění modernismu bylo elitářské.

9) Jean-Louis Comolli – Jean Narboni, *Cinema/Ideology/Criticism – Part 1*. „Screen“ 12, 1975, č. 1, s. 2 – 11. (Článek původně vyšel v Cahiers du cinéma, č. 216 [říjen – listopad 1969].)

O „nesnadných“ rozkoších se často soudí, že vyžadují jistý (kritický) odstup, „odcizení“, které ponechává divákovi prostor k přemýšlení, k uvědomělému zkoumání toho, co je „příliš blízké“, důvěrně známé, příliš samozřejmé, než aby si to divák uvědomil (obvykle se tím míní konvenční buržoazní ideologie). Pak nás ovšem stěží překvapí, že filmová věda dává přednost právě tomuto druhu rozkoší, neboť právě ony tvoří základ vědeckého diskursu: rozkoš z analýzy a kritiky.

Vlivný článek Laury Mulveyové *Vizuální rozkoš a narativní film* je mimořádně užitečným příkladem toho, jak filmová teorie upřednostňuje rozkoš z kritiky. Mulveyová tvrdí, že klasické narativní filmy staví mužského diváka do mocenského postavení, jež mu přináší rozkoš z identifikace s aktivním mužským protagonistou i z objektivizace pasivního ženského těla. Filmová rozkoš je tedy formou sadismu, která zneškodňuje (kastrovní) hrozbu, již představuje ženské tělo, a stvrzuje nadřazené postavení mužského diváka. K této rozkoši stvrzení, která podporuje konvenční ideologii mužské nadřazenosti, zaujímá Mulveyová stanovisko kritické anti-rozkoše. Jen opoziční nebo avantgardní filmová praxe, tvrdí Mulveyová, může „osvobodit pohled kamery (...) a pohled publika“ a tak destruovat „uspokojení, rozkoš a privilegia“ pramenící z tradičního narativního filmu.¹⁰⁾ V dalších článcích a interviewech Mulveyová sice poněkud modifikovala svá stanoviska, ale přece jen trvá na základní distinkci politického modernismu – na distinkci mezi seriózní kritičností a konvenční rozkoší.

Je tu však také zřejmá podobnost mezi zavržením zábavnosti či aspoň určitého druhu zábavnosti, jak je hlásá Mulveyová, a tím, jak Platón vyhošťuje z uspořádané obce rozkoš Poezie. Pro Platóna jsou legitimní jedině ty rozkoše, které vycházejí ze snahy o transcendentální pravdu, zatímco politický modernismus tvrdí, že zábavnost je legitimní pouze na základě historické a věcné pravdy (tj. jestliže se staví proti historické a materiální nerovnosti kapitalismu, imperialismu, rasismu, sexismu atd., nebo je kritizuje). Přesto musejí být v obou případech legitimní a vážné rozkoše „domestikovány“; musejí se ve službě externímu hodnotícímu standardu podřizovat pravdě, která je – bez ohledu na svou idealistickou či materialistickou podstatu – vždycky racionální. Rozkoše, které neslouží racionální pravdě a nemají racionální účel, se ve vědeckém diskursu vždy jeví buď jako triviální rozptýlení nebo zrádný svod. Rozkoš z „pouhé“ zábavy či rozptýlení se dokonce chápe jako stvrzující, leč klamná povrchnost, která zakrývá nebezpečné a iracionální rozkoše libidinózní, kapitalistické nebo patriarchální ekonomiky. Takové rozkoše, ať už mužské či ženské, jsou chápány jako nelegitimní, a je proto třeba je analyzovat, kritizovat a demaskovat.

Rozkoš z racionální kritiky je tedy rozkoší sebelegitimizace. Jenže chceme-li definovat sami sebe, svůj diskurs a své rozkoše jako „vážné“, nezbyvá než ostatní diskursy a rozkoše vyloučit. Když např. Mulveyová kritizuje rozkoš z klasického narativního filmu jako sadistickou, opomíjí fakt, že její vlastní diskurs je odrazem téže struktury sadistické rozkoše: staví svůj diskurs – a ty, kdo se s ním ztotožňují – do pozice vědění a moci. Názory Mulveyové jsou tedy typickou ukázkou toho, jak pracuje racionální kritika, totiž obviňuje iracionalitu ze zneužívání moci a zároveň „racionalizuje“ své vlastní mocenské postavení. Racionální diskurs může legitimizovat sebe sama pouze za předpokladu

10) Laura Mulveyová, *Vizuální rozkoš a narativní film*. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 43 – 52; cit. s. 52.

vlastní privilegované pozice, pozice vědění. Jeho autorita soudit – jinými slovy jeho moc – je založena na předpokladu, že člověk má určitou **nadřazenost vědění**, určitou **odbornost**. Ale předpoklad vědění nese s sebou i pocit, že vím víc než ostatní; jinak by měli všichni právo se vyjádřit. Jenže pojem odbornosti, na němž se zakládají vědecké disciplíny a diskursy, ztrácí cenu, jakmile je odborníkem každý. Rozkoš z racionální kritiky je proto vždycky sadistická, zaujímá totiž autoritativní postavení, tedy moc nad ostatními.

Ve vědeckém diskursu je proto tato privilegovaná rozkoš z kritiky často představována jako masochistická: člověk se odevzdává do služeb Pravdy. Pravda je podle toho jakási bohyně nebo bůh – jak si kdo přeje – v černé kůži. Ale tato verze pravdy je z větší části mýtem, kerý legitimizuje vědcovo nebo filozofovo postavení jako arbitra vědění a moci, jeho vlády. Vědec, ať muž či žena, je jen zřídka pokorným služebníkem poznání; je obvykle autoritou, která vidí to, co ostatní nevidí, která ví víc a ví to lépe. Vědec vybavený bičem a řetězy „odbornosti“ má volnost zotročovat ostatní prostřednictvím definicí a pojmosloví, bičovat faleš a trestat „špatné chování“ chybně myslících. V tomto světle nabývá termín „vědecká disciplína“ nový význam, zrovna tak jako taktika přijímání a vylučování, jíž se tyto „disciplíny“ řídí v praxi.

Masochismus a diskurs radikálních požiteků

Navzdory vši své „disciplinovanosti“ není vědecký diskurs imunní vůči „svůdnému kouzlu“ rozkoší, které zavrhl. Stojí za povšimnutí, že tyto rozkoše – počínaje Platónovým pojetím Poezie jako svůdkyně a konče Nietzscheovým viděním ženy jako opaku (racionální Pravdy) – se často objevují v ženské podobě. Nietzscheova definice ženskosti se skutečně zakládá na odolnosti ženy vůči „vážnosti“. „Od samého začátku není ženě nic tak cizí, odpuzující a nepřátelské jako pravda – jejím velkým uměním je lež, její největší starostí je vnější vzhled a krása. Přiznejme si, my muži, že u žen ctíme a milujeme právě toto umění a tento instinkt – my, jejichž život je klopotný, se pro útěchu uchylujeme ke stvoření, pod jejichž rukama a očima a při jejichž něžných pošetilostech nám naše vážnost, důstojnost a hloubka málem také připadají jako pošetilsto.“¹¹⁾ Pro Nietzscheho je tedy ženská rozkoš, jíž se nedostává hloubky a vážnosti, rozkoš z „pouhého vnějšku“, rozkoš povrchní. Tyto rozkoše, o kterých se dnes dá hovořit jako o rozkoších znaku, nejsou však nutně triviální. Nejsou omezeny vážným účelem nebo pravdou a jsou vydávány za divoké, nepředvídatelné a nebezpečné, za něco, co slibuje rozkoš ničím neohraňčenou, „jinou“ rozkoš, která se nachází za hranicemi racionálního smyslu či výrazu. Často se jeví jako rozkoš přesahu, buřičství – jako radikální rozkoš. A právě tato „jinakost“ radikální rozkoše, fakt, že leží „mimo“ racionální pravdu, je příčinou její zvláštní přitažlivosti.

Ještě víc než triviální rozkoš je s ženskostí už tradičně spojována rozkoš radikální. Toto spojení vychází nejspíš z názoru, že ženy, citovější, intuitivnější a elementárnější než muži, mají blíž k základním životním pudům a silám, a tedy také k rozkoším, než kterýkoli

11) Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*. Vintage, New York 1966, s. 169.

muž, přinejmenším muž **racionální**. Proto může Nietzsche tvrdit, že povaha ženy je „přirozenější“ než mužská“, a mluvit o „ženské nevychovatelnosti a vnitřní divokosti, o nepochopitelnosti rozsahu a směřování jejích tužeb a ektostí“.¹²⁾ Tato „přirozenost“, která podle Nietzscheho vzbuzuje jak strach „z nebezpečné a krásné kočky – ženy“, tak soucit s ní, nese s sebou na jedné straně nedostatek uvědomělé rozumové kontroly a na straně druhé otevřenost či schopnost přijímat iracionální síly života a podvědomí. Tato otevřenost pak bývá – zvláště v náboženském a uměleckém diskursu – charakterizována jako něco „ženského“.¹³⁾ Umělec i nábožensky cítící člověk se podřizují síle větší než jsou sami, nebo se jí nechávají využít, ať je to Bůh, Múzy, Duch nebo Nejvyšší princip apod. Jak nám objasnil Lacan, když mluvil o Berniniho soše sv. Terezy, rozkoš, jež z toho pramení, je eminentně sexuální:¹⁴⁾ je slastí (*jouissance*), extází a okouzlením, je to rozkoš odevzdání se něčemu, podlehnutí síle, která je mimo naši kontrolu a naše chápání. Jinými slovy – radikální rozkoš je veskrze masochistická.¹⁵⁾ Gaylyn Studlarová znovu položila otázku filmové rozkoše jako rozkoše masochistické.¹⁶⁾ Vychází z Deleuzeovy studie Masochismus a interpretace chladnosti a krutosti a tvrdí, že filmové plátno se podobá plátnu snovému, jehož prostřednictvím divák „upadne do podobného stavu snovosti jako masochista“. V tomto smyslu není masochismus jen protějškem sadismu, nýbrž projevem dřívějšího, prvotního jevu, v němž převládá hnací síla obrazu i obraz sám. Filmový divák nemá rozkoš z identifikace s aktivním a pánovitým hrdinou (to je podle Mulveyové rozkoš sadistická), ale z obrazů na plátně, jež se nedají ovládat a jež si diváka podmaní. Sadistická rozkoš se zakládá na převaze diváka/subjektu nad obrazem/objektem, na převaze dosažené prostřednictvím filmové narace. Masochistický požitek spoléhá na ztrátu této kontroly, na převahu obrazu/objektu nad filmovou narací. Při sadistické rozkoši filmová

12) Tamtéž.

13) Srov. L. Irigaray, *La Mystérieuse*. In: *Speculum of the Other Woman*, s. 191 – 202.

14) „Stačí, když se pojedete podívat do Říma na Berniniho sochu, abyste okamžitě pochopili, že přichází, o tom není pochyb.“ Jacques Lacan, *God and the Jouissance of the Woman*. In: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the école freudienne*. Norton, New York – London, 1982, s. 147.

15) Irigaray upozorňuje na spojení „ženy“ s nekonečnou, radikální rozkoší, která má výrazné masochistické prvky: „Jak podivné je uvažování o ženě, která (...) volá po šípu, který probodne její tělo a zároveň touž ranou vyvrve jí její dědictví (*sic!*) Takto ‚Bůh‘ dokazuje, že je jejím nejlepším milencem, neboť ji oddělil od ní samé pouze prostorem její slasti, kde ona nachází Její i sebe samu. Možná v nekonečnosti, ale s čistotou vzdálenosti, která se promítá do její rozkoše. V současnosti je tato rozkoš stále obklopena obrazy, jakkoli metafyzickými, a eticky onto-teologickými normami, které ženu i její rozkoš předurčují a omezují její rozšíření. Pokud se žena necítí být znásilněna Bohem, a to ani ve své fantazii, je to proto, že On nikdy neomezuje její orgasmus, byť by byl jen hysterický. On totiž chápe veškerou jeho násilnost.“ (L. Irigaray, *La Mystérieuse*, s. 201.)

Masochistické aspekty vznešeného rozpoznal Edmund Burke: „Cokoliv se hodí k vyvolání ideje bolesti a nebezpečí, tedy cokoliv je jakkoliv strašné nebo se zabývá objekty děsu anebo pracuje způsobem analogickým hrůze, je zdrojem vznešenosti.“ (Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Routledge – Kegan Paul, London 1958, s. 39.)

Naproti tomu Kant v Kritice soudnosti poněkud jemněji praví, že vznešený stav mysli nemůže být založen jen na „strachu a obavě“, nýbrž na „dobrovolné podřízenosti“ vůči objektu chápanému jako vznešený.

16) Gaylyn Studlar, *Masochism and the Perverse of the Cinema*. In: *Movies and Methods*, sv. 2. Ed. Bill Nichols. University of California Press, Berkeley, 1985, s. 602 – 621.

narace dostává diváka do pozice vědouceho, silného. Při rozkoši masochistické stojí před divákem obraz, který je „jiný“ a nemůže se stát předmětem poznání, nemůže být ovládán.

Pro Studlarovou, stejně jako pro Deleuze, souvisí masochistická rozkoš s obrazem matky. Podle Studlarové není přesto matka prostě opakem muže: „Při masochismu nespočívá definice matky pouze na tom, že se jí nedostává prostého falického symbolu moci.“ Matka je zdrojem masochistických rozkoší jako „aktivní živitelka, první zdroj lásky a předmět touhy, první okolí a vykonavatel kontroly“.¹⁷⁾ Filmové obrazy tak čerpají svou sílu (a svou rozkoš) z tohoto prvotního obrazu ovládající moci, z obrazu matky. Protože obraz matky a masochistické rozkoše s ním spojené jsou základní jak pro muže, tak pro ženy, doufá Studlarová, že se jí podaří určit postavení diváka a jeho rozkoší, jež by nebyly výlučně mužské.

Při studiu masochistické rozkoše a obrazu ve filmu je práce Studlarové vítaným pokusem otevřít v oblasti filmové teorie prostor pro rozkoš, která není analytická, ani ideologicky složitá. Přesto ve své definici masochistické rozkoše jako prvotního obrazu matky, jenž je mimo racionální poznání a pravdu, opakuje Studlarová platónský (a esencialistický) názor spojující „ženskost“ s iracionální rozkoší a tvrdící, že „vše, co je ženské“ se vymyká racionálnímu diskursu.¹⁸⁾ Protiklad mezi racionální pravdou a radikální rozkoší zůstává, převracejí se jen privilegované termíny, privilegovaný rod. Masochistická rozkoš se stává „jinou Pravdou“ – „Pravdou mateřskou“. Jinak řečeno, masochistická rozkoš se stává rozkoší **vážnou**.¹⁹⁾

Masochistická rozkoš je prostě jen jedním z mnoha termínů (*jouissance*, sublimace, dionýstství, touha atd.), které pomohly k tomu, aby si racionální poznání a radikální rozkoš vyměnily místo. Pokud se těmito termíny dostane uznání, jsou obecně charakterizovány jako divočejší a více vzrušující, základnější a vitálnější než značně usedlá slavnostnost racionálního poznání. Za těchto okolností se racionální poznání obvykle charakterizuje jako jakýsi druh smrti, jako stagnace, která se snaží spoutat a taxonomicky uspořádat divokou a tvořivou životní energii. Taková charakteristika snad vysvětluje, proč se případy, kdy se radikální rozkoš stane hlavním předmětem vědeckého diskursu, zdají být blíž umění než vědě: např. dada a surrealismus, Artaud, Nietzsche, Bataille, Deleuze, pozdní Barthes atd. Ale přesto, že se radikální rozkoš opírá o metafory svobody, tvořivosti a síly, pokládá se za seriózní jen tehdy, když je privilegovaným termínem stojícím proti racionálnímu diskursu. Přednost, že je „jiný“ než racionální diskurs, způsobuje, že radikální rozkoš prostě staví opoziční termíny na hlavu: nebezpečí, chaos, násilí, vášeň aj. přestávají být rozkladnou, ničivou silou a stávají se korelátorem osvobozující revolucní tvořivosti. Ačkoli se však privilegované termíny takto posunuly, struktura

17) Tamtéž, s. 608, 609.

18) Andreas Huyssen, *Mass Culture as Women*. In: *After the Great Divide*. Indiana University Press, Bloomington 1986, s. 44 – 62. Viz též Laura de Lauretis, *The Violence of Rhetoric: Considerations on Representation and Gender*. In: *Technologies of Gender*. Indiana University Press, Bloomington 1987, s. 31 – 50. T. de Lauretis kritizuje filozofickou „feminizaci“, přičemž se s obdivem odvolává na článek L. Mulveyové.

19) Takto je třeba chápat příklady, které Studlarová uvádí – totiž filmy Josefa von Sternberga, které jsou bezesporu součástí kánonu „seriózní“ filmové vědy.

hierarchie, legitimacy a vylučování zůstává stejná jako v racionálním diskursu. Radikální rozkoš prostě přijímá svůj status vyvrženosti, své nebezpečí a sílu, ba i svou „ženskost“ – jako základ své legitimacy. Základem její vážnosti je právě její jinakost.

Mimo princip rozkoše: Teoretizovat a bavit se

Zvraty a nová přijetí protichůdnosti mezi racionálním poznáním a radikální rozkoší jsou základem západního myšlení už od Platóna. Navzdory preferenci, jíž se těší u západního myšlení, potřebuje racionální diskurs, jak se často zdá, inherentní sílu radikální rozkoše, aby nebyl přehnaně statický a nudný, příliš vážný. Proto se nezřídka zdá, že „rozvod“ radikální rozkoše a racionálního myšlení je rozchod jen dočasný a „pokusný“, a že má vztahy mezi nimi trochu okořenit. Neboť jakmile k „rozvodu“ dojde, dokážou racionální diskurs a radikální rozkoš uzavřít „nový sňatek“. Například v marxistickém diskursu jsou buržoazní požitky vylučovány pro nedostatečnou vážnost a proto, že neslouží žádné pozitivní funkci. Tyto rozkoše jsou často chápány ve smyslu ženskosti, jejímž vzorem je dosud Madame Bovaryová: konvenčně buržoazní hospodyně, triviální a hloupá. „Síla“ radikální rozkoše se pak dá nazvat např. slovem „revoluce“, jež znamená uvolnění potlačených sil a rozkoší osvobozených z pout měšťáckých konvencí. Tady si racionální diskurs znovu přivlastňuje pojem radikální síly a rozkoše a dodává jim „vážný“, racionální cíl (svržení kapitalismu, budování socialistické utopie). A tak ať se jakkoli vyhlašuje rozchod racionálního diskursu s radikální rozkoší, ať se zdá jejich rozvod jakkoli „definitivní“, vzájemně se doplňují. Jeden nemůže existovat bez druhého.

Zdá se tedy, že ať má „rozkoš“ jakýkoli původ, vždy je obsažena i v opačné struktuře, kterou lze označit jedinečně jako sadomasochistickou. Ať už je zdrojem rozkoše dominantní pozice či stav podřízenosti nějaké větší síle, základem rozkoše je hierarchie neboli moc. A právě tento základ činí rozkoš vážnou, neboť moc je vždycky vážná, vždycky implikuje vyloučení, hierarchii a nadřazenost nad někým nebo něčím. A vážná rozkoš je vždy založena na moci.

Ale co když chápeme rozkoše trochu moc vážně? Ve vědeckém diskursu je přece jen poněkud obtížné vyhnout se rozkoši z vážnosti – a tento článek je toho až příliš názorným příkladem. Odtrhnout se totiž od vážných rozkoší znamená octnout se v novém svazku s nimi; právě akt odtržení nás znovu uvrhne do jejich hierarchické struktury. Opět a znovu se radikální rozkoš z toho, že jsme se vzdali vážnosti, stane rozkoší vážnou. Přesto, není-li možné zbavit se vážné rozkoše úplně, má propojení s ní několik stupňů. Jestliže se vědecký diskurs sám definuje v rámci oscilace mezi vážností racionální rozkoše a vážností rozkoše radikální a vylučuje přitom jako triviální ty rozkoše, které pokládá za pouze stvrzující, konvenční nebo snadné, znamená to, že ne každý diskurs se bere tak vážně. Přesto však, když se vědecký diskurs jako například filmová teorie odváží analyzovat rozkoše plynoucí z takového diskursu, může to udělat pouze ve jménu vážnosti. A jestliže rozbor filmů vycházející z pojmů sadistické nebo masochistické rozkoše je platný pro značnou část filmových rozkoší, vylučuje takový rozbor vždycky triviální rozkoše z těch filmů, které se netváří příliš vážně, vylučuje rozkoše, které můžeme označit jako **zábavu**.

V tomto smyslu je třeba rozlišit zábavu od rozkoše nebo aspoň vážné rozkoše vyplývající z racionality a radikálnosti. Protože zatímco „bavit se“ je rozkoší, nejde ani o sadistickou rozkoš z racionálního poznání a moci, ani o masochistickou rozkoš z radikální nevázanosti a fascinace. Jinak řečeno, když „se někdo baví“, nezakládá se to na hierarchii a na moci a nikdy nejde o naprostou vážnost. A přesto není „bavení se“ ani prostým opakem vážnosti. Bavit se neznamena relativismus, ani odmítání možnosti zaujmout stanovisko, být kritický nebo vážný. Naopak, bavit se znamená být svým způsobem kritický: vždycky jde o výsměch přemrštěné vážnosti a nabubřelosti, o to, aby se věci uvedly na pravou míru. Jinak řečeno, zábavnost si vždycky tropí žerty ze všeho, co se bere příliš vážně, co se nedovede smát samo sobě. Jádrem zábavnosti je tedy parodie a ironie. Ironickou pozici zábavnosti je však třeba rozlišit od sadistické ironie, která ponižuje a odmítá všechno ostatní, jen aby ospravedlnila vlastní dominantní postavení. Zrovna tak se ironická podstata liší od kritického distancování, na jehož základě vážná, racionální kritika ospravedlňuje svou nadřazenost poznání.

Tento rozdíl vyžaduje, aby byla „zábavnost“ znovu definována. Jestliže zábavnost není totéž, co seriózní rozkoš, nelze tento termín používat, jak se běžně stává, k označení některých rozkoší, které jsou založeny na moci. Skutečně, kdo by popíral, že „zabít někoho jen tak pro zábavu“ nebo „zábavný fašismus“ nebo kterýkoli druh „zábavy“ založený na sexismu, rasismu atd., je jen zvráceným výkladem tohoto slova? Je jasné, že existují vážné, sadomasochistické rozkoše, které je třeba odlišit od pojmu „zábavnost“ ve smyslu, v němž je používán zde. „Zábavnost“ řekněme sexistického filmu je tak sadistickou rozkoší svého druhu: degraduje ženy a muže umísťuje do nadřazené pozice. Požitek z filmu, který baví, se nezakládá na tomto druhu hierarchie, ale na výsměchu okázalosti a vážnosti včetně své vlastní. Jinými slovy: zábavnost není ironická v tom smyslu, že by byla nutně nadřazena svému objektu. Udrží si odstup či nezávislost, vlastnosti, bez kterých se žádná ironie neobejde, ale zároveň přiznává i svou sounáležitost s objektem. Její ironie je proto vždy obrácena také proti sobě samé. Její kritičnost – narozdíl od vědecké kritiky – je vždycky dočasná a nahodilá a spočívá spíš na tom, co je blízké, než na tom, co je vnější. Jejím předmětem se proto může stát jakýkoli diskurs, v němž rozdíl ve vážnosti, toho, co zahrnuje a toho, co vylučuje, je příliš veliký; jakýkoli diskurs, který bere sám sebe, své poznání, svou moc příliš vážně. Jinými slovy: zábavnost má tendenci „vyrovnávat“ hierarchické struktury, o které se opírá legitimita vážnosti, a vyrovnává „výšiny“ nadvlády s „propastmi“ pokory.

Zatímco tedy vážná rozkoš ze zábavy vždycky závisí na vnímání obrazu, který člověka buď pronikne a ovládne nebo vtáhne do sebe a omámí, o vnímání zábavy lze říct, že je buď očividné neboli **povrchní**. Narozdíl od pronikavého pohledu sadistické rozkoše nebo fascinujícího jevu radikální rozkoše, nemůžeme u vnímání zábavy mluvit o hloubce. Klouže po povrchu textu jako letmý pohled, nikdy se nezdrží déle, nikdy „nezakotví“ v hloubce významu, neidentifikuje se s postavami, nedá se okouzlit obrazem. Pro zpodobnění tohoto pohledu nepoužijeme termínů jako jsou sny, hypnóza nebo fetišismus; nebude to „zahleděný pohled“, „upřený zrak“ či „vyvalené oči“, ale spíš pohled rozpačitý, který si vymění divák s textem a který bude mít na konci sebeironické mrknutí

vyjadřující přiznání, že si je vědom vlastního nedostatku vize.²⁰⁾ Jinak řečeno, zábavnost se narozdíl od vážné rozkoše nebere příliš vážně.

Až dosud věnovala filmová teorie velmi málo pozornosti problematice zábavnosti a filmům, které ji poskytují. V několika málo případech byl tento druh filmů přijat jako vážné texty; obvykle se tak stalo na základě nějakého druhu „auteurismu“, nebo popřípadě jako podvracení dominantní ideologie. Častěji byly takové filmy odsouzeny jako „produkty“, které svou podporu vládnoucí ideologii skrývají pod náterem „zábavnosti a humoru“ nebo „velkolepé podívané“. Avšak ještě častěji si filmů, pokládaných za „jenom zábavné“, nikdo nevšímá – jsou nezajímavé a nestojí za rozbor. Jedním z charakteristických rysů tohoto druhu zábavných filmů je to, že skutečně není snadné kritizovat a analyzovat je do hloubky – jsou příliš povrchní, příliš srozumitelné. Nadto je pro filmovou teorii obtížné vysvětlit rozkoš z těchto filmů jinak, než v nejobecnějších pojmech (argumenty proti nim se obvykle uchylují k pojmu „uklidňující zábava“).

Možná bude rozumnější, vezmeme-li jako příklad film, jehož zábavnost si filmová teorie nedovede vysvětlit, film, který je o zábavě a přitom je sám zábavný.

Parodie rozkoše, zásady zábavnosti

Už sám titul filmu Johna Hughese *Volný den Ferrise Buellera*²¹⁾ svědčí o jakési frivolnosti a bezúčelnosti. Je to skutečně film o tom, jak si Ferris bere „den volna“, aby se vyhnul „cítěvdomé“ práci (ve škole) a celý den se bavil. Z plakátu na film je to jasně patrné – je na něm odpočívající Ferris s rukama za hlavou a heslo Leisure Rules (Tady vládne odpočinek). Cílem volného dne je bavit se. A zábava je samozřejmě i účelem filmu, který se nesnaží být uměním a jeho morální postuláty se omezují na návrh, aby se člověk nepodřizoval nezřídka sadistickému diktátu vážnosti, často až příliš horlivému a autoritářskému, a místo toho si „vzal den volna“ a „trochu se pobavil“.

Celý film se ve skutečnosti zabývá výlučně tím, jak se člověk může pobavit. Postavy filmu, které jsou proti zábavě (děkan Ed Rooney, Cameronovi rodiče), jsou vylíčený jako sadistické: pokoušejí se ostatním vnutit svá „pravidla“, svou moc. Na druhé straně jsou jiné (masochistické) postavy, které se zřejmě bavit nedovedou (Cameron, Ferrisova sestra Jeannie). Během onoho volného dne se však i tyto postavy „uvolní“, naučí se bavit, místo aby se trápily, jak se přizpůsobit normě ostatních, jak jí dosáhnout. A tak se zábava nejen vzbouří proti vnucenému diktátu vážnosti a autority, ale vytvoří i svobodný prostor pro pocit vlastní ceny, jež není určována jen vnějšími měřítky. Zábava je tedy – přinejmenším do určité míry – autonomním prostorem.

Pro zastánce akademické filmové teorie je však film jako *Ferris Bueller* automaticky podezřelý. Už sám fakt, že film se líbí, je obvykle důvodem pro nařčení z konformnosti

20) Samozřejmě ne každé mrknutí je sebeironické. Ve skutečnosti mrknutí často slouží jako pozvánka k účasti na určité formě sadistického humoru.

21) Paramount 1986; scénář a režie John Hughes, kamera: Tak Fujimoto, hrají: Matthew Broderick, Alan Ruck, Mia Saraová, Jeffrey Jones, Jennifer Greyová ad. Film byl v České republice uveden pouze ve videodistribuci (vydal Hollywood Classic Entertainment 1. června 1994); pozn. překl.

vůči vládnoucí ideologii; žádný film prý nemůže být populární, aniž by tuto ideologii podporoval. Jinak řečeno, požitky z masové kultury nevyhnutelně tkví v stvrzující zábavě, která podporuje rasismus, sexismus a třídní útlak buržoazní ideologie. Podle těchto názorů jsou požitky z masové kultury vždy sadistické.

Než se však pouštět do kritiky, jež by rozbořem ukázala, že toto stanovisko je jen replikou struktury „sadistických rozkoší“ a sama by byla jen opakováním této struktury, podívejme se raději, co se stane, když pojem sadistické rozkoše aplikujeme na textovou analýzu scény honičky z filmu *Volný den Ferrise Buellera*.

V této scéně pádí Ferris domů, aby tam dorazil dřív než rodiče. Sekvence začíná tím, jak se Ferris málem srazí s autem, v němž sedí jeho matka a sestra Jeannie. Dlouhý pohled, který si vymění Jeannie s Ferrisem – zdůrazněný prostřihem velkých detailů obou – ukazuje nejen v této sekvenci, ale v celém filmu, jak důležitá je otázka vidět/nevidět, být/nebýt viděn. Neboť, jak si Jeannie uvědomuje, Ferrisova touha „bavit se“ (jeho „volný den“), jeho schopnost zařídit, aby mu věci prošly, nakonec i jeho takřka mýtický status – to vše je založeno na schopnosti vyhnout se odhalení (a trestu), na schopnosti nebýt viděn. Sžítavé nepřátelství Jeanniina pohledu v detailních záběrech je výrazem její touhy, aby se Ferrisovi dostalo téhož pohledu, jímž je deptána ona, tedy pohledu rodičů a děkana Rooneyho, kteří představují Zákon. Neboť podle ní získal Ferris svou nespravedlivou převahu u Buellerových a v životě vůbec právě díky tomu, že takovému pohledu unikl. Honička, která následuje, je založena na otázce, zda Ferrise tento „pohled“ dostihne.

Ale jestliže je Ferrisův volný den (jeho možnost pobavit se) založen na tom, že se pohledu vyhne, dá se jeho situace vykládat jako ukázka ze života mužského diváka vůbec. Do pozice diváka, která je podmínkou filmové rozkoše – tedy do pozice voyeura, se může dostat jedině ten, kdo unikne tomuto pohledu. Když se mužský divák ztotožní s Ferrisem, je jeho vlastní požitok umocněn tím, že se dívá, aniž by byl viděn. Jenže pokud si má mužský divák tuto rozkoš vychutnat, musí být ochromující pohled ženy (Jeannie), který „odhalí“ mužovo dominantní postavení a zničí sadistickou rozkoš, jež je v něm obsažena, zachycen a zneškodněn. Na konci sekvence s honičkou děkan Rooney Ferrise „dopadne“ a Jeanniin původní pohled se obrátí naruby: zachrání Ferrise před Rooneyem a končí úsměvným mrknutím. Ochromující hrozba, kterou její pohled původně vyjadřoval, se obrátí správným směrem, totiž proti děkanu Rooneymu, což je opět zdůrazněno velkými detaily. Právě Rooney – představitel Zákona – je v něm zobjektivizován a zdeptán: jen zírá a nedokáže ani promluvit. Tento obrat rozhoduje o Ferrisově (i divákově) dominantním postavení; sadistická rozkoš z mužského pohledu je bezpečná – nikdo ji nevidí.

Pro ty, kdo film *Volný den Ferrise Buellera* neviděli, může ovšem tento rozbor připadat docela rozumný. Většině těch, kdo ho viděli, bude pravděpodobně připadat jako parodie. Je pravda, že když se „seriózní“ teorie filmových rozkoší aplikuje na filmy zábavné, bývá výsledkem parodie. Tím ovšem nechceme říct, že uvedená analýza je výsledkem špatného chápání filmu: jako každá parodie, i tato se svému předmětu do jisté míry podobá. A kdo by chtěl popírat, že některé prvky ve *Volném dni Ferrise Buellera* jsou sexistické, anebo že je možné pociťovat při identifikaci s hlavním hrdinou jistou sadistickou rozkoš? Otázkám tohoto druhu sice přisuzujeme „vážnost“, ale zároveň se

musíme ptát, do jaké míry takový výklad vysvětluje požitek z filmu jako je *Volný den Ferrise Buellera*.

Uvedený výklad sice říká, že zábavnost filmu spočívá do velké míry na faktu „nebýt viděn“, přitom však spojuje tuto situaci s voyeuristickou rozkoší, s „viděním“. Voyeurova rozkoš je sice, pravda, založena na tom, že on sám není viděn, ale „nebýt viděn“ z něho ještě nedělá voyeur. Narozdíl od desítek jiných filmů, *Ferris Bueller* skutečně není výslovně voyeuristický: mužským zrakům v něm nejsou předkládána ženská těla. Dalo by se dokonce tvrdit, že tento film usiluje o diskreditaci sadistického, voyeuristického pohledu. Neboť zahálka a zábava jsou možné jen tehdy, pokud uniknou zraku Zákona (rodičům, institucím). Cameron a Jeannie v sobě nesou podstatu tohoto dozoru: na otázku, proč se nechová jako Ferris, Jeannie odpovídá: „Protože by mě přistihli.“ Události „volného dne“ umožní Cameronovi a Jeannie, aby si uvědomili, že se onoho pohledu bát nemusí. V tomto případě tedy to, že člověk není viděn, nevede k voyeuristickým rozkoším sadismu, nýbrž vytváří prostor pro autonomii, bez níž zábava není možná.

Je však pravda, že Ferris může – jak to formuluje Mulveyová – „způsobit, že se věci dějí a mít události pod kontrolou lépe než divák (subjekt vnímání)“.²²⁾ Ferris skutečně může sloužit jako aktivní „ideální ego“, s nímž se mužský divák může ztotožnit, i když jeho ztotožnění nebude sledovat vzorec popsany Mulveyovou. Ferris je nositelem zápletky, ale v stejné míře ji narušuje, protože se předvádí jako herec a obrací se přímo k divákům.²³⁾

Tím ovšem nejen narušuje tok děje, ale také podkopává voyeuristické postavení diváka a jeho ztotožnění s hrdinou. „Imaginární“ status hrdiny představujícího „ideální ego“ je jasně k rozeznání; vydatně tomu napomáhají i triky jako série vtipů na bláznivě se stupňující obavy o domněle nemocného Ferrise a fantastická povaha jeho kousků (např. to, co vyvádí na přehlídce). Tento typ ztotožnění je pro zábavu typický. Ironizuje jak nadřazenou (voyeuristickou) pozici, tak Ferrisovo postavení „jakožto nositele pohledu filmového diváka“.²⁴⁾ Avšak, jak jsme již řekli, sebeironizující postavení zábavnosti by nemělo být – přes několik vzájemných podobností – kladeno na roveň kritickému „odstupu“. Zábavnost není sice záležitostí hlubokého ztotožnění, ale není ani prostým odstupem, který ztotožnění vylučuje. Zábavnost, jak jsme již podotkli, znamená identifikaci mělkou, povrchní. Jinými slovy, nikoli identifikaci vážnou.

Jestliže povrchnost zábavy neposkytuje dostatek hloubky, jež by umožnila sadistickou rozkoš vážného ztotožnění s postavami filmu, ani dostatečný odstup, který je podmínkou sadistické rozkoše z vážné kritiky, neponechává ani dost prostoru pro masochistickou rozkoš ze ztotožnění se s obrazem. V případě zábavných filmů není divák fascinován filmovými obrazy, nevtahují ho. Podstatu sledování čehosi zábavného vyjadřuje snad nejlépe slavné heslo Waltera Benjamina: „recepce ve stavu rozptýlení“. Obrazy přebírané často z lidové kultury nemívají obvykle zářnou sílu svých protikladů, nejsou tajemné, ale jasné. Jak se zdá, není zábavnost ani tak výsledkem samotných obrazů, jako hravého spojení, jež nechová úctu k vážnosti racionalismu, ani ke kouzlu jeho opaku. A právě tak jako přijímání zábavy bylo pro Benjamina spojeno se zásadami montáže, líčí zábava

22) L. Mulveyová, c. d., s. 48.

23) Srov. L. Mulveyová, c. d., s. 47: „Muž se zdráhá dívat se na svou exhibicionistickou podobu.“

24) L. Mulveyová, c. d., s. 47.

požitky masové kultury, která tyto zásady zevšeobecnila a stala se obrazovým pastišem. Nadměrné množství navzájem nepropojených obrazů v takovém pastiši má tendenci vyrovnávat vážnost uvědomělé racionality s bezděčným okouzlením; lze je vnímat jen roztržitě, povrchně jako zábavu.

Z hlediska politického modernismu se zábavnost samozřejmě většinou chápe jako snadné, triviální a uklidňující požitky z masové kultury, jež nahrazují seriózní politickou angažovanost, jako falešné vědomí. Politický modernismus má sklon vidět zábavnost jako svod, jako nebezpečnou, i když přitažlivou lež, která zradu racionální Pravdy buď zakrývá, nebo vede k jejímu odmítání. A právě toto stanovisko působí vědecké filmové teorii a vědeckému diskursu obecně tolik potíží v otázce požitků masové kultury. Filmová teorie, založená na politickém modernismu, má tendenci souhlasit pouze s těmi kritickými požitky, které se staví na odpor ošidné triviálnosti konvenčních rozkoší nebo je přímo podřívají. Dokonce i ty teorie, které schvalují masochistickou nebo radikální rozkoš, jeví tendenci oddělovat ji od triviální, konvenční rozkoše masové kultury a pokládat ji za diametrálně odlišnou, za vážnou. V jistém smyslu lze tedy pokládat tyto tendence za dvě poloviny estetiky politického modernismu: obě se definují v protikladu ke konvenční, buržoazní ideologii a zábavě a každá ji, podle toho, jak se jí to hodí, připisuje té druhé.

Přesto, jak si teoretikové začali v poslední době uvědomovat, vyloučením masové kulturních rozkoší z vědeckého diskursu se pomíjí skutečnost, že mnoho lidí zřejmě nalézá v takové rozkoši jakousi posilu a osvobození.²⁵⁾ Máme za to, že zábavnost může být jedním ze způsobů, jak zteoretizovat požitky masové kultury, které nejsou **prostě** politicky angažované. A přestože všechna masová kultura není zábavná, je zábava s masovou kulturou – zvláště pak s americkou – obvykle spojována. Zábava se skutečně jeví jako speciálně americký koncept, který se kapitalizoval v nadvládě naší kultury a exportuje se do celého světa. Zdá se dokonce jisté, že hlavním cílem masové kultury – a tedy i amerického filmu – je právě zábavnost, i když je to až příliš často zábavnost na úkor někoho jiného. Z širšího hlediska není však zábavnost amerického filmu jen prostředkem k nastolení nadvlády; je to zrovna tak způsob, jak srovnat nároky a privilegia a tropit si žerty z těch, kdo mají významné postavení a moc. Uvažme například, jak často jsou v raných filmech předmětem zábavy policisté a bankéři. Humor některých těchto filmů je někdy až nepříjemný a sadisticky násilnický, ale násilí má obvykle funkci zesměšnit a podrýt jakékoli mocenské postavení. Za povšimnutí stojí i to, že slavní komici němé éry si sice tropili žerty z postav, které hráli, ale zároveň prosadili nevídanou volnost, jež likvidovala privilegia a moc jejich protivníků. Tento prvek zábavnosti se zdá být ústředním motivem nejen mnoha hollywoodských filmů, ale většiny amerického humoru vůbec. V tomto smyslu lze tuto zábavu skutečně pokládat za demokratickou.

Kritikové buržoazní ideologie budou samozřejmě namítat, že taková zábavnost (podobně jako demokracie v kapitalismu) je prostě zástěrkou pro nerovnost moci a majetku, která vládne v kapitalismu nebo patriarchátu, anebo že je to druh úniku, který si nevšímá skutečných a vážných problémů. Jako příklad mohou s úspěchem citovat například film *Sullivanovy cesty*, kde zábava a humor mají přednost před sociálním uvědoměním.

25) Srov. např. práce Tanii Modleskové a Dany Polanové, zejména jejich studie ve sborníku *Studies in Entertainment*. Ed. Tania Modleski. Indiana University Press, Bloomington, 1986.

Pravdu tohoto tvrzení nelze popřít. Nenajde se však v *Sullivanových cestách* také zábavnost a humor, které převažují nad tímto výkladem? Jsou masy diváků skutečně tak nevědomé, že prostě „spolknou lež“ snadné a uklidňující zábavy? Jsou kritici skutečně tak nadřazení ostatním, že „prohlédnou“ toto falešné vědomí? Vědecký diskurs často běduje nad antiintelektualismem masové kultury, ale nikdy mu to nezabránilo v přesvědčení, že stojí vysoko nad ní. Vědecký diskurs, jak se zdá, vždycky chápal pojem masová kulturní zábava jako ohrožení své vážnosti a legitimacy. A tak kulturní kritika opakuje názory Platóna a Nietzscheho: zavrhuje zábavu jen proto, aby ospravedlnila své vlastní (výsostné) mocenské a gnozeologické postavení. Nelze pochybovat ani o tom, že vlastní vážnost, na které mnozí kulturní kritikové tak vehementně trvají, přispěla svým dílem k antiintelektualismu, který je v nejlepším případě pokládá za nafoukance, v nejhorším za fanatiky. V obou případech se taková charakteristika zakládá na představě, že „oni nevědí, co je zábava“: je to představa, která naznačuje, že schopnost „bavit se“ znamená být v nehierarchické pozici, v pozici, jež je zábavou určována.

Z toho vyplývá, že vpustíme-li zábavnost do vědeckého diskursu, změní se postavení, jež si tento diskurs sám určil. A aniž bychom bezvýhradě schvalovali vyznění *Sullivanových cest* nebo *Volného dnu Ferrise Buellera*, soudíme, že takové filmy a masová kultura všeobecně mohou sloužit jako příklad takové změny. Jak jsme již řekli, ve *Ferrissi Buellero-vi* slouží zábavnost jako nezávislý prostor, který se staví na odpor proti přepokládané nadřazenosti vážnosti a fakticky ji přivádí na pravou míru. Jakmile film vezme toto stanovisko za své, přijímá ve skutečnosti postoj, který je v americkém humoru běžně uznávaný; je to postoj, v němž se všechno od hlučnosti až po jemnou ironii a od „ring-tailed roarer“ po Willa Rogerse bouří proti uzurpátorským zákonům vážnosti a vysmívá se formálnosti a okázalosti. Přitom se však tento postoj nehierarchizuje a ani nebere sám sebe příliš vážně. I kdyby se seriální diskurs sebevíc snažil vyhostit zábavnost, ona se od vážnosti nedistancuje; není negací vážnosti, netvrdí, že se nic „nemá brát vážně“. Zábavnost je spíš mezi vážnosti, je to prostor, kde si vážnost začíná utahovat sama ze sebe. Zábavnost není proto ani apolitická, ani nemorální, a nevylučuje možnost zaujímat stanovisko k určitým problémům, připouští kritiku zneužívání moci a její nerovnosti. *Sullivanovy cesty* jsou tak po svém velmi kritické vůči kapitalistickému společenskému systému; svou kritičnost však nefetišizují, netváří se vážně, nýbrž uznávají svůj sklon k zábavnosti.

Z toho plyne, že něco jako čistý diskurs zábavnosti nebo vážnosti neexistuje. Říkáme-li však, že každý diskurs obsahuje jak vážnost, tak zábavnost, neznamená to, že všechny diskursy jsou stejné. Stačí srovnat zábavnost filmu *Jeho děvče Pátek* se zábavností *Občana Kanea* („Myslím, že by to mohla být legrace, vydávat noviny“) nebo vážnost filmu *Hairspray* Johna Waterse s vážností filmu *Džungle před tabulí*. Na to, nakolik je ten který text zábavný, budou samozřejmě různé názory; je například film *Dvě či tři věci, které o ní vím* humorný, nebo okázale vážný? A co *Scorpio Rising* a *Co nebesa dovolí*? Jak je patrné, zábavnost nebo vážnost vždycky závisí na divákovi. Film je nazírán jako vážný, nebo zábavný podle toho, do jaké míry se podle diváka vyrovná s hierarchií vážnosti, aniž by film pokládal sám sebe nebo publikum za nadřazené. Zábavnost není objektivní, čistě textový jev. Avšak i když divákovo vnímání textu může být velmi rozdílné, má to svá omezení: některé texty jsou prostě zábavnější než jiné. Jak všichni velmi dobře víme,

není všechno stejně zábavné. A pokud jde o filmovou vědu, můžeme dodat, že ani všechny diskursy nejsou nadány stejnou zábavností.

Filmová věda vstoupila do vědeckého diskursu teprve relativně nedávno a stále ještě musí institucionálně prokazovat své místo ve vědě. Navíc kinematografie má silné komerční a zábavní aspekty („filmový průmysl“, „zábavní průmysl“), a tak možná proto je filmová teorie nejistá svým postavením v rámci Akademie. Tato nejistota je příčinou, proč se filmová věda až křečovitě snaží rozlišit to, co je v jejím oboru vážné a co není. Ale ve světě, kde se diváci stále důvěrněji seznamují s obrovským množstvím masové kultury, kde obrazy jsou znova a znova formulovány a uváděny do nových souvislostí, kde převládají pastíše, kolážové a montážní techniky, sebeironie a sebearodie, kýč a přemrštěný manýrismus a celý zástup všeho, co se zařazuje pod hlavičku „postmodernismu“, riskuje vážná kritika, že se stane bezděčnou parodií sebe sama. Snad už nastala doba, kdy si filmová teorie uvědomí, že v takovémto světě nejsou nejlepším modelem filmového požitku seriózní rozkoše politického modernismu a kriticko-avantgardní teorie umění, ale právě ty diskursy masové kultury, které se filmová věda snažila kritizovat a vymýtit. Navrhujeme tedy, aby masová kultura nebyla pro filmovou teorii a vědecký diskurs jen předmětem zájmu, ale aby se sama stala teoretickým, diskursním modelem. Neboť právě v hravosti masové kultury, ve vyrovnávací montáži obrazů, slov a myšlenek, v neracionálních asociacích, slovních hříčkách a obrazech nalézáme teoretický model pro diskurs zábavnosti. A tak zatímco tato stať po takovém diskursu spíše volá, než aby ho demonstrovala, důvody pro takový přístup jsou snad zřejmé: kdyby se takový diskurs ocitl ve vědeckém kontextu, nestalo by se tak zase jen proto, aby byl znovu zavržen jako negativní termín? Diskurs zábavy by se určitě zdál některým lidem skandální, takže by kolem chrámu svaté kritiky tančili podivný rituální tanec a pěli přitom obnošené fráze, vyvolávali by ducha Horkheimera a Adorna a jiné proroky, proklínali by rostoucí víru ve spásu spotřebitelství a zapřísahali se chránit vlastními těly slonovou věž kritické teorie, tento monolit vědeckého diskursu. Přemrštěný rétorický projev, jakým je tato metafora, nelze sice podle pravidel racionálního diskursu brát příliš vážně, ale může být přece jen užitečný svou velmi vážnou „pointou“. Že totiž zavržením zábavnosti a masové kultury se vědecké teorii podařilo jen jediné – zavrhnout sama sebe.

Přeložili Alena Maxová a Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu: R. L. Rutsky – Justin Wyatt,
Serious Pleasures: Cinematic Pleasure and the Notion of Fun,
 „Cinema Journal“ 30, 1990, č. 1, s. 3 – 19.

Citované filmy:

Co nebesa dovolí (All That Heaven Allows; Douglas Sirk, 1955), *Dvě či tři věci, které o ní vím* (Deux ou trois choses que je sais d'elle; Jean-Luc Godard, 1966), *Džungle před tabulí* (The Blackboard Jungle; Richard Brooks, 1955), *Hairspray* (John Waters, 1988), *Jeho děvče Pátek* (His Girl Friday; Howard Hawks, 1939),

Občan Kane (Citizen Kane; Orson Welles, 1940), *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1962 – 1963), *Sullivanovy cesty* (Sullivan's Travel; Preston Sturges, 1941), *Volný den Ferrise Buellera* (Ferris Bueller's Day Off; John Hughes, 1986).

Poznámka o autorech:

R. L. Rutsky je kandidátem na titul doktora v oboru Filmová a televizní věda na UCLA.

Justin Wyatt nedávno získal doktorát v oboru Filmová a televizní věda na UCLA.

Články

ZTRACENÍ V ZÁBAVNÍM PARKU

Noel King

*Rituál doktorátu filozofie je spojen jak s akademickou hodnotou, tak s tradicí,
ale i s kontrolovanou proměnou příslušné disciplíny.*

John Frow¹⁾

Ve svém provokativním pokusu představit se jako mužský ekvivalent Cyndi Laupersové v oblasti filmové kritiky, R. L. Rutsky a Justin Wyatt (hoši, kteří si prostě chtějí užít) sepsali výtvor, který přesahuje specifickou doménu filmové vědy, a dostali se až na rozlehlejší pole kulturní kritiky.²⁾ Jejich článek navazuje především na debaty týkající se populární kultury a nepopulární vědecko-kritické diskuse o ní a je velmi blízký některým soudobým poznámkám Simona Fritha. Frith charakterizuje zvláštní dilema kritiky populární kultury těmito slovy: „Není sám akt intelektualizace toho, co je populární (podrobné studium *The Cosby Show* nebo *Batmana* nebo *Madonny*) pohybem, který ji vzdaluje, formou nesprávného chápání?“³⁾ Frith došel k závěru, že oblast populární kultury ani zdaleka nezaujímá významný politický prostor, ale podobá se spíš vysněné zemi, do níž své „smyšlenky promítají sami intelektuálové (mužského rodu), intelektuálové, kteří touží změnit svůj status a jen s obavami se toho odvažují, intelektuálové, kteří přemýšlejí, jaké by to bylo, nebýt intelektuály“.

Tyto poznámky se zdají být zcela blízké tomu, co ve své stati říkají Rutsky a Wyatt, když opakují známé tvrzení o vztahu „vědeckého diskursu“ k „populární kultuře“. Ačkoli se jejich stať pohybuje od Platóna k Lauře Mulveyové a od Comolliho a Narboniho k Deleuzeovi a Studlarové, a ačkoli jim za příklad slouží nakonec *Volný den Ferrise Bueller*, obecné směřování stati a některé specifické termíny, které použili, těsně souvisejí

© By permission of the author and the University of Texas Press.

- 1) John Frow, *Discipline and Discipleship*. „Textual Practice 2“ 1988, č. 3, s. 318. Frowův text pokračuje: „Ve své obvyklé formě je [tento rituál] organizován jako přechod ze společnosti studentů nižšího stupně [undergraduate] do osamocení na vyšším stupni [post-graduate]; znamená to zhroucení ega a získání odborného posvěcení skrze náročný a intenzivní vztah k vedoucímu učiteli. Strasti kandidátského postavení jsou šíleným procesem, neboť nejistota v něm hraje klíčovou roli. Je to výzva pro kandidátův hodnotový smysl, která vyvolává trauma prohry jakožto jednoho z hlavních mechanismů přinášejících poznání, a toto trauma se pak obvykle krutě prodlužuje nebo opakuje.“
- 2) R. L. Rutsky – Justin Wyatt, *Seriózní rozkoš. Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti*. „Illuminace“ 8, 1996, č. 4, s. 61.
- 3) Simon Frith, *Review Article*. „Screen“ 31, 1990, č. 2, s. 232.

s diskusí o populární kultuře, kterou zahájili autoři jako Roland Barthes, Dick Hebdige a Iain Chambers.⁴⁾

Pro Rutskyho a Wyatta skýtá „filmová věda“ jako součást „vědeckého diskursu vůbec“, pozitivy, které však „předpokládají účel: tím účelem je intelektuální nebo morální rozkoš. Jinými slovy jsou to **vážné rozkoše**“ a jsou opakem rozkoší smyslových a rozkoší pramenících z výstřelků. Zde si povšimněme příkladného rozdílu mezi kritikou, jež je vedena svou podřízeností účelu, a kritikou, která podléhá extázi okamžitého vnímání. Nerozřešitelné dilema filmové vědy prý spočívá v nutnosti brát svůj vlastní požitek vážně a v tom, že jí činí potíže teoreticky vyjádřit pozitivy nevážné. Vědecká legitimita filmové kritiky je prý založena na rozdílu mezi vážným požitekem a pouhou zábavou do té míry, že „dějiny vědeckého myšlení o filmu by se ve skutečnosti daly snadno napsat jako série pokusů o stanovení systematických kritérií k rozpoznání vážných rozkoší“. Rutsky a Wyatt pak citují řadu škodlivých tendencí v oblasti vědecké filmové kritiky od záškodnického vlivu „estetiky politického modernismu“ až k filmové kritice (patrně althusseriánské), která přežívá v statích Commoliho a Narboniho. Tato kritika je charakterizována těmito slovy: „To, že filmová věda dává přednost vážné a „nesnadné“ rozkoši z „kritiky“ před příliš snadnou rozkoší „jistoty“, je pro její vztah k rozkoši po mnoha stránkách příznačné.“

V těch druzích filmu, o nichž se autoři uvolili diskutovat, se tvrdí, že „filmová věda dává přednost právě tomuto druhu rozkoší, neboť právě ony tvoří základ vědeckého diskursu: rozkoš z analýzy a kritiky“. Je to jen jiná verze mimetické kritiky, jíž se filmová kritika „připodobňuje“ k filmům – řekněme – Huilleta nebo Godarda (z pozdních šedesátých a raných sedmdesátých let). Ve snaze zmenšit politické důsledky toho, co je ve skutečnosti estetickým nedostatkem, Rutsky a Wyatt rýsují sérii forem (filmového) kritického diskursu, jehož požadavky na „jisté zvládnutí poznání“ a „odbornost“ vyúsťují v tvrzení o sadistické rozkoši z racionální kritiky. Jsou to rozkoše, které „zaujmají (...) autoritativní postavení, tedy moc nad ostatními“. Popisují badatele jako přísný symbol Autority, jako „toho, kdo ví víc a ví to lépe“, a od tohoto pozorování postupují dál ke scéně, která patří někam mezi *Venus in Furs* a *Story of O*. „Vědec vybavený bičem a řetězy „odbornosti“ má volnost zotročovat ostatní prostřednictvím definicí a pojmosloví, bičovat faleš a trestat „špatné chování“ chybně myslících.“ Jejich pokus neklást žádné požadavky na text, nechť od něj nic, co nežádá od sebe a pro sebe on sám, vede Rutskyho a Wyatta k popření tématu „radikálního pozitku“. Jako opak „racionálního diskursu“ by tento termín spadl pod znamení toho, co je vážné: „opět a znovu se radikální rozkoš z toho, že jsme se vzdali vážnosti, stane rozkoší vážnou.“ Dokonce i tehdy, když studie Gaylyn Studlarové oponuje stati Laury Mulveyové, není přechod od sadistických pozitků k masochistickým uchopitelný, neboť jejich rozbor „vylučuje (...) vždycky triviální rozkoše z těch filmů, které se netváří příliš vážně, vylučuje rozkoše, které můžeme označit jako **zábavu**“. Ačkoli se tím přehlíží skutečnost, že tak jako ekonomická kalkulace,

4) Roland Barthes, *Mythologies*. Paladin, London 1972, zejm. s. 156 – 159; Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. Methuen, London 1979, s. 139 – 140; Iain Chambers, *Popular Culture*. Methuen, London 1986, s. 12 – 13. Viz též Terry Eagleton, *To the Function of Criticism* (předmluva). Verso, London 1984.

i humorné filmy se zřejmě berou až příliš vážně, Rutsky a Wyatt se víc starají o to, aby umístili svou koncepci „zábavnosti“ mimo „sadistickou rozkoš z racionálního poznání a moci“ – (např. Mulveyová o „vizuální rozkoši“) a mimo „masochistickou rozkoš z radikální nevázanosti a fascinace“ – (např. stati Studlarové). „Když ‚se někdo baví,‘“ dovídáme se, „nezakládá se to na hierarchii a na moci a nikdy nejde o naprostou vážnost.“ Podle této hravé a unikavé koncepce „bavit se znamená být svým způsobem kritický: vždycky jde o výsměch přemrštěné vážnosti a nabubřelosti, o to, aby se věci uvedly na pravou míru. Jinak řečeno, zábavnost si vždycky tropí žerty ze všeho, co se bere příliš vážně, co se nedovede smát samo sobě. Jádrem zábavnosti je tedy parodie a ironie.“ „Zábavnost“ je demokratická a demotická, nikdy nedegraduje nebo nezavrhne jiné kritické stanovisko, je radikálně populistická. „Požitek z filmu, který baví, se nezakládá na tomto druhu hierarchie, ale na výsměchu okázalosti a vážnosti včetně své vlastní.“ Kritika obsažená v zábavnosti je vždy ironická, vždy uznává jen to, co má „společného se svým subjektem“ a „narozdíl od vědecké kritiky – je vždycky dočasná a nahodilá“. „Zábavnost“ je velkým vyrovnávačem pozic, jakýmsi Robinem Hoodem kritického diskursu. „Jejím předmětem se proto může stát jakýkoli diskurs, v němž rozdíl ve vážnosti, toho, co zahrnuje a toho, co vylučuje, je příliš veliký“, zrovna jako ten diskurs, který bere příliš vážně sebe, své znalosti nebo svou moc. Rutsky a Wyatt nabízejí popis vizuálně-metaforického statutu „zábavnosti“ a staví ji proti „vážnému požitku“. „Zatímco tedy vážná rozkoš ze zábavy vždycky závisí na vnímání obrazu, který člověka buď pronikne a ovládne nebo vtáhne do sebe a omámí, o vnímání zábavy lze říct, že je buď očividné neboli **povrchní**.“ V důsledku toho nelze „u vnímání zábavy mluvit o hloubce“; vnímání „klouže po povrchu textu jako letmý pohled, nikdy se nezdrží déle, nikdy ‚nezakotví‘ v hloubce významu“. „Rozpačitý pohled“, „sebeironické“ pobavené „mrknutí“ se samo „nebere příliš vážně“ a ani ve snu by ho nenapadlo zachránit populární film omezujícím hodnotícím auteuristickým⁵⁾ pohledem anebo – v případě pochopení jeho hloubky – odhalením podvrtností vládnoucích ideologií. Smysl je jasný. Dokonce i požitek může být zprostředkován těžkou rukou rozumu. Dokonce i ten nejšťastnější kritik může být šťastný z nějakého důvodu, a tudíž nemůže být šťastný doopravdy. Zde se blížíme k bodu, kde by nejsofistikovanější kritickou reakcí byl nezřízený smích těch, kdož nepíší kritiky do učených časopisů. Ale doufat v něco takového by jistě bylo přehnané a zároveň by to nestačilo. Přehnané proto, že takový smích má za účel odhalit a ponížit ty, kdo ho nejsou schopni – proto musí být, a nedostačující, proto že je třeba vědět, z jakých zdrojů čerpá takový požitek svou mravní sílu.

Pokud jde o autory a jimi zmíněný povrchní a letmý pohled, připojují se Rutsky a Wyatt k Iainu Chambersovi a jeho názorům na texty populární kultury a k nim příslušejícím druhům analýzy.⁶⁾ V úvodu ke své Populární kultuře se Chambers zmiňuje o „oficiální kultuře“, kultuře „uchované v uměleckých galeriích, muzeích a univerzitních přednáškách“, tedy o kultuře, která „vyžaduje kultivovaný vkus a formálně nabyté vědomosti“. Tato kultura „vyžaduje chvíle pozornosti, jež nezapadají do běžného každodenního života.“ Populární kultura na druhé straně „mobilizuje všechno, co je hmatatelné, náhodné,

5) „auteuristický“ – srov. pozn. 6 ve výchozím článku Rutskyho a Wyatta; pozn. překl.

6) Iain Chambers, *Popular Culture*.

přechodné, postradatelné, pudové. Nezahrnuje abstraktní estetické zkoumání mezi privilegované předměty zájmu ale působí na smysly, vkus a žádostivost“. Místo „zkoumavého pohledu, který si osvojuje autoritu vědeckého myšlení, jež se snaží vysvětlit zkušenost, která je jen zřídka osobní“, volí Chambers „neformální poznání každodennosti založené na tom, co je smyslové, okamžité, potěšitelné, konkrétní“. Než abychom se dali „přivlastnit mechanismem hloubání, přiblížíme se k populární kultuře spíše na základě pojetí Waltera Benjamina, který hovoří o „rozptýleném vnímání“.

Meaghan Morrisová naznačila některá kritická omezení a bezděčnou sebeironii vízící se k projektům, které se vidí v tomto světle.⁷⁾ Pokud se vůbec někde najde zmínka o kategorii „populáru“, kritik populární kultury skončí tím, že učiní z „obyčejných lidí“ „textově příbuzný, alegorický symbol kritikovy vlastní činnosti“. Morrisová má na mysli „identifikační hru mezi subjektem, který má znalosti o kultuře, a objektem kolektivním, tedy „lidmi“. V situaci, kdy „lidé“ jsou „zdrojem autority textu a subjektem své vlastní kritické činnosti“, se „populistické počínání točí v kruhu... a zároveň má narcisistní strukturu“. Morrisová nazývá tento druh psaní „protivědeckou popteorií“ a tvrdí, že v jejím rámci je „stylistická norma ‚populáru‘ bytostně rozptýlená, povrchní, spojená s krátkým trváním pozornosti, které v rovině proklamace přináší tezi o ‚kulturním nátěru‘“.

Zdá se, Chambersovy poznámky o tom, jak nejlépe učinit populární kulturu předmětem analýzy, a Rutskyho a Wyattovo tvrzení o nevyhnutelně těžkomyslných tendencích filmové vědy se musejí překrývat. V obou případech vychází najevo, že popis **populárních** textů volá po jakési formě diskursu, který by mohl za podmínek, jež by sám formuloval, obsáhnout základní prvky toho, co popisuje. Snaha vyjádřit energii, puls, city, pocity, tempo a pomíjivost vyžaduje intenzivně emocionální a výkonnou formu psaní, takovou, která by dramaticky vystihla podstatu předmětu nebo aspoň lépe vyjádřila jeho hlavní detaily. Tento požadavek je částečně odvozen z přesvědčení, že existuje bezprostřední, spontánní a důrazná dimenze, nesmírně intenzivní vzrušení, jež je spjaté se sledováním filmu, a že vecpat mezi zkušenost a její popis suchý a škrobený kritický jazyk by znamenalo odcizení, zkreslení a falešný popis.

Když Rutsky a Wyatt přenesou svou diskusi na filmy, které se zdají „příliš srozumitelné a povrchní“ pro hlubokou analýzu, vezmou si za příklad film, „který je o zábavě a přitom je sám zábavný“. Tímto filmem je *Volný den Ferrise Buellera*, jehož sám název „svědčí o jakési frivolnosti a bezúčelnosti“, a jenž je o tom, jak si Ferris „bere ‚den volna‘, aby se vyhnul ‚cílevědomé‘ práci (ve škole) a celý den se bavil“. Účelem dne je bavit se a to je samozřejmě i účelem filmu, „který se nesnaží být uměním“, a jeho morální ponaučení se omezují na názor, že má-li se člověk bavit, měl by odhodit vážnost. Opět se tu shledáváme s působivou strategií, odvozenou z metody estetického výkladu. Čtení textu, který tematizuje estetično, se tu nabízí jako důkaz platnosti jeho tvrzení. Jenže pravdivost psychoanalýzy se nedokazuje tím, že se jí podrobíte, dokáže se pouze, že existuje a má léčivé účinky.

Zvláštním rysem popisu Rutskyho a Wyatta je to, že ignoruje jakoukoli diskusi o žánru a podžánru: nezabývají se doopravdy komediální formou nebo filmy pro teenagery.

7) Meaghan Morris, *Banality in Cultural Studies*. In: *Logics of Television*. Ed. Patricia Mellencamp. British Film Institute, London 1990, s. 14 – 43.

Postavy filmu, které se staví proti zábavě, líčí jako „sadisty“ (Ed Rooney, Cameronovi rodiče), ale stejně obhajitelné by bylo vidět je jako staré komické postavy, jako ztělesnění Moci a Pořádku, které ochromuje energii a růst mládí a jehož osudem je, že se mu všichni vyhýbají, odmítají je a šidí. (V jejich článku dokonce zastupuje „filmovou vědu“ děkan Ed Rooney, který je líčen jako nudný a nemotorný monolit.) Stejně tak by mohl být „volný den“ pokládán za ekvivalent komediálního „karnevalu“, tohoto přísně vymezeného období volnosti, kdy je obvyklý společenský řád postaven na hlavu, a tak dále. Poněkud zavádějící se dále zdá tvrzení, že se morální postuláty filmu omezují na doporučení, abychom se všichni bavili. Jako tak mnoho filmů pro teenagery, *Volný den Ferrise Buellera* těžkopádně moralizuje o vztazích dětí ze středních nebo bohatých vrstev k rodičům a v určitých okamžicích zaplavuje tento druh filmů spousta diskursů o terapii, podobně jako se tomu děje u televizních programů od *Family Ties* až po *thirtysomething*. Ale Rutsky a Wyatt se z takových výkladů vylučují rutinní hloubkou své vlastní interpretační strategie.

Pro Rutskyho a Wyatta „bavit se“ znamená „autonomní prostor“; pro kritika, který ho přijme, znamená „bavit se“ být v „nehierarchické pozici“. V celém jejich článku je „zábavnost“ zřejmě analogická s tradičním pojmem „estetická hra“ a stává se základním prostředkem, pomocí něhož mohou jednotlivci používat filmu jako prostředku k vlastnímu uplatnění. Přes všechno úsilí představit své počínání jako snahu vyhnout se omezením konvenčního vědecko-kritického filmového diskursu, je článek Rutskyho a Wyatta vlastně specifickou společensko-etickou činností, která vytváří vazbu mezi etickým stylem jedince (zde kritika filmové popkultury) a tím, jak se tento jedinec dívá na film. Film se proto stává pro kritika příležitostí zabývat se sám sebou, ačkoli by k tomu mohl použít kteréhokoli jiného kulturního artefaktu (románu, televizního pořadu), jenž se také mohl stát prostředkem, jehož prostřednictvím by se kritik mohl zabývat sám sebou jako někým, kdo vyžaduje další sebestylizaci a sebekultivaci.⁸⁾ Pro Rutskyho a Wyatta probíhá tento další proces sebestylizace (na konci dvacátého století) prostřednictvím „zábavy“, a odmítnout příklad k „bavení se“ by znamenalo sklidit na poli sebestylizace neúspěch, předvést se jako lidé příliš vážní a rozumní, kontrolovaní, odtržení od smyslů (a obyčejných lidí), jako lidé neschopní sebereflexe, jako neschopní intelektuálové. Paradox, který je v tom obsažen, však spočívá v tom, že dokonce i hlasatelé evangelia zábavy, mohou být při pokusech pěstovat lehkost bytí zároveň intelektuálští a nemotorní, (neboť zacházejí s těmito vlastnostmi jako s něčím, co je „jiné“ než to, co je vážné a racionální). To znamená, že právě způsob, jímž se „zábavnost“ obhazuje a propaguje, může prozradit trapnou a deformující, inherentní vážnost. Skutečnost, že k „zábavnosti“ se lze přibližovat co nejopatrněji a hovořit o ní jen s pomocí nejjemnější intelektuální výzbroje, odhaluje její moc coby prostředku etické sebestylizace.⁹⁾

Ale – jako by byl mohl říci Wittgenstein – i zábava podléhá určitým podmínkám. Spíš však než se ptát, co to vlastně uniká tradičnímu vědeckému diskursu a konvenčním mravním účelům, a odpovědět „zábavnost“, měli bychom se raději ptát, za jakých

8) Ian Hunter, *Criticism as a Way of Life*. „Typereader“ 1990, č. 4, s. 5 – 21.

9) Řada uvedených postřehů je odvozena z dokončované knihy Iana Huntera *Aesthetics as a Practice of Self-Stylisation*.

podmínek napadlo některé jedince (řekněme nehotového doktora a novopečeného doktora filozofie) zacházet s intelektem, jako by byl nutně a nevyhnutelně stereotypní? Spíš než přijmout názor, že „zábavnost“ vysoce vážnému, usedlému, otažitému akademickému diskursu odjakživa uniká, ptejme se raději, za jakých podmínek a specifických okolností „může být zábavnost vyjmuta“ z hedonistického hřiště jen proto, aby splnila svůj (slavnostní) úkol a učinila tak intelektuální břemeno lehčím. Pokud na to přistoupíme, platí naše tvrzení, že článek Rutskyho a Wyatta je celkem sofistikovaným eticko-řečnickým cvičením, které je umožněné vzděláním, studiem a výzkumem. V poznámce k jejich článku se dovídáme o jejich vážených vědeckých hodnotách a na třetí stránce obálky Cinema Journalu nacházíme údaje, které líčí, jakými cestami článek prošel, než se dostal do tisku a začal vyzývat vědeckou filmovou kritiku, aby přijala kategorii „zábavnosti“. Za prvé: „v časopise Cinema Journal smějí publikovat pouze členové Society for Cinema Studies“; za druhé: „po předběžném přijetí článek anonymně posoudí nejméně dva odborní lektori, z nichž jeden je členem redakční rady časopisu“; a konečně: „aby mohly být publikovány, nesmějí být rukopisy delší než 7500 slov, a to podle příručky Chicago Manual of Style (13. vyd.) s dvojitou mezerou mezi řádky“. Rutsky a Wyatt měli možnost řídit se těmito instrukcemi a byli by tak poskytli zcela praktický a přesvědčivý příklad **odbornosti** a **mistrovství**, které mělo jejich kritické pojednání ukázat, aby jejich výzva k uznání pojmu „zábavnost“ byla vůbec slyšena. Protože nakonec, která společenská skupina je ochotna lámat si hlavu tím, jestli je příliš intelektuálská, nebo intelektuálská špatně?! Kdo jiný než intelektuálové má přístup k těmto etickým cvičením a nástrojům tak intenzivní introspekce, takového množství technik, které jsou podmínkou tak nadměrného sebevědomí a zájmu o sebe sama?

Poznámky tohoto druhu mají naznačit, že obrana „zábavnosti“, „rozkoše“, „mělkosti“ a „povrchnosti“ je verzí toho, co Ian Hunter nazýval „etickou atletikou“¹⁰⁾, což není nic než specifický intelektuální sport, činnost, jejímž středem je pravidlo, které zní: „Chápejte filmy prostřednictvím kategorie zábavnosti“. Kritická činnost Rutskyho a Wyatta se vyznačuje tím, že se snaží vyznamenat a odlišit se od strnulého intelektuálního obratnou reakcí, která sotva rozčechá hladinu filmu, jehož popularita svědčí o jeho jemné povaze. Taková praxe je typická pro postromantickou kritiku, v níž je autorita toho, kdo posuzuje, dána estetickým názorem a většinou kritiků. Je to doslova příležitost, aby se kritik „pustil do zvláštního veřejného představení sebe sama“.¹¹⁾ Dá se například říci, že film jako *Volný den Ferrise Buellera* obsahuje – v tematické rovině – dialektiku zábavy a vážnosti, spontánnosti a Zákona jedině tehdy, když se to demonstruje alegorickým čtením (podobně jako Rutsky a Wyatt vykládají povrch filmu hermeneuticky, aby dokázali „pravdu zábavnosti“).

Jejich volání po důkladné sebereflexivní činnosti vychází z podivné ironie. Mnoho profesionálních intelektuálů se skutečně dívá na teenagerské filmy pro „zábavu“ po práci, „aniž by o nich psali články“ a aniž by „používali pojem zábavnost jako prostředek k sebezpytování“. Takže tu máme něco jako hordu profesionálních intelektuálů, kteří se

10) I. Hunter, *Culture and Government*. Macmillan, London 1988.

11) I. Hunter, *Learning the Literature Lesson: The Limits of the Aesthetic Personality*. In: *Towards a Critical Sociology of Reading Pedagogy*. Ed. A. Luke, C. D. Baker. John Benjamin, Amsterdam 1991.

dívají na filmy, aby se pobavili. Znamená to, že teoretičtí zábavníci jako Rutsky a Wyatt jsou antropology této hordy? Snad ano, ale jakmile tito antropologové popíší rituál zábavnosti, dávají ho tím k dispozici, a já zde tvrdím, že ho používají k estetické sebe-stylizaci. Nechci tím ovšem říci, že o sledování zábavného filmu kvůli zábavě nelze debatovat nebo teoretizovat; mám však za to, že „s ním mnoho nesvedeme, pokud z něj nechceme udělat něco jiného“¹²⁾ – podobně jako se to stalo s článkem v Cinema Journalu.

Přeložili Alena Maxová a Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu: *Lost in the Funhouse:*

Noel King Responds to R. L. Rutsky and Justin Wyatt.

„Cinema Journal“ 31, 1992, č. 3, s. 56 – 62.

Poznámka o autorovi:

Noel King přednáší na Vysoké škole technické v Sydney.

12) Z rozhovoru autora s Ianem Hunterem.

VRHÁNÍ STÍNU NA KRÁLOVSTVÍ

R. L. Rutsky – Justin Wyatt

Když jsme obdrželi komentář Noela Kinga k našemu nedávnému článku o „zábavě“, chystali jsme se nejprve napsat odpověď v podobě monografie à la Derrida v polemice s Johnem Searlem, nebo alespoň rozsáhlý esej podle vzoru odpovědi Stephena Heathe Noëlu Carrollovi. Při konzultaci s redakční radou Cinema Journalu jsme se však dozvěděli, že odpověď v takovém rozsahu by patrně nebyla vhodná. S lítostí, že Cinema Journal neshledává tuto „debatu“ natolik důležitou, aby jí věnoval (minimálně) celé číslo, jsme své ambice poněkud umírnili.

Osm hlavních odpovědí profesoru Kingovi

8. Předkládání diplomů královskému dvoru

Zdá se, že se profesor King nesmírně zajímá o otázky vědecké autority a akademických titulů. Svůj komentář začíná citátem o „rituálu doktorátů“ a později se mu daří vsunout do textu parentetický odkaz na naše univerzitní hodnosti – („řekněme nehotového doktora a novopečeného doktora filozofie“) – platný v době, kdy byl náš článek otištěn. K tomuto bodu se krátce poté vrací a poznamenává, že „v poznámce k jejich článku se dovídáme o jejich vážených vědeckých hodnostech“. Dále si všímá, že „na třetí straně obálky Cinema Journalu nacházíme údaje, které líčí, jakými cestami článek prošel, než se dostal do tisku (...) Zaprvé: „v časopise Cinema Journal smějí publikovat pouze členové Society for Cinema Studies“; zadruhé: „po předběžném přijetí článek anonymně posoudí nejméně dva odborní lektori, z nichž jeden je členem redakční rady časopisu“ atd. Pokud rozumíme správně, přeje si profesor King zdůraznit naši spoluvinu na struktuře vědecké autorizace. Zachází dokonce tak daleko, že navrhuje, že jsme mohli shora uvedené pokyny „šprýmovně“ zahrnout do našeho článku. Jeho nápad se nám moc líbí (ačkoliv bychom snad také měli zahrnout citát z jednoho z těch posudků anonymního lektora, který zjistil, že náš článek „nerespektuje nejvyšší kritéria vědeckého bádání a diskuse“). Avšak poněkud nás překvapuje, že bychom měli být chápáni jako ti, kdo popírají svou spoluvinu na vědeckém diskursu a jeho úředních strukturách. Naopak, domnívali jsme se, že tato vina byla zcela zřejmá, daná nejen kontextem, který profesor

King cituje, ale naším explicitním vyjádřením, které už necituje: že naše stať „po takovém diskursu [o zábavnosti] spíše volá, než aby ho demonstrovala“ a že důvody pro takový přístup jsou přesně ty „požadavky“, které vládou při publikování ve „vědeckém kontextu“.

7. Muž, který by rád byl králem

Pokus zúčtovat se statí o zábavnosti prostřednictvím řádků o získávání „reputace“ ve vědeckých kruzích bychom mohli odmrstit zpět na královský dvůr profesora Kinga. Jak jinak je možné získat reputaci než nabídkou kritického dialogu v mezinárodním časopise? (V čemž, jakožto čerství doktoři filozofie, s radostí pokračujeme [ad infinitum]).

6. Hranice království

V celé své stati profesor King tvrdí, že jsme se pokusili stanovit zábavnost (a nás samé) jako vnější hranice vědeckého nebo intelektuálního diskursu, jako to, co „uniká“ vážnosti. Ve skutečnosti jsme tvrdili, že „zábavnost (se) od vážnosti nedistancuje; není negací vážnosti“. Uvedli jsme sice, že vážné diskursy mívají tendenci zábavnost vyloučit, chtěli jsme však říci, že toto vyloučení není nezbytné ani doporučeníhodné. Zdá se, že profesor King má mnohem silnější smysl než my pro „nevyhnutelnou“ dělicí čáru mezi „požehnanými tendencemi“ vědeckého diskursu a diskursu zábavy. Podle jeho uvažování to vypadá, že v okamžiku, kdy vědec začne mluvit o zábavě, zábava přestává existovat. Takovéto uvažování může být celkem přiměřeným popisem historické tendence, není však, alespoň my bychom tomu rádi věřili, absolutní pravdou.

5. Královské rozkoše

V dialektice profesora Kinga není zábavnost pouhým protikladem vědeckého nebo intelektuálního diskursu. Zábavnost se také rovná „populáru“ a tomu, čemu profesor King říká „estetická autostylizace“. Základ tohoto sjednocení nás nejprve zmátl, především protože jsme termíny „populár“ (natož „lidé“) nebo „estetično“ v souvislosti se zábavností vůbec nepoužili. Nakonec jsme si však uvědomili, že argument profesora Kinga byl zřejmě více než na naši práci namířen na dílo Iaina Chamberse. My jsme totiž rozhodně nikdy neprohlašovali, že by zábavnost byla jistým esenciálním způsobem vázána na popularnost, ani že my, jakožto „teoretici zábavnosti“, bychom jakýmkoliv způsobem zastupovali „lidi“ (naopak, proti takové myšlence bychom horlivě protestovali). Stejně tak Kingovo zpodobení zábavnosti pomocí termínů „estetično“, „smyslovo, bezprostředno, příjemno“ se spíše vztahuje k Chambersově popisu populární kultury než k našemu popisu zábavnosti. Možná existuje „bezprostřední, spontánní a důrazná dimenze, nesmírně intenzivní *vzrušení*, jež je spjaté se sledováním filmu“, ale takový zážitek nám připadá méně podstatou zábavnosti než to, co jsme popsali jako „radikální rozkoš“, rozkoš, která dokonce často bývá definována jako „bezprostřední, spontánní estetický zážitek“ oproti racionálnímu diskursu. Míra, s níž profesor King ignoruje část naší stati

věnovanou „radikálním rozkoším“, naznačuje stupeň, po který je jeho tvrzení založeno přesně na protikladu vážnosti racionální znalosti a (stále vážné) „anti-vážnosti“ radikálního požitku.

4. Všichni královi muži

Pokud zábavnost existuje pouze jako pokus o „estetickou autostylizaci“, stává se komentář profesora Kinga obětí stejného tvrzení. Podle profesora Kinga nás naše „zábavní“ dílo umísťuje do dobře vymezené vědecké „oblasti“: „obecné směřování statí a některé specifické termíny, které použili, těsně souvisejí s diskusí o populární kultuře, kterou zahájili autoři jako Roland Barthes, Dick Hebdige a Iain Chambers.“ Ačkoliv děkujeme profesoru Kingovi za přirovnání dvou čerstvých doktorů filozofie k takovým osobnostem jako jsou Barthes, Hebdige a Chambers, musíme se podívat nad vztahem samotného profesora Kinga k Ianu Hunterovi jakožto k nejvyššímu měřítku znalostí. Chce King pouze patřit do jiného „zlodějského gangu“? Snaha „zaškatulkovat“ zábavu tím, že se přiřadí k dílu teoretiků populární kultury, může být interpretována jako snaha vyloučit zábavu tím, že se nechá splynout s tradičním vědeckým diskursem. Takovouto strategii, jak jsme se snažili ukázat, klade autor na trůn vědy.

3. Představení u královského dvora

Zatímco Laura Mulveyová se dovolává Hitchcockových filmů (*Okno do dvora*, *Marnie* a *Vertigo*), aby své tvrzení o skopofilii a narativní rozkoši mohla doložit příklady z filmů, které jsou očividně vystavěny jen kolem podívané, sadismu a moci, naše užití *Volného dne Ferrise Buellera* není, jak tvrdí profesor King, pouhou tematizací pojmu zábava („interpretace textu, který tematizuje esteticky, se tu nabízí jako důkaz jeho platnosti“). Náš článek se snaží napodobit formu zábavy. Vlastně se snaží předvádět zábavu. Pokud to profesor King nazývá autostylizací, rádi jeho charakterizaci přijímáme. Ve skutečnosti užití *Volného dne Ferrise Buellera* nenabízí mimetické ztvárnění, ale spíš napodobení inscenačních aspektů filmu.

2. Královny nové šaty

Profesor King nás obviňuje z „estetické autostylizace“, ale autostylizace je nevyhnutelnou složkou procesu psaní. Samotná odpověď profesora Kinga nebo jakýkoliv psaný diskurs nevyhnutelně skončí stylizováním autora (ať už jako „teoretického baviče“ nebo jako „seriózního vědce“). Pokud jde o nás, zajímáme se o autostylizaci profesora Kinga méně než o jeho re-stylizaci nás samotných. Povšimněme si, jak nás popisuje jako „mužský ekvivalent Cyndi Laupersové v oblasti filmové kritiky (hoši, kteří si prostě chtějí užít)“, „Robiny Hoody“ kritického „diskursu“ nebo jako „hlasatele evangelia zábavy“. Ačkoliv představa, že bychom měli být zároveň Cyndi Laupersovou, Robinem Hoodem a Jimmy Swaggartem se nám zamlouvá, udivuje nás, jak dokáže profesor King, ve vší vážnosti, sloučit tyto nesourodé „styly“ se svým vlastním pojetím vědeckého diskursu. Zdá se, že se profesor King (sobě navzdory) stal obětí zábavy.

1. Dej králi, co jeho jest

Marcela Duchampa se poté, co byl vystaven obzvlášť zlostnému útoku protivníka, zeptali, co si myslí o protivníkově projevu. Duchamp odpověděl, že „byl možná nedostatečně veselý“. Rádi bychom byli v situaci, v níž bychom mohli použít Duchampův výrok jako odpověď profesorovi Kingovi. Bohužel zjišťujeme, že s čistým svědomím a dobrou zábavou, jej použít nemůžeme. Za prvé: komentář profesora Kinga je sotva zlostným útokem, dokonce by bylo obtížné ho vůbec útokem nazývat. Za druhé: pokud se profesor King do jisté míry provinil „nedostatečnou veselostí“, bylo to zajisté menší měrou než většina vážných vědeckých diskusí. Konečně za třetí, ani my, jakožto účastníci vědeckého diskursu, nemůžeme tomuto břemenu zodpovědnosti uniknout. Nicméně uznat to ještě neznamená přistoupit na Kingovo oddělování vědeckého diskursu od zábavy. Vážná autostylizace vědecké kritiky nemusí vylučovat jiné stylizace, jejichž prostřednictvím lidé vrhají stíny a dobře se baví.

Přeložila Gabriela Dupačová

Přeloženo z anglického originálu: *R. L. Rutsky and Justin Wyatt Reply to King.*

„*Throwing Shade in the Kingdom*“.

„Cinema Journal“ 31, 1992, č. 3, s. 63 – 66.

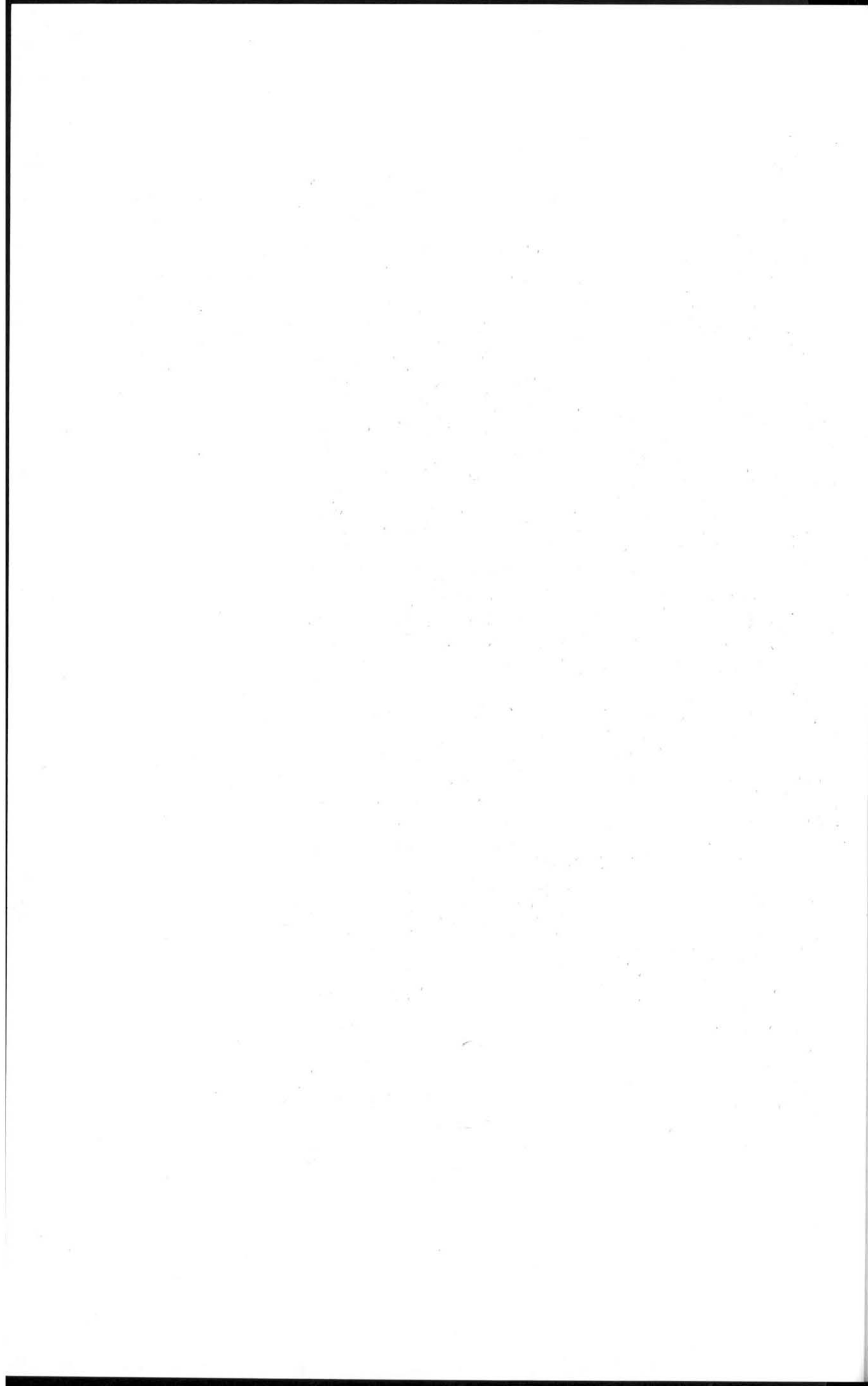
Citované filmy:

Marnie (Alfred Hitchcock, 1964), *Okno do dvora* (Rear Window; Alfred Hitchcock, 1954), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Volný den Ferrise Buellera* (Ferris Bueller's Day Off; John Huges, 1986).

Poznámka o autorech:

R. L. Rutsky získal titul Ph. D. v oboru Filmová a televizní věda na UCLA a nyní přednáší na Indiana University.

Justin Wyatt je docentem pro obor Rozhlas – televize – film na University of North Texas.



Články

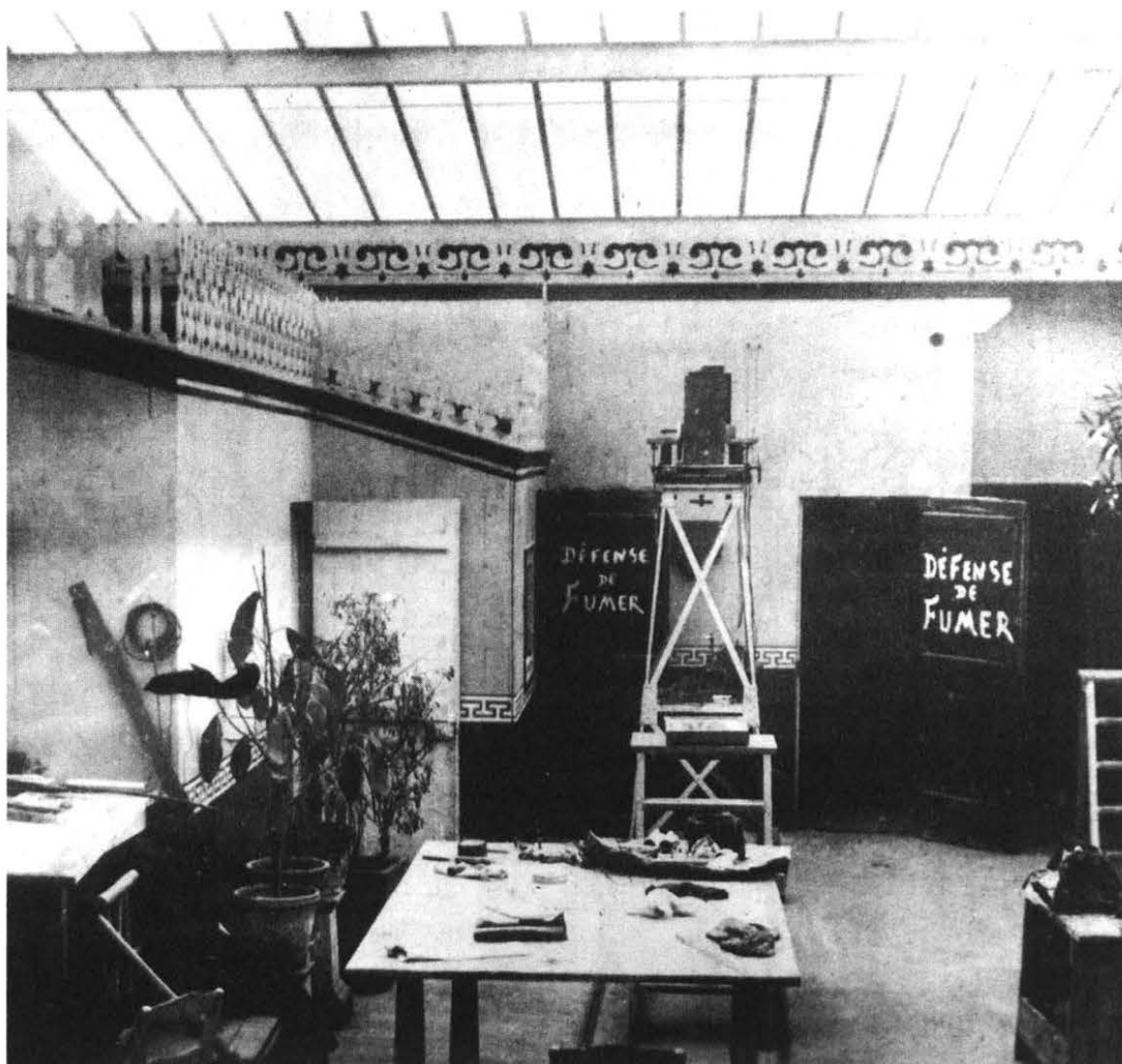
GEORGES MÉLIÈS DNEŠ

Paolo Cherchi Usai

Konference „Méliès et la naissance du spectacle cinématographique“, pořádaná Mezinárodním kulturním střediskem (Centre Culturel International) v Cerisy-la-Salle od 6. do 16. srpna 1981, vyvolala řadu nových pátrání po nezvěstných filmech Georgese Mélièse. (...) V této souvislosti je možné a dokonce pravděpodobné, že další Mélièsovy filmy (a vůbec filmy rané kinematografie) budou nalezeny v poměrně přijatelném stavu počátkem třetího tisíciletí. Objevení nových Mélièsových féerií v nadcházející budoucnosti závisí koneckonců i na ctížádosti filmových historiků a archivářů a nejen na přízní náhody a klimatických podmínkách naleziště.

Nyní jsme dospěli k jádru problému, to znamená k otázce, co dělá z „honby za Mélièsem“ – mimo jejích implikací pro experty – tolik důležitý kulturní fenomén. Tisíce filmů z raného období platí za nezvěstné a potenciálně se tedy nabízejí k „znovuobjevení“, ale vůbec ne s tímž statutem. Když přijde někdo s několika nitrátovými kotouči pod paží do archivu, odehrává se skoro pokaždé tatáž scéna. Když je mezi filmovými kotouči jeden za „ztraceného“ považovaný Méliès, stane se ze znovunalezení velká událost. Nejedná-li se o „Mélièse“, nýbrž o jeden z nesčetných filmů produkovaných počátkem 20. století firmou Pathé, na místo počátečního entuziazmu okamžitě nastoupí obvyklá rutina. Někdy je to přímo tak, že se **chce věřit**, že nalezené filmy jsou Mélièsovy, i když tomu tak vůbec není: to se stalo filmotéce Generalitat Valenciana, kde byly tři filmy „s trikovými proměnami“ prezentovány coby „možní“ Mélièsové, než se zjistilo, že pouze jeden – *Černokněžník* – pochází od mága z Montreuilu. Mimo archivy se dokonce vyskytly případy, kdy byly ze skupiny znovunalezených filmů vybrány ty, které byly považovány pro určité badatelské účely za nejzajímavější, a zbytek byl ignorován, například s poznámkou: „Ach, vždyť to je jen dokumentární film od Pathého.“ Kdo pracuje v archivu, bude takovému výroku právem energicky odporovat; kdo ale není svázán etickým imperativem, podle něž je vše hodné archivování a musí být pokud možno okamžitě konzervatoricky zpracováno, ten bude uvažovat jinak a také se jinak zachová.

Proč má vlastně mít znovunalezený Méliès větší cenu než Ferdinand Zecca, film Vitagraphu z roku 1907 nebo žurnál Eclairu? Bez dlouhého uvažování zní první odpověď (kterou nikdo nepřizná) spontánně: Mélièsovy filmy jsou **prostě hezčí** než jiné. S takovým hodnotovým soudem můžeme beze všeho souhlasit, sami se však ptáme, na čem se zakládá ona samozřejmá jistota, s níž se tento názor obvykle formuluje. Stojí přece vně jakékoli historiografické objektivity, proklamované svého času po brightonské konferenci 1978, na níž předvedl FIAF obsáhlou retrospektivu z let 1900 až 1906. Druhý



První studio Georgese Mélièse

Foto archiv

odpověď pak zní: Film od Mélièse je uznávaným „uměním“, a proto platí zvláštní pravidla. Tak zvláštní, že každý objev je okamžitě oznámen veřejnosti. Dnes je přirozeně snadné říci, že jméno Georgese Mélièse legitimuje a symbolizuje osobitou estetickou hodnotu raného filmu. Abychom předešli nedorozuměním: tento konsenzus má smysl a nechceme jej zpochybnit. Každá epocha si hledá své ikony a není co namítat proti tomu, že Méliès představuje pro dějepisectví rané kinematografie, jež se jako disciplína formovalo teprve nedávno, ikonu **par excellence**. Ale už pouhá skutečnost, že volba ikony padá na oslavovaného tvůrce, by měla být dostatečným důvodem zamyslet se nad smyslem a charakterem rehabilitace, která se kulturnímu dědictví takzvané „rané kinematografie“ momentálně dostává.

Konstitutivní prvky této rehabilitace se dají vysvětlit tím, proč padla volba právě na Mélièse:

1. Mélièsovy filmy mají velmi osobitý styl, jenž je činí „opětovně poznatelnými“ a tím je vyzvedá z masy dobového průměru. Identifikace díla z produkce Star-Filmu je stejně

závažná jako **expertiza** vyžadovaná po znalci umění, který musí z maleb v pochmurném venkovském kostele rozpoznat dílo mistra. (Jak přiměřené je srovnání s výtvarným uměním ukazuje skutečnost, že Méliès své filmy obvykle „podepisoval“ tak, že dal své jméno razit na začátek pásu každé kopie. Pokud vím, bylo to – s výjimkou filmů Charlese Urbana, jež byly rovněž „podepsané“ – v počátcích kinematografie ojedinělé.)

2. Parabola Mélièsovy tvorby je bezpochyby ověřena romantickou září malého **hrdinského života** fin de siècle, což může jistě vzbuzovat emoce: máme přece před sebou doopravdy syna obuvního fabrikanta, který se později stane majitelem slavného divadla (jež patřilo už světoznámému kouzelnickému artistovi Jeanu-Eugènovi Robertu-Houdinovi), než svou kreativitu soustředí na mnohoslibné možnosti kinematografie. Rovněž i životopisně náleží Méliès do kánonu romantického hrdiny, který je modelově určen následností vzestupu–pádu–vykoupení: mezinárodní úspěch *Cesty na Měsíc*, raketa v oku Měsíce, pokusy o plagiát; hospodářská krize, krach rukodělného systému produkce v ateliéru v Montreuil-sois-Boisu, bankrot, upadnutí v zapomnění, kariéra operního pěvce a divadelního dekorátéra; kiosk na montparnasském nádraží; „znovuobjevení“ (ale hleďme) skupinou intelektuálů; galapředstavení 16. prosince 1929, pozdní sídlo v zámku Orly; uctivé návštěvy Hanse Richtera a Alberta Cavalcantiho. Současně ale nezapomínáme ani na romantický osud jeho bratra Gastona: reprezentant Star-Filmu v New Yorku, neopatrný manažer rodinného štěstí ve Spojených státech a poté režisér v Jihomoří – i jeho zničil bankrot, krátce před tím, než zemřel na následky otravy, kterou si pravděpodobně přivodil konzumací ústřic.

3. Dalšími fakty podložená argumentační linie se týká Mélièsem objevených fotografických triků: kolikrát už jsme psali nebo četli, že se v principu všechny *special effects*, které využívá moderní kinematografie, dají nalézt v díle Georgese Mélièse? Kolikrát už byla vyprávěna historka o kameře, kterou Méliès postavil na Place de l'Opéra – před legendárním omnibusem, a ten se pak proměnil ve stejně legendární pohřební vůz?

4. Chápání estetického charakteru filmu jako syntéza rozličných forem uměleckého vyjadřování obhajoval Méliès osobně ve slavném prohlášení na pařížském kongresu filmových producentů v únoru 1909 – v odpovědi Charlesu Pathéovi, který jej nařkl z chybějícího smyslu pro komerčnost: „...jsem pouhý umělec, a tak je to správné. A právě proto s vámi nesouhlasím. Tvrdím, že film je umění, protože je produktem složeným ze všech ostatních umění. Momentálně jsou dvě možnosti: Buď udělá film pokroky a bude se stále více vyvíjet do formy umění. Nebo zůstane tam, kde je nyní, a cena pro prodej filmů bude jednotně stanovena: pak bude filmová branže za krátkou dobu zruinována. Právě to mi dělá starosti. Nevěřte tedy, že si myslím, že se dělám menším než jsem, předstupuji-li před vás jako umělec. Neboť nemáte-li vy jako obchodník žádné umělce, kteří pro vás dělají filmy, pak se táži: s čím potom obchodujete?“

Toto vášnivé prohlášení jeho umělecké nezávislosti se stalo ideálním manifestem pro ty, kteří v Mélièsově jménu reklamují estetickou hodnotu pohyblivé fotografie (přičemž v poslední době také definitivně zavrhuje termín „primitivové“, jež byl ve filmovém dějepisectví obvyklý až do konce sedmdesátých let).

5. Konečně je třeba vyzdvihnout, že se na znovunalézání a přehodnocování Mélièsova díla aktivně podílela skupina dědiců. Kdo se někdy zabýval studiem jeho tvorby, ví velmi dobře, že Association des Amis de Georges Méliès se sídlem v Paříži je díky

ILUMINACE

Paolo Cherchi Usai: Georges Méliès dnes



Kresba k filmu Cesta na měsíc a její filmová realizace
Foto archiv



impulzům Madeleine Malthêteové-Mélièsové, režisérovy vnučky, už delší dobu centrem vynikajícího bádání. Je zde shromážděno neobvyklé množství dokumentů vztahujících se k Star-Filmu – od filmů přes fotografie a dosud nezveřejněné zvukové záznamy až ke kostýmům použitým při některých produkcích.

Ještě důležitější je skutečnost, že rodina Mélièsů navázala síť stálých pracovních vztahů s archivy FIAFu. Odpovědné archivy informují Association obratem o nalezených filmech a vyhotoví, je-li třeba, pracovní kopie pro badatelské účely. S ohledem na majitele práv raných filmů je toto v archivářské politice bezprecedentní případ. Nabízí se příležitost pro souvislé bádání, podpořené dokumentačními a vědeckými odděleními filmových archivů. Každý Méliès, který se dostane na světlo, váží tedy víc než jiné znovunalezené filmy raného období: každý Méliès přiřazený do katalogu už vypatraných Mélièsových filmů se stává, krátce řečeno, událostí, jež je sama o sobě věcí veřejnou.

S tímto předznamenáním získává opatrování Mélièsova dědictví všechny příznaky postupu běžného ve výtvarném umění, kde nalezení „neznámého“ Matisse nebo Cézanna vyvolá debatu (a tím publicitu) mezi odborníky. Ještě zřetelnější jsou paralely k hudební vědě, když se třeba ve sbírce manuskriptů objeví partitura Bacha nebo Mozarta, která vzruší pozornost veřejnosti. V Mélièsově případě dává kanonizovaný archivní objev příležitost ke zvláštním představením na festivalech a retrospektivách raného filmu. Nový nález se stane samostatnou událostí, protože se oslavuje rituál kolektivní identifikace, při němž se exkluzivita **expertizy** promění ve svůj opak: v masový fenomén přinášející renomé všem, kdo jsou přítomni coby svědkové.

I u raného filmu tedy existuje forma kultu osobnosti. Filmovými archivy zastávaná filozofie zavrhuje jakoukoli selekci se přitom paradoxně přibližuje určité *politique des auteurs*. Tytéž archivy, ohlašující existenci nově objeveného Mélièse, mají ve svých depozitářích dosud neznámé filmy Emila Cohla, Franze Hofera nebo Giovanniho Pastroneho, ale nikoho nenapadne oznámit to tisku.

Je příznačné, že se kult točí kolem osobnosti francouzské a ne anglické, německé nebo americké. Spojené státy by mohly beze všeho spatřovat kolem postavy Davida Warka Griffitha ekvivalent mýtické aury, jež obklopuje Mélièse. Ale to se nekoná: dílem proto, že téměř všechny Griffithovy filmy už byly nalezeny a víceméně hojně předváděny; především ale proto, že jeho kariéra stála ve znamení úplně jiných zvratů, a určitě méně romantických, než Mélièsova. Griffithova parabola vzestupu a pádu se vyvíjí stejnoměrně – lineárně, zdá se být předvídatelná a probíhá bez vysloveně spektakulárních událostí. Méliès se v očividném záchvatu hněvu a zklamání rozhodl pro zkázu a v zahradě svého domu spálil všechny své filmové negativy. Nevíme, zda to souhlasí (Kdy? V reakci na jaké neštěstí? Kolik negativů shořelo na hranici? Existoval jejich seznam?), oproti tomu je jisté, že Griffith nic podobného neudělal. Jediná skutečně „legendární“ příhoda se odehraje koncem třicátých let, kdy Griffith vnikne do promítací kabiny Muzea moderního umění v New Yorku, aby ještě jednou změnil montáž *Intolerance*. Ale to nestačí k založení mýtu, jenž by mohl dostatečně konkurovat mélièsovské sáze.

Griffithovi se konečně nedostává strategické podpory aparátu, jaký pro svého praotce vybudovali Mélièsovi dědicové (se znamenitými výsledky na vědeckém poli). Nejenže neexistuje nějaká Společnost přátel Davida W. Griffitha, ale není ani jisté, zda by se

spolek tohoto druhu setkal s tímž respektem, jaký jeho francouzskému protějšku projevují filmoví historici z celého světa.

Příklad s Griffithem ozřejmuje ještě závěrečný, o nic méně relevantní rozdíl. Je zdánlivě pravda, že filmy obou režisérů jsou od základu charakterizované určitým „jednotným stylem“ – přinejmenším vztáhneme-li tento termín v jeho nejbezprostřednějším smyslu na Mélièse. Je to pravda i v ohledu na první léta Griffithovy činnosti, především na ta před jeho rozchodem se společností Biograph. Ale i za předpokladu, že by mnoho Griffithových filmů mělo být ještě objeveno: jejich ocenění veřejností by se řídilo zcela jinými kritérii než těmi, která uvádějí ve známost znovuzrození produkce ze Star-Filmu. Z psychologického hlediska se stává objev Mélièsova filmu zajímavý tím, že se může opřít o absolutně nezpochybnitelná kritéria ikonografické evidence, jež nejsou srovnatelná s kritérii identifikace jiných tvůrců. Hypotetický „znovunalezený“ Griffith bude identifikován skrze určité herce a zjištění názvu, to znamená skrze výlučně kinematografické veličiny. Přezkoumání modelu montáže „à la Griffith“ se odehraje až v druhém plánu, když už bude autenticita filmu jistá.

Oproti tomu neobsahují Mélièsova díla téměř nikdy (přinejmenším ne v prvních letech jeho kariéry) mezititulek, udávající na svém dolním nebo horním okraji také název filmu. Jediným kritériem pro identifikaci je na fyziognomické bázi samotná osoba Mélièse, který ve svých filmech téměř vždy hraje. Ještě důležitější je v Mélièsově případě skutečnost, že se identita nalezeného filmového pásu dá určit na průběžně používaných technikách a rekvizitách: kdo zhlédl mnoho Mélièsových filmů, pozná styl v dekoraci pozadí, kromě toho typické židle a stoličky jakož i kostýmy, přebírané z jednoho filmu do druhého. Opětovně poznatelné jsou i fotografické efekty, ony „triky“, jejichž otcovství pro sebe Méliès právem nárokuje. Badatel konečně nachází na základě obsahu filmu spojení mezi dílem a firemním katalogem Star-Filmu, jehož tituly (tak blízké duchu určitých partitur Erika Satieho) budou jeden po druhém prověřovány a eliminovány, až vhodný název a odpovídající výstavba scény identifikaci potvrdí.

Tím, že najde jméno pro nitrátovou kopii, která je „domnělým Mélièsem“ nebo přinejmenším „by jí mohla být“, sehrává filmové dějepisectví raného filmu dvojitou úlohu: na jedné straně přidává další kámen do mozaiky znalostí, které máme o kreativním umělci, jehož příspěvek k vývoji filmu a kinematografie není po celém světě znám teprve několik posledních let (což znamená i zvýšenou prestiž pro badatele samého, jelikož Mélièsovo „autorství“ zdánlivě neustále roste, aniž by se muselo obávat zpochybňování). Na straně druhé podporuje disciplína tvorbu svého vlastního veřejného image tím, že získává sebevědomí a speciální vědeckou svébytnost. Potud není Georges Méliès pouhým účelem akce, nýbrž také její slibnou záminkou.

Přeložil Milan Doinel

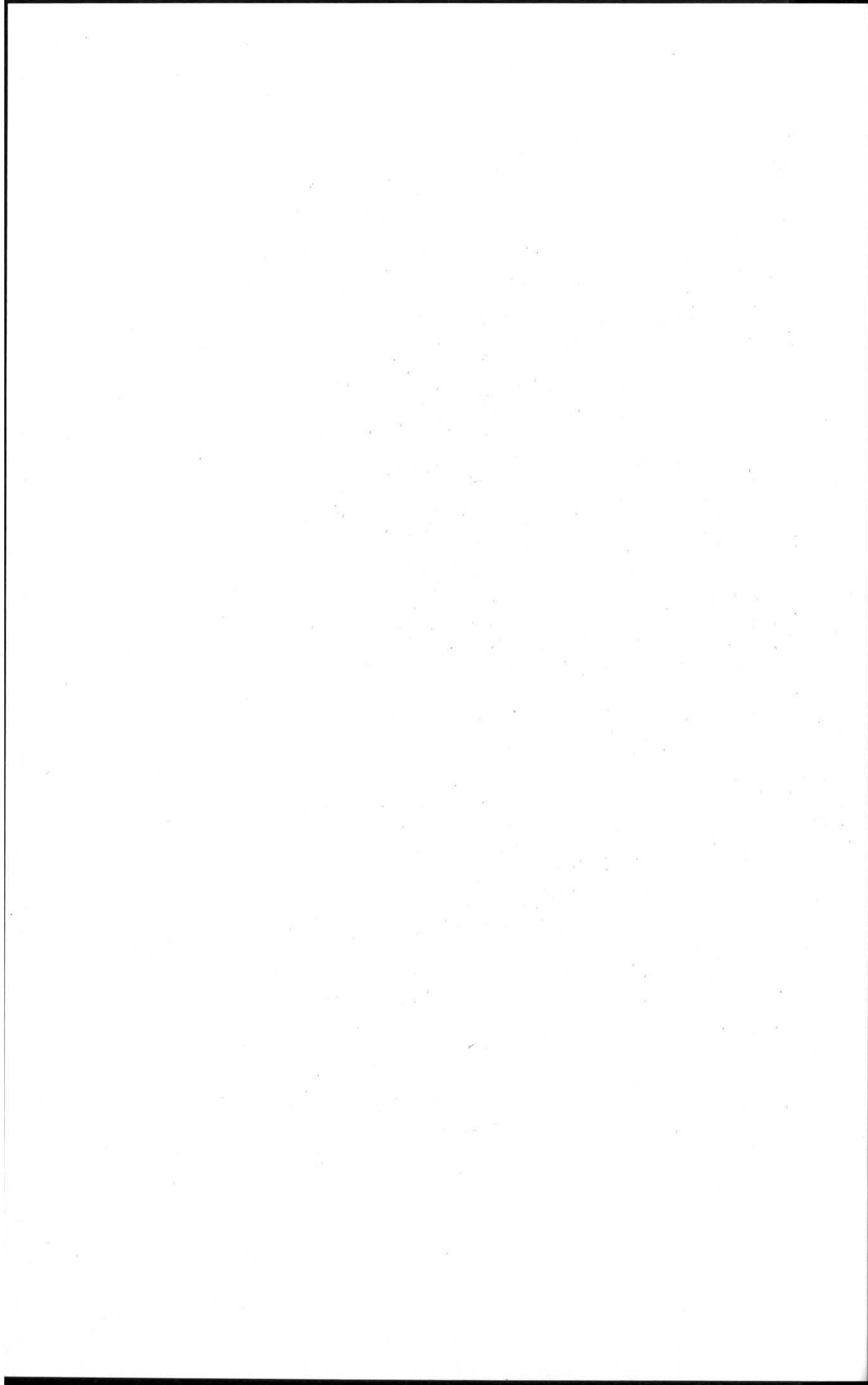
Přeloženo z německého originálu: Paolo Cherchi Usai, *Ein kleines Helden leben. Die Entdeckung der Filme von Georges Méliès*. KINtop 2. Georges Méliès – Magier der Filmkunst. Stroemfeld/Roter Stern, Basel – Frankfurt am Main 1993, s. 84 - 92.

Citované filmy:

Cesta na měsíc (Le Voyage dans la Lune; Georges Méliès, 1902), *Černokněžník* (Le Sorcier; George Méliès, 1902), *Intolerance* (David Wark Griffith, 1916).

Poznámka o autorovi:

Paolo Cherchi Usai je odpovědným restaurátorem belgické Cinémathèque Royale v Bruselu a jedním z ředitelů renomovaného festivalu němého filmu Giornate del cinema muto v Pordenone. Současně je i jedním z pěti zakladatelů mezinárodní společnosti pro zkoumání rané kinematografie Domitor a členem redakční rady německé ročenky KINtop.



Rozhovor

ŽIVOT PRO MÉLIÈSE

*Rozhovor s Madeleine Malthêteovou-Mélièsovou,
víceprezidentkou Association des Amis de Georges Méliès*

Frank Kessler – Sabine Lenková

Jak ovlivnilo vaše mládí, které jste strávila po boku svého dědečka, vaši pozdější činnost, to jest vaše mnohaleté usilování o to, aby se práce Georgese Mélièse stala známou na celém světě?

Inu, to vše je dost zvláštní, když se pomyslí na to, že během všech těch let, která jsem u něj mezi svým pátým a patnáctým rokem života strávila, mi on nikdy o filmu nevypravoval. To, co jsem díky němu poznala, bylo především kouzelnické umění a magie, protože mne vždycky bral s sebou na bankety kouzelníků. Byl jejich prezidentem. Takže jsem vyrůstala spíš s magií a s operetou. Miloval operetu, hrál na klavír a společně jsme zpívali. Vlastním nevýčerpatelný repertoár operních kupletů. O filmu jsme skoro nemluvíli, protože přese všechno byl pro něj spojen s velkou hořkostí. Samozřejmě jsme chodili do kina, ale zvukový film mu velmi vadil. Ovšem později si na něj zvykl. Měl rád westerny, dokumentární filmy, čili všechno, co se nedalo vidět na divadelním jevišti. Opovrhoval nafilmovaným divadlem, což je pro muže pohybu normální. Byl to někdo, kdo se svým tělem dokázal vyjádřit. Skoro až do jeho smrti jsem ho vídala provozovat gymnastiku. Udržoval své tělo vytrénované. Kromě toho jej lze v jeho filmech vidět tančit. Hned se pozná, že je tanečník, atlet, dokonce i akrobat. Bylo pro něj nejdůležitější zůstat ve formě, být štíhlý a držet se velmi zpříma.

Mě dal na cestu velmi jednoduché principy: „Neotáčej se, jdi stále vpřed, nemá cenu se otáčet a říkat: kdybych byl býval věděl, šlus, opona padla.“ A: „Když chceš, aby tě měli rádi, buď milá.“ S touto výbavou jsem se dala na cestu. Nedisponovala jsem dědictvím, byli jsme koneckonců úplně zruinováni; žili jsme v chudobě, která ale byla tajena. Pro všechny jsme představovali spořádanou měšťanskou rodinu. Nosil svou diamantovou sponu na kravatě a glazé manžety, které vyměňoval každý den. Jedli jsme nudle, ale stříbrnými příbory.

Opravdu to byl podivný svět, který mne trochu vyváděl z rovnováhy. Od něj a jeho druhé ženy, Jehanne d'Alcyové, jsem získala velmi dobrou měšťanskou výchovu. Rodina mého otce pocházela z dělnického prostředí. Stála jsem tedy vždy mezi dvěma milieui, měla jsem dvě existence, dvě různé formy kultury. Tohle všechno mne k filmu věru

nevedlo. Když můj dědeček v roce 1938 zemřel, bylo mi zrovna patnáct. Studovala jsem na gymnáziu, ale o filmu se stále ještě nemluvílo. Přesto jsem všechny znala, protože ti lidé k nám chodili domů. Tak jsem se ve dvanácti, třinácti letech setkala s Abelem Gancem, Marcelem L'Herbierem, Marcelem Carném, Jacquesem Prévertem, Henri Langloisem, Georgesem Franjuem. Ale nezajímali mne. Když přišli k mému dědečkovi, vyklidila jsem pole.

Dlouho po jeho smrti jsem moc litovala, že se ho už nemohu zeptat na to, na co bych se ho teď mohla zeptat jako dospělá. Ale jak známo, nemá člověk v patnácti žádné skutečné dotazy pro dědečka, kterého respektuje. Čeká, až bude mluvit on. Za mých časů se rodičům bez přímého vyzvání žádné otázky nekladly. Tudíž prakticky neexistuje spojení mezi ním a tím, co jsem udělala já.

Odtud tedy žádný podnět nepřišel?

Vůbec ne.

Proč jste se přesto počala zajímat o jeho dílo? A kdy jste s tím začala?

V roce 1945 jsem začala pátrat po Mélièsovi. Ale vlastně začalo všechno mnohem dříve, už během války. Po smrti mého dědečka nás podruhé vykradli. Už jednou, roku 1923, když byl zruinován, bylo všechno rozprodáno a rozptýleno na všechny strany. Od roku 1932 do roku 1939 jsme žili v zámku Orly. Potom nás vyhodili ven. Francouzské letectvo zámek zabralo. Měli jsme celé jedno křídlo zámku a nemohli jsme naše věci umístit někam jinam. Takže strčili mou babičku do starobince pro kabaretní umělce a já jsem šla ke své babičce z otcovy strany do Paříže. Armáda zapečetila naše dveře a prohlásila, že na ně nikdo nikdy nesáhne. Když jsme v roce 1940 přišli do zámku, abych se podívala, co se mezitím stalo, uvítali mne Němci. Řekla jsem, že jsem tu bydlela a že jsem chtěla vidět, co se z našeho bytu stalo. Tehdy mi odpověděl německý oficír: „Poslyšte, když jsme sem dorazili, bylo všechno dokořán.“ Všechno zmizelo, lidé z okolí vzali všechno s sebou. Tak už jsem neměla žádnou vzpomínku na dětství, žádnou knihu, žádnou panenku, nic. Přesto jsem si začala dávat znovu dohromady své dědictví, jež mi bylo dvěma drancováními odepřeno. Pravý důvod vězí možná v tom, že jsem si řekla: „Všechno mi vzali, tak se pokusím to znovu najít.“

Moje babička navíc nadále předváděla filmy. Zvali ji na setkání. Madame Mélièsová, první filmová hvězda světa, už byla osobností. Doprovázela jsem ji, což mne nutilo k tomu, abych se i nadále setkávala s lidmi od filmu. Můj muž, René Malthête, se o Mélièse velmi zajímal. Byl starší než já, a proto mnohem zvědavější. Kladl mi otázky, které jsem nedokázala zodpovědět. Nakonec si mne Henri Langlois v roce 1943 vzal jako sekretářku do Cinémathèque française. Tihle tři lidé, kteří nebyli Mélièsovými pokrevními příbuznými, mne tedy dovedli k tomu, abych se ptala po Mélièsovi. Ještě dnes pro mne vlastně sestává ze dvou postav: na jedné straně je tu můj dědeček, a pak je tady ještě takový člověk, kterému se říká Méliès, a tak nějak mi připadá těžké, dát ty dva dohromady.

ILUMINACE

Frank Kessler – Sabine Lenková: Život pro Mélièse



Madelaine Malthêteová-Mélièssová při návštěvě Prahy v roce 1980.

Vlevo vzadu Zdeněk Štábla, vpravo vzadu Miroslav Svoboda.

Foto Karel Čáslavský

Ale nejedná se o šokující setkání jako pro Maud Linderovou?

Ne, vůbec ne: svým způsobem jsem byla přinucena k tomu, abych se o Mélièse starala. Přirozeně mne potom hnala taky zvědavost. Řekla jsem si: „Tohohle pána, s nímž jsi žila, kterého ale vlastně neznáš, protože o sobě vyprávěl jen málo, toho bys možná měla poznat skrze jeho filmy.“ Čím častěji jsem ho viděla na plátně, tím více jsem chápala, jak žil a co ho motivovalo.

Člověk, jehož v těch filmech vidíte, by tedy docela dobře mohl být někdo jiný než váš dědeček?

Jistě, především protože tam vidím mladého muže, čtyřicátníka. Když jsem ale k němu přišla já, bylo mu už sedmdesát. Je to pro mne trochu obtížné, dát si to v hlavě dohromady.

Mohla byste nám vyprávět něco z vašeho působení v Cinémathèque française?

Inu, Henri Langlois chtěl už dlouho, abych pro něj pracovala, ale nemohl mne zaplatit. Já jsem ale nutně pracovat musela, neboť jsme byli velmi chudí a nějak jsme se najíst museli. Skončila jsem tedy se svými studií a v roce 1942 jsem začala pracovat na finančním úřadě. Ještě v téže roce jsem přešla k jednomu právníkovi. S úmyslem vzít mne k sobě tam přišel Henri Langlois a pravit: „Získal jsem subvenci.“ Rozhodující tedy bylo, že dostal v roce 1943 státní podporu. Zaměstnal mne jako sekretářku. Psala jsem na stroji jeho dopisy a filmy jsem se moc nezabývala. O ty se staral Jean Mitry. Ale jelikož nás bylo pět, dělal nakonec každý všechno. Chodila jsem do „bunkrů“ a přivázela filmy na svém kole. Mezitím vyřizoval Mitry poštu. Bratři Hillaireauové měli tou dobou na práci něco jiného. Byli jsme vyměnitelní, neboť jsme žili svým způsobem v jakémsi mikrokosmu.

Byli jsme umístěni v budově ministerstva informací. Přišli Němci z úřadu pro cenzuru, aby v předváděcím sále cenzurovali naše filmy, a sice tak svědomitě, že jsme s doktorem Frankem Henselem, ředitelem Říšského filmového archivu, zhlédli všechny zakázané filmy, tak například ve tři v noci *Jih proti Severu*. Byla to pro nás opravdu velmi podivná pracovní atmosféra: Celou dobu jsme pracovali s Němci a zároveň jsme byli neustále kontrolováni.

Jak se vám vaše dobrodružství v Cinémathèque líbilo?

Vlastně to bylo moc příjemné, protože tou dobou nebyl ještě Langlois tím zbožňovaným Langloisem vyvýšeným na podest, jak ho každý zná. Dnes už se na něj nesmí sáhnout. My jsme poznali ještě člověka s dobrými vlastnostmi a chybami, ještě ne velikáského, avšak už velmi nepořádného. Ale od toho jsme tu byli my, a protože jsme kolem něj tvořili velmi malý kruh, dařilo se nám udržet loď při kurzu. Moc jsme se bavili a uchovali si nezapomenutelné vzpomínky.

Pak jsem se vdala. Moje dcera Anne-Marie přišla na svět v roce 1945 a já musela Langloise opustit. Přesto jsem pro něj pracovala i nadále, pokaždé, když šlo o nějakou výstavu,



*Georges Méliès v roce 1929 ve svém stánku s galanterním zbožím
na nádraží v pařížské čtvrti St. Lazar*

Foto archiv

jednou v Avenue de Messine, jednou pro výstavu ke stému výročí narození Georgese Mélièse. Celý týden jsem se nemohla starat o své děti, takže když byly ještě malé, měly z Mélièse hrůzu, protože Méliès pro ně znamenal: máma odejde. Až tak v pětadvaceti se začaly o Mélièse zajímat. Předtím to bylo opravdu strašné: „Máme Mélièse až po krk, doma se mluví stále jenom o něm.“

Posléze jsem začala pátrat po filmech, protože Langlois řekl: „Po osvobození budeme konečně moci pracovat a navázat spojení se zahraničními kinematéky.“ Do roku 1945 jsme neměli žádný kontakt, ani s Londýnem, ani s New Yorkem, protože Cinémathèque ležela v Němci obsazené zóně. Řekl mi: „Na mě visí celý svět, takže o Mélièse se budete starat vy. A ať to frčí.“ Totéž můj muž. A moje babička, velmi vyzývavým tónem: „Ano, to je tvůj úkol.“ V roce 1946 jsem začala filmy hledat, avšak tehdy jsem je nepředváděla. Langlois byl tím, kdo je promítal. V roce 1949 mi pak řekl: „Tak honem, před publikem je třeba jednoduše skočit jako do studené vody.“ Tak jsem tedy v roce 1949 ve Švédsku poprvé veřejně předváděla filmy.

Pro koho byly ty filmy znovu nalézány? Pro Cinémathèque?

Ne, pro mne. V Cinémathèque byly předváděny, protože jsem nevlastnila archiv. Ale promítaly se pod mým jménem. Ti lidé mi ty filmy osobně darovali. A mnoho jsem jich koupila od majitelů kočovných kin anebo jejich dětí, kteří se filmů chtěli zbavit.

Vždyť to byly nitrátové filmy. Když mi tedy říkají, že jsem je zdělila, odpovídám: „Je mi líto, ale své dědictví jsem si odkoupila zpátky.“

Navštěvovala jste systematicky bleší trhy?

Ne, vůbec ne. Se třemi dětmi jsem na to neměla čas. Většinu věcí jsem našla znovu skrze dopisování, s podporou Jacquese Richarda, člena Les Amis de Georges Méliès. Ještě docela mladý chodil spolu s jedním přítelem, René Charlesem, po bleších trzích. Lidé jako oni je systematicky prohledávali. Když si nebyli zcela jistí, jestli se jedná o Mélièse, ukázali mi to. Brzy se vytvořil spolek, který spočíval na přátelství, dobrovolné spolupráci a důvěře. Svět, v němž žijí dnes, mi velmi vadí, protože to všechno už neexistuje.

Kde jste znovunalezené filmy uskladnila?

U sebe doma, v mém sklepě. Naštěstí jsem v té době bydlila ve versailleském zámku, a tak jsem disponovala nádherným, dobře temperovaným sklepem s původní klenbou, kde jsem své filmy mohla umístit. V roce 1961 jsme pak společně s Langloisem pořádali oslavu ke stému výročí Mélièsova narození. Začali jsme u Adriany Proloové v Turíně, kam jsem jela uspořádat výstavu. V dubnu pak byla velká akce v Montreuilu. V květnu 1961 jsme založili společnost Les Amis de Georges Méliès, neboť jsme o měsíc později organizovali velkou jubilejní výstavu v Musée des Arts Décoratifs v Paříži a chtěli jsme, aby spolek převzal záštitu. Společnost existuje tedy od roku 1961; vybavena ročním rozpočtem, stará se o filmy, předvádí a restauruje je a dává dělat kopie, všechno bez subvencí. Cinémathèque Méliès je archiv bez státní podpory, ale přesto se daří filmy zachraňovat, uchovávat je, udržovat je v dobrém stavu a ukazovat je.

Jak jste se vypořádala se zakládáním společnosti?

Inu, jelikož jsem nevlastnila osobní jmění a dosud žádné nevlastním, ručil za všechno můj muž. Kdybych tedy neměla štěstí a majetného a zaujatého muže...

Byl povoláním lékař.

Ano, avšak především vlastnil osobní jmění, které zdědil od své rodiny.

Vyhledávání filmů trvá od roku 1946 dodnes. V které době jste našla nejvíce filmů?

Prvních sedm titulů, které svěřil Langloisovi Jean-Plasice Mauclaira a jež byly znovunalezeny pro mélièsovskou oslavu, tvořily základ. Po válce jsem našla první v Praze, v Polsku, a společně s Einarem Lauritzenem ve Švédsku. Ale skutečně se to vlastně pořádně rozběhlo vlastně až po mé cestě po Americe. Předtím jsem navštívila různé evropské archivy, ale nenašla jsem více než dva, tři tituly. Najednou přicházely filmy ve velkých vlnách z Ameriky. V roce 1962 jsem se svým mužem podnikla pětitýdenní cestu do Ame-

riky. Během této doby jsem se obracela na lidi z Rochesteru a z Muzea moderního umění v New Yorku, které jsem dosud znala jen z dopisů. Kontakt se okamžitě dostavil. Namísto začali s pátráním, aby pro mne znovunalezli tolik filmů, kolik bylo možné, přičemž začali s Paper Prints. Tak jsem mohla vzít jedním rázem s sebou 27 titulů. Dál to pak šlo v Londýně. V jejich první zásilce z roku 1971 mi poslali osm až deset filmů najednou. Roku 1974 přišlo 29 kopií z Ameriky, potom osm z Londýna. V roce 1978 jsem nakonec dostala celou Schlesingerovu sbírku z Los Angeles, kterou vypátral Paul Spehr z Washingtonu. Z filmového oddělení Library of Congress jsem získala čtyřicet filmů. A jde to dál, protože za tu krátkou dobu, v níž Paolo Cherchi Usai pracoval v Rochesteru, našel pět titulů.

Co se vyplácí, je podle mého názoru lidský kontakt. Ti lidé mne musí vidět, setkávat se se mnou, znát moje podnikání. Často se o mě říkalo, že jsem chtěla na filmech vydělat peníze, že jsem chtěla filmy znovunalezt pro komerční účely. Od momentu, kdy ti lidé znali mé usilování a věděli, že jsem na Mélièsovi nikdy nevydělala ani halíř, že mne to vždycky jenom stálo peníze, spontánně mi pomáhali. Pro dnešní cítění je to totálně bláznivý postup, ale tehdy to tak vůbec nebylo. Rok 1962 znamenal skutečně bod zlomu.

A dnes?

Filmy se nalézají znovu především ve Spojených státech. Ale právě teď očekávám jeden z Milána, jeden z Valencie. Další je v Paříži, avšak tady zřejmě nechtějí, abych věděla, že ho mají. Musím tedy najít někoho, kdo ho pro mne koupí, tak, aby se nevědělo, že je vlastně určen pro mne.

Proč se najde tolik titulů v Americe?

Méliès ve Francii všechny své filmy zničil. Najdou se v Americe, jelikož celý soubor filmů, které poslal Méliès svému bratru Gastonovi, byl tímto prodán Universalu. Schlesinger, jeden z ředitelů Universalu, je vzal na sebe, a nyní jsou ve vlastnictví UCLA Film and Television Archive.

Ale přinejmenším do roku 1909 prodávali francouzští producenti své filmy.

Ano, a proto jsem našla filmy u majitelů kočovných kin. Ten Méliès, který je zrovna na prodej, pochází ze souboru padesáti filmů jedné kočovné společnosti.

V oběžníku „Les Amis de Georges Méliès“ stálo, že vám byl 1983 jeden film darován jedním německým sběratelem.

Marie-Hélène Leherisseyová-Mélièsová získala *Brahmínův zázrak* ve Fürthu. Nevím od koho, neudal své jméno. To se vlastně stává pořád. Zlatá poučka, kterou jsem Marii-Hélène vstípila, zní: neklást žádné otázky. Přinášejí ti dárek a ty řekneš děkuji pěkně. Ale otázky nejsou dovoleny.

Vraťme se ještě jednou ke společnosti Les Amis de Georges Méliès. Proč byla založena? Přece nejen kvůli záštitě pro oslavu stého výročí?

V žádném případě, byla uvedena v život, abych tu už nestála samotná, aby existovala struktura, která bude s pátráním pokračovat. Existuje dokonce ještě po dvaatřiceti letech a stále má ještě téhož prezidenta.

Kdo byli první členové? Vaše rodina?

Ano, ale nejen má vlastní rodina. Bratranec mého muže byl prezidentem, můj muž tajemníkem spolku a já sama viceprezidentkou, jíž stále ještě jsem. Místo pokladníka zastávala žena André Mélièse. Zpočátku jsme vyžadovali, aby se členy spolku mohli stát jen ti, kteří s Mélièsem pracovali, kteří ho znali sami nebo pocházeli z rodin, které se s Mélièsem seznámily. Společnost si konečně říkala Přátelé Georgese Mélièse. Od těch dob mnozí zemřeli. Já jsem jednou z mála žijících z dob počátků.

Odkud se vzali všichni ti mladí členové?

Přistoupili později díky filmovým projekcím. Procestovala jsem celý svět a diváci, kteří představení navštěvovali, mi říkali: „Něco takového jsme ještě nikdy neviděli. Mohla byste nás o svých aktivitách průběžně informovat?“ Proto se mezi našimi členy nachází mnoho ne-Francouzů jakož i zahraničních kinematék. A pak k nám ještě patří také asi dvacet kouzelníků, kteří nám rovněž drží palce. Tvoříme řetěz přátel, což by dnes jako konstrukce už nebylo proveditelné.

Jak vidíte budoucnost Amis de Georges Méliès?

V podstatě se o ně dost bojím, protože všechny osoby, s nimiž spolupracuji, jako například fotograf Patrick Vautrin, jako můj syn Jacques, mají svá zaměstnání. Zůstávají jim pouze víkendy a prázdniny, což celou věc poněkud komplikuje. Co se mne týče, pracuji dvanáct hodin denně, tedy „full time“. Avšak za mnou nestojí nikdo, kdo by se mohl této práci věnovat na plný úvazek. Spolek bude vydávat dále věstník a informovat o svých bádáních, avšak beze mne to bude moc těžké.

Určitou dobu to musím ještě nějak zvládnout, aby má dcera Anne-Marie, jíž je teď čtyřicet osm let, mohla jít do důchodu a převzít mou pozici. Přitom nelze přehlédnout, že je mi už sedmdesát, takže musím vydržet do dvaosmdesáti.

Uvažovala jste přeci o založení Muzea Georgese Mélièse.

Ovšem. Přála bych si, abych mohla tento sen uskutečnit ještě před smrtí: muzeum pro mé kompletní sbírky, protože po mé smrti nastanou problémy. I když by si mé děti chtěly sbírku ponechat, kvůli vysokým daním z dědictví nebudou moci. Už jsem dostala vícero nabídek pro muzeum, ale nic se neuskutečnilo. Takže čekám... Ale jsem unavená. Všechna ta setkání, zasedání bez výsledku. Člověk zasílá a zasílá texty, seznamy, a podává návrhy. A pak je pánům líto, nemohou nic dělat.

Často jsme se tázali, jak jste to všechno dokázala: vychovávat děti a zároveň se starat o Mélièse. Zbýl vám vůbec ještě čas pro sebe?

Tuhle otázku jsem si nikdy nekladla. Když jsem se vdala a narodily se mi tři děti, považovala mne jedna přítelkyně z dětských dob za naprosto šílenou, neboť to přece znamenalo, že jsem se vzdala své vlastní osoby. V podstatně je to pravda; po deset let, mezi mými jednadvacátými a mými třicátými narozeninami, jsem jen tak tak přežívala. Už vůbec nevím, co jsem tou dobou dělala, v mé paměti je tady černá díra. Tak nějak automaticky jsem se o všechno starala a dokonce jsem pořádala přednášky; skoro se na to nepamatuji, protože jsem tehdy byla k smrti znavená. Během dvou let se mi narodily tři děti. Tehdy jsem neměla žádná ulehčení práce v domácnosti, žádnou pračku, žádné plenky na jedno použití. Celý den jsem vařila plenky na plynovém vařiči. A také ještě neexistovala dnes běžná očkování. V jednom roce dostaly děti černý kašel, neštovice a spalničky. Po všechna ta léta jsem plnila své povinnosti, aniž bych přečetla jedinou knihu, a stále fyzicky vysátá. Měla jsem pocit, že úplně ztrácím svou intelektuální substanci. K mým třicátým narozeninám jsem uspořádala velikánskou slavnost a řekla jsem si: „Od nynějška se starám o sebe.“ Zkusila jsem to a šlo to. Přesto jsem se přirozeně i nadále starala o mé děti a mého muže. Jelikož byl můj muž – jako lékař jedné parlamentní frakce – politicky velice aktivní, musela jsem mimoto dvakrát týdně pořádát oficiální diner pro dvanáct osob, pro poslance a ministry Čtvrté republiky. Vedla jsem tedy intenzivní život. Od roku 1961, když už byly mé děti dost velké, abych je mohla nechat u tety, jsem se konečně mohla vydat sama nebo s manželem na cesty. V roce 1969 můj muž těžce onemocněl. Během následujících devíti let jsem byla zdravotní sestrou a vůbec jsem už necestovala. Můj strýc André Méliès, tedy Georgesův syn, naštěstí v této době ukončil svou divadelní kariéru. Převzal přednášky, což znamenalo, že se filmy nadále předváděly. Až po smrti mého muže v roce 1978 jsem opět začala cestovat.

Kdybyste měla možnost začít svůj život znovu, udělala byste všechno zase tak?

Nevím. Někde to asi stálo psáno. Člověk nemůže měnit svůj osud.

Ale díváte se na to spíš pozitivně?

Ano, jistě. Myslím si, že člověk musí stále něco dělat. Mám přátele v mém věku, kteří se moc nudí, nevědí, co je zajímavé, a říkají mi: „Ty máš vážně štěstí, ty máš Mélièse.“ Ale kdybych Mélièse neměla, dělala bych v každém případě něco jiného. Příslušela jsem k politické straně, lidé mne znali. Jsem si jista, že bych udělala kariéru v politice.

Jaký závěr vyvozujete ze svého života?

Na povrchu vedu zcela normální existenci. Ale v hloubi se skrývá umělecký život. Jsem *bohémienne* a absolutně žádná *bourgeoise* a šestatřicet let jsem žila proti proudu.

Což jistým způsobem velmi připomíná Mélièse.

Ano, protože i já jsem přeci vždycky vlastnila fasádu měšťáckého života, s automobilem, druhým bytem, studujícími dětmi. Ale to všechno není můj život. Mně se líbí stát na jarmarku a zpívat.

U Georgese Mélièse existují také obě strany. Když člověk vidí toho důstojného pána na fotografii, nepočítá vůbec s tím, že ho uvidí tancovat.

Právě, a to je vlastně moje skrytá tvář, ta tvář, která na mně není hned patrná.

Přeložil Milan Doinel

Přeloženo z německého originálu: Frank Kessler – Sabine Lenk, *Ein Leben für Méliès, Ein Interview mit Madeleine Malthête-Méliès, der Enkelin des Zauberers von Montreuil.*

KINtop 2. *Georges Méliès – Magier der Filmkunst.*

Stroemfeld/Roter Stern, Basel – Frankfurt am Main 1993, s. 93 – 102.

Citované filmy:

Jih proti severu (Gone with the Wind; Victor Fleming, 1939), *Brahmínův zázrak* (Les Miracles du Brahmine; Georges Méliès, 1899).

*Edice a materiály***Případ Binovec**

Helena Krejčová – Otomar Krejča ml.

„Kolaborant je ten, kdo dělal víc, než musil.“

Jiří Weiss: Bílý mercedes

Určení tohoto textu nás přinutí konstatovat fakta, o nichž člověk uvažuje i píše s ostychem, zvláště má-li na paměti, jak jednoznačně se mnohá z nich jevila na počátku seznamování s celkovou problematikou. Čím více poznatků se však hromadí, tím složitější a relativnější je jejich kontext. A stává se stále zřetelnějším, že mnohé skutky a snahy, jevící se jako zločiny pod lupou zcela mimořádné situace, jsou zároveň projevem aktivit a úsilí velmi často běžných i dnes. Jako by se míra vhledu stávala zároveň činitelem, měnícím apriorní zřejmost soudu v užaslý pohled svědka. Proto prosíme, aby bylo vše, co bude následovat, nahlíženo jako snaha o vyjevení, nikoli posuzování toho, co se – snad – nějak podobně událo.

Většina našich znalostí o protektorátním filmu a jeho kontextech¹⁾ vychází z dobové publicistiky a ze svědectví aktérů tehdejšího dění, kteří sami na sobě zažívali dobovou situaci, její realie a tlaky. Do jejich vnímání a uvažování je ovšem přinejmenším mimovolně integrována osobní zkušenost, jejíž horizont je pro ně určující a zásadně nezpochybnitelný. Spolu s E. Gellnerem musíme mít mimoto na paměti, že „...jedna věc je, co lidé o sobě říkají a hlavně co zaznamenávají, a druhá, co opravdu dělají“.²⁾

Tím spíše si zasluhuje pozornost nedávno „znovuobjevený“ ucelený materiál – patnáctistránkový přípis filmového režiséra Václava Binovce ministru školství a lidové osvěty v protektorátní vládě Emanuelu Moravcovi z 3. dubna 1942.³⁾ Spolu s dalšími archivními záznamy, které se k tomuto svéráznému pohledu na stav protektorátní kinematografie váží, představuje totiž konkrétní doklad složitosti a vnitřní konfliktnosti toho, co se na první pohled jeví jako jednoduší situace s víceméně jednoznačným vývojovým směřováním.

1) Opíráme se především o přepracovanou verzi rozsáhlé studie Jiřího Doležala, *Český film za protektorátu*, jejíž původní znění bylo zveřejněno na podzim 1984 v samizdatovém sborníku *Studie moderních dějin. Historické studie*. Rozšířená verze byla zahrnuta do souboru Doležalových studií vydaných pod názvem *Česká kultura za protektorátu. Školství – písemnictví – kinematografie*, NFA, Praha 1996 (dále jen Doležal).

2) *Jasně odpovědi nemám. S profesorem Ernestem Gellnerem o Rusku, Česku, Rakousku atd.* „Respekt“ 6, 1995, č. 22 (29. 5. – 4. 6.), s. 1.

3) Přípis V. Binovce E. Moravcovi z 3. 4. 1942 (dále jen Přípis), Archiv ministerstva vnitra (dále jen AMV), Praha, S – 531 – 6.

Chceme-li se něco dozvědět o Václavu Binovcovi⁴⁾, můžeme pro začátek sáhnout k encyklopedické literatuře: „12. 9. 1892 – 29. 2. 1976 – čes. režisér, scenárista a producent. Študoval na reálce, zaujímal sa o fotografii. Do 1. svet. vojny precestoval veľa štátov Európy, severnej Afriky, Južnej a Strednej Ameriky a USA. R. 1918 založil v Prahe film. spoločnosť Wetebfilm (v názve použil iniciálky W. T., kt. si začal písať namiesto pôv. krstného mena), kt. obchodne a organizačne viedol, režíroval jej filmy, písal scenáre aj hral (pod menom Willy Bronx). V jeho nemých filmoch často hrala hl. úlohy S. Marwille, hviezda spoločnosti a autorka niekoľkých scenárov. Produkcia bola rozmanitá: zahŕňala krátkometrážne skeče a veselohry ľudového ladenia, detektívky a adaptácie čes. i svet. autorov (*Román boxera* podľa G. B. Shawa a *Poslední radost* podľa K. Hamsuna; oba 1921). V polovici 20. rokov odišiel do Nemecka, kde nakrútil psychologicko-špionážny film *Madame Golvery* (1923) podľa pôv. scenára nakladateľa a literáta O. Štorcha-Mariena. Po návrate premenil spoločnosť na požičovňu špecializovanú na dovoz sov. filmov (napr. Ejzenštejnova *Generálna línia*). Jeho zvuková produkcia bola ešte výraznejšie poznamenaná komerčnosťou. Odlišuje sa od nej posledný film, kt. sám režíroval, prepis románu J. Drdu *Městečko na dlani* (1942).“⁵⁾

Nabízí se srovnat tento portrét s údaji životopisů, které v různých dobách a při různých příležitostech napsal Binovec sám. Jeden z nich, jistě hluboce poznamenaný momentální účelovostí, je zde v plném znění otištěn jako součást již zmíněného přípisu ministru Moravcovi. O rok předtím, v žádosti zaslané 4. 3. 1941 předsedovi Česko-moravského Filmového Ústředí (dále jen ČMFÚ) Emilu Sirotkovi, uvádí: „...jsem jedním z mála těch, kteří zde budovali filmovou výrobu ... Jako každý průkopník ... ztratil jsem peníze, čehož nelituji ... Budoval jsem na základě svých zkušeností v Evropě i zámoří. Mluvím dobře česky, německy, rusky a anglicky, skoro dobře srbsky, francouzsky, polsky a ukrajinsky, k pracovní potřebě dostatečně maďarsky, rumunsky a několik východoevropských idiomů ... Byl mi vytýkán můj poslední nepovedený film, ale mluvím za mně kol 50 slušných filmů, z nichž mnohé byly velmi dobré, jeden přicházel v úvahu i pro národní cenu, za jeden dostal jsem zlatou medaili, za jiný modrou stuhu filmového týdeníku a valnou většinou byly uznány za přínos do domácí produkce. Mám značnou zahraniční praxi a je známo, že mám důkladné vzdělání a značné vědomosti.“⁶⁾

Do „osobního listu“ Veřejné osvětové služby (dále jen VOS), vyplňovaného 1. 1. 1944, zaznamenal Binovec (ve funkci vedoucího městského okresu Praha XII), že mluví plynule česky, německy, anglicky, rusky a jidiš, částečně francouzsky, polsky, ukrajinsky, maďarsky. Jako své „zvláštní znalosti“ uvádí: „Študoval jsem a ovládám veškeré obory kulturní a osvětové.“ V rubrice „běh života“ mj. čteme: „Střední, vysoké a odborné školy v býv. Rakousku, Německu a USA. Od r. 1907 do 1914 pracoval, studoval a cestoval

4) Hlavně po válce psáno též Bínovec, za války pak na německy psaných textech i Biñovec. Úřední dokumenty jsou však psány krátce, též všechny vlastnoruční podpisy. Jen na některých listinách, zařazených do soudního spisu, délka kolísá, anebo je psáno i v prepisu mluvené řeči. V knize konfidentů je zapsána podoba Biñovec Wenzel. Na úředním dokumentu, respektujícím podobu Binovec, je jméno otce psáno Biñovec.

5) *Encyklopédia filmu*. Bratislava 1993, s. 84.

6) AMV, S – 531 – 6.

po celé Evropě, sev. a již. Americe, evrop. i asijské Rusku, Číně a sev. a již. Africe a Polynésii.⁷⁾

V protokolu Binovcova výslechu z 1. 8. 1945 jsou obsaženy další změny a detaily: „Střední školu reálky jsem absolvoval v Praze s doplňovací maturitou. V letech 1910 až 1911 jsem sloužil jako jednoroční dobrovolník, potom jsem absolvoval několik kursů a kromě toho několik zkušebních cest do ciziny. (Německo, Francie, Rusko, Anglie, Belgie atd a Spojené státy a krátce také v Jižní Americe.) Ve světové válce jsem byl od začátku do r. 1916 kdy jsem byl raněn a od té doby jsem byl v nemocničním ošetřování. Když jsem byl propuštěn jako invalida v r. 1918 založil jsem firmu Veteb-film, kterážto firma vyráběla české filmy. Zřídil jsem malý atelier, tehdy první v Praze a sám jsem také celou výrobu vedl a financoval svým rodinným jménem, které postupně celé výroba pohltila, takže jsem byl nucen společně se svou matkou prodati i otcovu drogerii k úhradě dluhu. Samostatnou činnost jsem zahájil v r. 1922 a natáčel jsem v době inflace v Berlíně pro pražský Iris-film český film v berlínských atelierech. Na to ještě jeden pro jinou skupinu českých finančníků. V letech 1924 – 1925 vedl jsem filmové kursy v Praze, které byly určeny k výchově hereckého dorostu. V r. 1926 opatřil jsem si financie a natáčel jsem další české filmy až do r. 1928. Po té jsem dovážel sovětské filmy prostřednictvím obchodní sovětské mise, až do r. 1931. Celkově jsem sprostředkoval asi 30 – 40 celovečerních ruských filmů. Další činnost v tomto směru byla přerušena nedostatkem peněz. Od r. 1932 až dosud jsem byl zaměstnán jako režisér u různých firem a v té době natočil jsem asi 15 neb 20 filmů.“⁸⁾

Binovcova výpověď z 3. 2. 1949 je zjevně nejkonkrétnější. „Prvorozený syn ... majitele malé drogerie v Praze na Poříčí“ zde uvádí, že absolvoval 4 třídy obecné školy, 4 třídy reálky, 2 roky se učil u otce, navštěvoval „obchodní školu čsl. obchodní besedy“, poté praktikoval v Drážďanech (prodavač a laborant), byl zaměstnán u firmy Knorr ve Welsu v Dolním Rakousku jako český korespondent, pak působil v Černovicích v Bukovině, krátce v Oděse a roku 1909 se vrátil do Prahy. V roce 1910 složil maturitu, stal se jednoročním dobrovolníkem, jako poručík v záloze bojoval v první světové válce, 1916 utrpěl zranění hlavy, byl pak opakovaně lékařsky vyšetřován a roku 1917 uznán „stoprocentním“ invalidou. Po propuštění z vojenského svazku vložil veškerý rodinný majetek do výroby českých filmů a po otcově smrti roku 1922 prodal na splacení dluhů jeho obchod.⁹⁾

Vzhledem k napjatým vztahům mezi E. Moravcem a Vlajkou je logické, že V. Binovec v přípisu naprosto pomíjí vlastní fašistickou minulost. V již citované výpovědi z 1. srpna 1945 je uvedeno: „V 1926 vstoupil jsem do národní obce fašistické s obdivu k osobnosti Generála Gajdy, kterýžto obdiv byl vyvolán četbou tehdy populárních Medkových a Koptových románů. Žádnou funkci jsem tam však nezastával ani na žádné schůzi jsem nebyl. V r. 1927 neb 1928 jsem z fašistické strany vystoupil¹⁰⁾, a legitimaci vrátil. Učinil

7) AMV, 315 – 125 – 45. Veškeré citace uvádíme v původní podobě se všemi gramatickými a interpunkčními chybami či dobovými kuriozitami (např. v používání velkých písmen), opravili jsme jen několik zcela zjevných překlepů.

8) AMV, 325 – 104 – 8.

9) AMV, 44 – 169 – 1.

10) V protokolu ze 3. 2. 1949 (AMV, 44 – 169 – 1) uvádí přesné datum vystoupení z Národní obce fašistické (dále NOF) – 11. 10. 1928.

ILUMINACE

H. Krejčová – O. Krejča ml.: Případ Binovec



*Václav Binovec při blíže neurčené slavnostní příležitosti
ve druhé polovině třicátých let nebo za protektorátu*

Foto Antonín Frič

jsem to pod dojmem veřejné kritiky Gajdovy, kritiky jeho procesu a Kratochvílovy brožury. Ani v době pozdější jsem nikde jako fašista nevystupoval.¹¹⁾ V r. 1933 – 1934 vstoupil jsem do strany národně socialistické¹²⁾ Praha II., Dolní Nové Město, ve které jsem setrval až do její likvidace. Pro tuto jsem pořádal několik přednášek o filmu. V r. 1932 až do 1941 byl jsem z počátku místopředsedou, poté předsedou československé filmové unie, až do jejího splynutí s filmovým ústředím.¹³⁾

Podle vlastnoručně vyplněné přihlášky se Václav Binovec, organizovaný v „Nár. Obci fašistické respektive Nár. Souručenství“, přihlašuje 7. 6. 1939 „za člena Nového Československa – Vlajky“. V rubrice „Vyloučen“ čteme: „20. IX. 40 pro zradu hnutí.“¹⁴⁾

Z Binovcovy výpovědi ze 3. 2. 1949 se mimoto dozvídáme, že „několik týdnů před okupací“ podal přihlášku do NOF, kterou „dostal od B. Smoly“. ¹⁵⁾ Jde zřejmě o nově zakládaný Národní tábor fašistický (NTF), jehož 2. místopředsedou se pak Binovec stává.¹⁶⁾

Uvádí také, že se u něj později shromáždilo asi 17 – 19 dalších zcela dobrovolných přihlášek (z filmových kruhů), všechny s datem 15. 3. 1939. Nepředal je dál, protože „to již tehdy považoval za neprospěšné“. Dochovalo se jich 7, zatímco 10 – 12 jich prý bylo později odcizeno z jeho stolu ve Filmovém ústředí. V již zmíněném „osobním listu“ VOS s datem 1. 1. 1944 Binovec v příslušné rubrice uvádí, že v roce 1938 byl členem NOF.¹⁷⁾

Dochoval se i záznam konstatující, že 16. 3. 1939 byl Binovec pověřen „hlavním stanem NTF dozorem na poarijštění různých závodů a organizací“ a „odpovědností za vedení čl. FU“, který zpochybňuje jeho vždy znovu uváděné tvrzení, že se ke své barrandovské epizodě na samém počátku protektorátu dostal jen díky náhodnému setkání.¹⁸⁾

Toto jsou veškeré dostupné údaje, z nichž si můžeme utvářet představu o Binovcově osobě na prahu druhé světové války. Vystává před námi mlhavý obraz ctižádostivého člověka s nelehkým mládím, dobrodružnými sklony, patrně egocentrického, přelétavého, svým způsobem nezásadového a bez skrupulí, nepřiliš zodpovědného a pyšného se válečnými zásluhami, získanými ovšem na „nesprávné“ straně. Frontová zkušenost jej

11) Ještě uvidíme, že Binovec všechna obvinění usilovně popíral či v nejvyšší možné míře bagatelizoval; především se zásadně vyhýbal zmínce o prohrěšcích, které prozatím nebyly známy. V době tohoto výsledku mu bylo kladeno za vinu jen to, že (a jaký) pronesl projev 16. 3. 1939 na Barrandově, že udal Karla Hašlera a že žádal, aby Filmové ústředí (dále FÚ) „vstoupilo do jednání s říšskoněmeckými organizacemi odvoláním se na Goebelsův projev ke kulturním pracovníkům, aby čeští filmoví pracovníci byli zařazováni do německých filmů zde a v říši“ (viz AMV, S – 531 – 6, dokument disciplinární rady Svazu filmových pracovníků [DR SFP], č. j. 115/45 – 9, ze dne 30. 6. 1945). Pro zajímavost je možné uvést odkazy na Londýnský archiv v AMV, 325 – 104 – 8: 17. 6. 1940 je konstatováno, že V. Binovec zdraví jen nacisticky; 30. 6. 1943 je ve zprávě z domova uvedeno, že udal K. Hašlera.

12) V protokolu z 3. 2. 1949 vysvětluje tento – mezitím již ideově pochybný – počín tak, že od r. 1932 byl v čele „odborové organizace filmových zaměstnanců“ (totiž Čs. filmové unie, dále jen ČSFU) a že v zájmu boje za sociální požadavky bylo členům doporučeno, aby vstoupili do některé politické strany a zajišťovali tak podporu stran při prosazování kolektivních smluv. Srov. AMV, 44 – 169 – 1.

13) Viz AMV, 325 – 104 – 8. Šlo o výslech v úřadě Státní bezpečnosti, konaný po návratu z vězení NKVD do Prahy – jak o tom bude podrobněji zmínka dále v textu.

14) AMV, S – 531 – 6.

15) AMV, 325 – 104 – 8.

16) Viz AMV, 44 – 169 – 1. O věc se zajímaly i protektorátní orgány, srov. AMV, 325 – 104 – 8.

17) AMV, 315 – 45 – 125.

18) AMV, 325 – 104 – 8.

jistě hluboce poznamenala, do jaké míry však určujícím způsobem z(de)formovala samotné jeho založení, zůstává otázkou. Jedno poválečné svědectví jej charakterizuje jako prchlivého a vznětlivého člověka, zatrpklého proto, že obětoval veškeré úsilí a jmění českému filmu a pak byl odsunut stranou.¹⁹⁾ Nevíme také nic bližšího o zmiňovaném zranění a o povaze následné „stoprocentní invalidity“. Mohla, ale také nemusela být jen prostředkem, jak se vyhnout opětné vojenské službě. Rozhodně se nesetkáváme se sebe-menší indicií svědčící o tom, že by byl jeho zdravotní stav v souvislosti s poválečným vyšetřováním zkoumán. Nevíme vůbec nic o jeho zkušenostech s židovskými obchodníky, které je nutno předpokládat vzhledem k životním peripetiím i výslovně uváděné znatlosti jidiš. Snad byly neblahé – ovšem podnikatelské schopnosti majitele „tehdy prvního atelieru v Praze“ nebyly očividně nijak skvělé a nemohly se měřit ani s „arijskými plutokraty“ (viz Přípis). Dokladů pro fakt, že umělecké a obchodní zájmy se zdárně doplňují zřídka, známe ostatně mnoho – a mnohem povážlivějších.

Můžeme se také jen dohadovat, co člověka typu Václava Binovce přivábilo ke kinematografii a proč u ní tvrdošíjně setrval i přes opakující se komerční neúspěchy. V počátcích jeho filmové kariéry se setkáváme s náznaky zřetelných uměleckých ambicí. Právě roku 1921, tedy těsně před finančním krachem, natočil adaptace Shawa a Hamsuna. Ostatně i jeho protagonistka, Marta Schüllerová (Suzanne Marwille), napsala onoho roku scénář ke společnému filmu *Černí myslivci* podle novely Růženy Svobodové. Poslední Binovcův dokončený film, *Městečko na dlani* (1942), je pak vesměs uváděn mezi několika málo nejzdařilejšími (a nejprotiněmečtějšími) protektorátními díly. Nepochybná „poznamenatost komerčnosti“, „zvláště ve třicátých letech“, mohla být motivována i vnějšími ohledy – mimochodem Binovcova *Madla zpívá Evropě* a jeho filmy o Líze Irovské byly nedávno reprízovány televizí mezi divácky tak oblíbenými „filmy pro pamětníky“.

Pouze dohadovat se můžeme také o tom, co Binovce přivedlo k politické a odborové činnosti – a v jaké hierarchii zde působily motivy politické, nacionalistické a sociální. Nezdá se, že by jeho veřejné působení bylo určováno koncepčními či zásadními ideologickými hledisky. Je pravděpodobnější, že průběžné hmotné problémy a neuspokojené ambice, včetně profesionálních a snad i uměleckých, se u ctižádostivě založeného věčného outsidera transformovaly v permanentní nespokojenost se situací jak v rámci české kinematografie, tak i celé společnosti. Nasvědčuje tomu i datum příklonu k odborové činnosti v době krize, kdy také zřejmě vrcholily Binovcovy osobní podnikatelské neúspěchy.

Spojování osobního východiska se změnou panujících poměrů nebylo tehdy ostatně ničím výjimečným – jak v kontextu republikovém, tak mezinárodním. Odpor k demokraticky a v tomto smyslu „přirozeně“ vzniklému uspořádání mohl vést jedině k zájmu o nějaký typ „revoluční“ změny, která by umožnila vnést do společnosti „rozumnější“, „správnější“ fungování – zvnějšku. Binovec jako by, poněkud nesoustavně, hledal pro svůj osobní pocit nejvhodnější ideologické ukotvení. Zdá se, že koketuje i s jinými možnostmi, než je příklon k českému fašismu, orientovanému v té době téměř výhradně promussoliniovsky a protiněmecky. Nasvědčuje tomu jeho zájem o sovětský film, především ovšem policejní

19) Viz výpověď R. Dvořáčka, majitele firmy Avisfilm, AMV, 325 – 104 – 8.

zprávy o kontaktech se sovětskou misí.²⁰⁾ Několikaleté zakotvení u národně socialistické strany by pak svědčilo pro trvající, nicméně umírněnější spojování sociálních a nacionálních motivů. Eskalace antisemitského postoje byla snad spoluvyvolána „záplavou židovských emigrantů z Německa“ (viz Přípis), tedy konkurenční nevraživostí, jejíž projevy byly bohužel před mnichovskou krizí čím dál zřetelnější. Další skutečnosti, uváděné Binovcem v přípisu, naproti tomu dosvědčují, že odborové kruhy patřily k těm korporacím, které se zásadně a nejdéle veřejně bránily proti akceleraci protižidovských nálad, skličujícím způsobem přinejmenším tolerovaných od samého počátku druhé republiky i vládními představiteli.²¹⁾

Ve zmíněných souvislostech se zdá pravděpodobné, že Binovcův proněmecký příklon byl zhruba od ploviny třicátých let motivován především dramaticky vzrůstající prestiží a konjunkturou německé filmové výroby, o niž osobně pečoval Joseph Goebbels.²²⁾ Snaha poskytnout „lidskému materiálu“ během strastiplné cesty za získáním pozice prvořadé světové velmoci cosi jako „kulturní vyžití“, „kvalitní“ zábavu a odreagování, v německém hraném filmu rychle nabyta vrchu a převládla nad počátečními pokusy o přímé ideové působení. Moc se starala především o to, co se traktovat nesmí, méně již o to, co se traktovat musí či má.²³⁾ Goebbelsem často zmiňované formální kvality evidentně necílily pod povrch profesionální, v podstatě technologické zručnosti. Šlo o kvality snad poněkud rafinovanější, ale vposledku bezvýhradně podřízené hlediskům konzumu.²⁴⁾

20) Viz zpráva polic. presidia v Praze, zaslaná presidiu ministerstva vnitra 16. 4. 1930, týkající se podezření, že „V. Binovec, bývalý majitel WETEB-filmu dodává sovětům nějaké fotografické snímky a pro ně pracuje. Šetřením bylo zjištěno, že tato společnost udržuje jen styky se sovětskou misí, které dodává filmy. Binovec nepožívá u ostatních filmových společností valné pověsti. Podléhá úplně vlivům Julia Prokupky, ředitele Web-filmu ... který je organizovaným komunistou a častým návštěvníkem sovětské mise v Praze“ – a zpráva zpravodajské ústředny v Praze ze dne 3. 12. 1938, konstatující, že „Stb je od r. 1930 známo Binovcovo spojení se sovětskou misí“. AMV, 325 – 104 – 8.

21) K tomu srov.: Ladislav Feierabend, *Politické vzpomínky I*. Brno 1994 (dále jen Feierabend). Celkové ovzduší, které je v knize (velmi často mimovolně) zachyceno, je pro posuzování tehdejších názorů i počinů velice významné. Ostatně fakt, že právě krajní pravice byla jedinou pro Němce přijatelnou vládní alternativou od Mnichova až do konce okupace, a to dokonce i na úkor domácích fašistů, je zřejmě jedním z nejčastěji podceňovaných motivů obecné poválečné levicové orientace.

22) Srov. např.: Pavel Zeman, *Film, stát a politika*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 3, s. 69an. Viz též opakovaná vyjádření J. Goebbelse, např. na I. sjezdu Říšské filmové komory, tamtéž, s. 91.

23) Nápadnou, o to důležitější výjimkou je vlna antisemitské filmové propagandy, na níž se bohužel podílel i Čápův *Jan Cimbur*. (Srov.: Helena Krejčová, „Jsem nevinný“: Süß, Harlan, Čáp a jiní. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 65 – 97.) Dnes, kdy známe její pozadí a důvody jejího načasování (viz např.: Helena Krejčová – Anna Hyndráková, *O postoji Čechů k židům. Z politického zpravodajství okupační správy a protektorátního tisku 1939 – 1941*. „Soudobé dějiny“, 1995, č. 4, s. 571 – 606), můžeme docenit objektivní souvislosti provinění těch, kdo se na ní podíleli. Jejich subjektivní vina pak nespočívá jen v tom, že už tehdy známé skutečnosti hovořily jednoznačně, ale i v prohřešku specificky „uměleckém“, tj. v „tvorbě“ na zakázku a v zohledňování zřetelně mimouměleckých, zvnějšku kladených požadavků.

24) „Položili jsme si v roce 1933 za cíl znovu ... nerozborně spojit ... porušené vztahy mezi umělcem a lidem. Já věřím, že jsme tím ... vyléčili nemoc, která napadla nervovou soustavu života umění. Jinak by izolace německého umění a lidu postoupila dále a umělci by se stále zakuklovali v bezkrevném a neživotném stanovisku „l'art pour l'art“, takže by dnes nebylo již žádného lidu, který by chtěl něco vědět o umění, a nebylo by už žádného umění, které by bylo schopno nalézt cestu k lidu.“ (Joseph Goebbels, *Projev na I. sjezdu Říšské filmové komory*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 3, s. 91.)

Vnější tvářnost a organizace německého filmu prošla ovšem nápadnými proměnami. Vliv soukromých majitelů byl nahrazen velkoryse štedrou rukou státu, pevně se opírající o (pseudo)uměleckou rétoriku. Hmotné odměňování i společenská prestiž filmových pracovníků prudce stoupaly. Nepřekvapí tedy, že filmař Binovecova založení se vrátil roku 1935 ze světového filmařského kongresu v Berlíně nadšen – jak se o tom zmiňuje i v přiloženém dokumentu. Nebyl sám, koho neznepokojovalo ustanovení ministerstva propagandy z 28. 6. 1933, že „...kdo chce napříště spolupracovat ve filmovém oboru, považovaném za národní kulturní statek, musí být německým státním příslušníkem a německého původu“.²⁵⁾ A nebyl jediný, koho opatření tohoto druhu naopak inspirovalo – také u nás. Věděl ostatně, že není původ jako původ a že nemusí znamenat nepřekročitelnou překážku ani na německé půdě, jak o tom svědčí jeho snaha o dojednání „vzájemné ochranné úmluvy“ (viz Přípis). Prosazování takto inspirovaných představ nemělo ovšem naději na úspěch bez hlubokých celospolečenských změn. Je dodnes poučné i vzrušující, že k nim mohlo dojít ze dne na den a v rámci režimu, který chtěl zachovat alespoň zdání kontinuity.

Takovou zásadní změnu vnesl do našich poměrů Mnichov. Nástup „nového (středoevropského uspořádání“ se jevil jako definitivní krach demokracie v tomto „prostoru“. Zhroucení étosu, na němž byl stát založen, nezměnilo jistě myšlení jednoho každého jeho občana – a přesto se celkové společenské usuzování zvrátilo ve svůj pravý opak.²⁶⁾ Fakta zůstala táž, ale kontext diametrálně změnil vztah k nim a jejich hodnocení. Některé názorové přístupy ztichly a navenek vymizely, jiné, dosud marginální, prudce nabyly na síle. Dnes je ovšem obtížné představit si míru bezvýchodnosti, s níž tehdejší situace musela působit na většinu obyvatelstva. Dvacet let samostatnosti začalo mnohým přes noc připadat jako nezodpovědná epizoda. Teprve vytoužené vypuknutí války přineslo novou, a znovu diametrální, proměnu myšlení i poměrů. Ovšem již zřízení protektorátu vedlo ke znatelným změnám v této oblasti. V našem kontextu jsou důležitá mnohá svědectví o opadnutí protižidovských nálad a naopak vzrůstu filosemitských vystoupení českých obyvatel.

Halasný pomnichovský maramus vyrůstal z dávno přítomných, byť málo vnímaných kořenů, a vynesl na světlo celou škálu dosud jen doutnajících, často i podvědomou auto-



Stál jsem dle věcí!

W. F. Binovec

*Václav Binovec na karikatuře Ivana Sorse
z počátku třicátých let*

25) P. Zeman, c. d., s. 69.

26) Situaci navnějšek, nicméně přiléhavě charakterizuje např. šíření vtípů na prezidenta Beneše či snímání, ale též ničení jeho i Masarykových obrazů a bust. Čist svědectví o tom, jaké názory ventilovaly v Lucernabaru těsně po Mnichovu i špičky naší filmové produkce a k jakému se uchýlovaly výrazivu (viz AMV, 325 – 104 – 8), je skličující.

censurou potlačovaných nespokojeností u mnohých osob, vrstev a názorových proudů. Jakkoli se první republika dokázala udržet jako zcela netypická enkláva demokracie, náhledy na její vnitřní uspořádání i zahraniční orientaci nebyly uvnitř státu zdaleka jednotné. Římskokatolické kruhy netajily svůj rezervovaný postoj vůči ní od samého počátku.²⁷⁾ Nacionalistům nemohly vyhovovat převládající humanistické a internacionální akcenty. Fašisté jen snili o především Itálií inspirované „korporativní“ alternativě k převažujícím sociálně demokratickým trendům. Na Slovensku narůstaly autonomistické tendence, symbolizované Tukovou internací. Švehla byl dávno mrtev a stále více představitelů agrárního i finančního kapitálu hledalo alternativní *modus vivendi* k masarykovsko-benešovskému lpění na ideálech poválečného uspořádání. Armádní představitelé, byť přísně loajální, nebyli bez výjimky imunní k lákadlům vojenského režimu silné ruky.²⁸⁾ Problémy vyřešení statutu Podkarpatské Rusi a Slovenska byly zastíněny víceméně jednotným odporem německé menšiny vůči republice – který odsouvání těchto problémů zároveň hluboce ovlivňoval. Příliv imigrantů nemohl nemít vliv na latentní český šovinismus a antisemitismus, dávno u nás motivovaný do značné míry hospodářsky.²⁹⁾ Zvláště příslušníci některých profesí pociťovali na své kůži (či spíše kapse) vzrůstající konkurenci přistěhovalců, především židovských. Příliv uprchlíků ze zabraných území po Mnichovu situaci ještě vyhrotil. Např. právnická či lékařská komora se ji pokoušely „řešit“ dávno před německými nařízeními. Ale i někteří pracovníci v oblasti filmové výroby se snažili nezůstat pozadu.

Že nešlo o marginální záležitost, naznačuje Binovecův hrdý poukaz na fakt, že ihned po návratu z mobilizace (!) byl již v říjnu „iniciátorem vzájemného ujednání 16 českých film. režisérů o tom, že nebudou dále pracovat pro Židy“, dále iniciátorem písemné výzvy 15 režisérů Miloši Havlovi, aby propustil „své židovské ředitele a vedoucí zaměstnance“, a vedoucím tříčlenné deputace, která o tomto požadavku v listopadu ústně jednala (viz Přípis).³⁰⁾ Zmínka, že „originály všech ujednání dříve jmenovaných jsou uloženy“, nasvědčuje tomu, že uvedený šokující počet filmových režisérů odpovídá

27) Pověstné je v této souvislosti vystoupení některých katolicky orientovaných intelektuálů – patrně ne náhodou nalézáme v přípisu požadavek, aby „k součinnosti ... byli vyzváni i t. zv. pravičáckí spisovatelé, jako Durich, Deml a j.“

28) Srov.: Václav K u r a l, *Místo společenství konflikt*. Praha 1994, s. 82 – 83 (dále jen Kural). Zajímavá jsou např. i Feierabendova svědectví o gen. Prchalovi (F e i e r a b e n d, s. 467).

29) Žili ještě pamětníci antisemitských vystoupení, spojených s pádem Badeniho i Thunova kabinetu, tím spíše z let 1918 – 1920, a nebylo tomu tak dávno, co celosvětová protižidovská vlna citelně zasáhla i nás: Hilsneriáda, opakované, všeobecně přijímané odsouzení pro *rituální* vraždu překonalo svými středověkými aspekty aféry ve Francii, Rusku i Spojených státech (kde ovšem, v „přímé demokracii“, vzal právo do svých rukou „soudce lynch“). Prezidenta Osvoboditele vítal ostatně v hlavním městě nového státu primátor JUDr. Baxa – nejen obhájce Omladinářů, ale též Masarykův nejpřednější odpůrce z dob Hilsnerových procesů.

30) K tomu srov. vzpomínku Jiřího Weisse: „Pak mně ale maminka z Prahy poslala poštou předvolání na vojenské cvičení, na mou čest že ano, a tak jsem se 2. února vrátil [z Londýna – pozn. aut.] vlakem domů, napůl z vlastenectví, napůl z nostalgie a napůl z bezradnosti. ... ‚Vy jste se zbláznil,‘ řekl ředitel Lavo-slav Reichl, když jsem se objevil v jeho pracovně. Hned mi řekl, že mi sice výpověď nedá, ale prozatím že filmy dělat nebudu, protože Syndikát filmových pracovníků se připojil k dalším dvěma svazům, totiž Svazu lékařů a Svazu právníků, kteří vyloučili ze svého středu všechny členy židovského původu.“ Jiří W e i s s, *Bílý mercedes*. Praha 1995, s. 39 (dále jen Paměti).

skutečnosti. K dokreslení atmosféry doby, kdy i „předseda akc. spol. A–B na Barrandově“ Miloš Havel byl nucen o tomto požadavku jednat a „vymlouvat se všemožnými způsoby“, ocitujme toto svědectví Jiřího Weisse: „V říjnu 1938, tři týdny po Mnichovu, přišel jsem do atelieru č. 1 na Barrandově, kde režisér Binovec tehdy natáčel svůj film. Jakmile jsem vkročil do atelieru, Binovec se obrátil a prohlásil, že „dokud ten Žid bude v atelieru, že nebude točit“. Pak zarazil práci a všichni se na mě obrátili. Byl jsem nucen odejít. Dr. Jan Wenig, filmový kritik Světa práce byl svědkem této malé epizody, která by neměla zůstat zapomenuta. Myslím, že nacismus projevený za druhé republiky je tisíckrát horší než menší kolaborace v r. 1941...“³¹⁾

V této souvislosti je nutno zmínit, že podobně jako proti židům se Binovec stavěl aktivně i proti svobodným zednářům. Emil Sirotek uvádí v písemném svědectví ze září 1946: „Jako předseda Unie byl [Binovec] členem Filmového poradního sboru při ministerstvu obchodu, kde se ještě v r. 1938 na podzim postavil proti Židům a zednářům v českém filmu a organisoval v rámci Unie akci pod tímže heslem.“³²⁾ Plně se ovšem tyto tendence prosadily až v létě 1939, třebaže zpočátku přetrvávala snaha – motivovaná jistě i ekonomicky – zachránit „co se dá“. Pro ilustraci ocitujme Oběžník Svazu film. průmyslu a obchodu čsl. z 18. 8. 1939, č. 13: „Vzhledem k rozhodnutí Filmového poradního sboru ze dne 17. t. m., že nebudou brány na vědomí náměty oněch filmů, jejichž autor, resp. scenarista jest židem nebo svobodným zednářem, žádáme členské firmy, aby nám nejdéle do 25. srpna t. r. oznámily, které filmové náměty ... jsou již pevně a prokazatelně zakoupeny a pokud jejich seznam bude nám do uvedené lhůty předložen, nebude Filmový poradní sbor činiti námitek proti připuštění výjimek se shora uvedených ustanovení. V případě, kdy výrobce nemůže sám zjistiti, zda autor jest židem, nebo svobodným zednářem, nechť se obrátí na VIII. sekci Kulturní rady v Praze II, Václavské nám. 49. II. schodiště, III. poschodí.“³³⁾ Dodejme ještě, že v Kulturní radě, instituci Národního souručenství, měl filmové záležitosti v rukou dr. ing. Z. Zástěra. Snad i díky svým zásluhám z března 1939, o nichž ještě bude řeč.

Důsledky protižidovských opatření v méně známé oblasti kinematografie, u distribučních firem, popisuje Miroslav Čvančara.³⁴⁾ Úvodem poznamenává, že o život přišel mj. dr. Alfréd Baštýř, zakladatel jedné z prvních českých výroben, vzniklých krátce po zrodu ČSR – Kalosfilmu. Dále připomíná čtyři arizované brněnské firmy a sedm pražských. Jejich majitelé pracovali v oboru vesměs dlouhá léta – Artur Heller začínal roku 1910, Beda Heller 1913, Ludvík Kantůrek, který ze svých prostředků financoval a Hugo Haasovi umožnil natočit *Bílou nemoc*, od začátku dvacátých let. K bezpočtu dokladů, svědčících o tom, že všeobecným, dosud ne zcela doceněným hybatelem provádění

31) AMV, S – 531 – 6, svědectví z prosince 1947. Paměti upřesňují: „Poté celá osádka atelieru – včetně herců – stála a hleděla na mě a hledí na mě dodnes, po šedesáti letech.“ J. Weiss, c. d., s. 39. Nechuť Binovce k J. Weissovi mohla být ovšem znásobena i profesionální rivalitou; v pamětech J. Weiss vzpomíná, že jeho dokument *Dejte nám křídla* měl premiéru jako předfilm *Jízdní hlídky*; po představení mu M. Havel gratuloval s tím, že dokument měl „větší ohlas“ než celovečerní film. Tamtéž, s. 36.

32) AMV, S – 531 – 6.

33) Oběžník Svazu film. průmyslu a obchodu čsl. z 18. 8. 1939, č. 13 (dále jen Oběžník), Národní filmový archiv (dále jen NFA), fond ČMFÚ.

34) Miroslav Čvančara, *Sten zardoušených firem*. „Roš chodeš“ 57, duben 1995, s. 10 – 11.

protižidovských opatření byly hmotné zájmy,³⁵⁾ lze přiřadit skutečnost, že treuhänderem čtyř z těchto firem se stal dr. Wilhelm Söhnel (často psáno i Zöhnel), přední člen dobové pražské filmové společnosti, účastník jejích zábav a důvěrný přítel několika našich hvězd něžného pohlaví – jinak též spojovací úředník kulturně politického oddělení v Úřadu říšského protektora.

Okamžitě po válce byl Václav Binovec volán k zodpovědnosti za svou činnost v průběhu dne 16. 3. 1939. E. Sirotek v již zmíněném svědectví uvádí: „...jako význačný činovník fašistický snažil se okupovat barrandovské ateliery jako židovský majetek.“ A dále: „V té době spolupracoval již s hnutím Vlajka i s jeho deníkem a je považován za autora různých útoků proti pracovníkům v českém filmu.“³⁶⁾

Akci na Barrandově je třeba bezpochyby chápat jako součást předem a poměrně široce připravovaného pokusu českých fašistů o převzetí moci „zdola“, jakýmsi „pučistickým vystoupením fašistických mas“, byť naprosto nerespektujícím domácí situaci (a zřejmě ani zájmy německého vedení).³⁷⁾ Paradoxně ovšem za touto akcí mohla stát nejen touha po moci a zadostučinění, ale i snaha najít pro národ nějaké východisko, jakkoli ve skutečnosti krajně problematické. Nevíme ovšem, jakou roli hrál v rámci celé akce NTF. Můžeme jen zaznamenat, že byl – jako nová fašistická organizace – zakládán údajně těsně před okupací, za spoluúčasti (či přímo spoluiniciativy) Bohumila Smoly.³⁸⁾

Z mnoha stále doplňovaných svědectví, především samotného V. Binovce, lze to, co se událo, zrekonstruovat takto: Údajně zcela náhodou potkal 16. 3. 1939 dopoledne Binovec (podle jednoho svědectví oblečený v uniformě poručíka čsl. armády) na Václavském náměstí bývalého poslance dr. ing. Zdeňka Zástěru a byl jím vyzván, aby s ním, s malířem Tulou a filmovým režisérem dr. Ladislavem Bromem, který všechny vzal vlastním automobilem, odjel na Barrandov. Gen. Gajda tam Zástěru poslal „udělat pořádek“,

35) Srov. i třeňice kolem vyhlášení protižidovských opatření v protektorátu. Vláda se bezprostředně začala jejich přípravou zabývat, K. von Neurath však práce brzy pozastavil a ze své moci vydal 21. 6. 1939 nařízení o židovském majetku, v nichž byl zároveň definován nacistický pojem „Žida“ v duchu norimberských zákonů. V pozadí počínů obou stran stála jistě také snaha minimalizovat možný podíl příslušníků druhého národa na arizaci. „Až“ v srpnu 1939 tak došlo k zákazu promítání filmů s židovskými protagonisty, bylo nařízeno propustit neárijské zaměstnance, arizovat biografy – a 25. 8. 1939 začal platit zákaz vstupu židů do kin (v Německu od prosince 1938).

36) AMV, S – 531 – 6. Ještě ve výpovědi z 22. 8. 1945 Binovec prohlašuje, že se nikdy nehlásil k Němcům, nebyl členem Vlajky a vůbec žádné nacistické organizace, přiznává ovšem vystoupení 16. 3., ale s tím, že „z hlediska národního“ bylo nezávadné.

37) Srov. Feierabend, s. 148 – 154, a Kural, s. 61. O tom, že německá strana neměla žádné iluze o politicko-organizačních schopnostech českých fašistů svědčí např. řada policejních zpráv. Viz AMV, 114 – 9 (fond říšského protektora).

38) Je zajímavé, že B. Smola získal později (i s rodinou) říšskoněmecké občanství a stal se hned od počátku okupace placeným tajemníkem filmové sekce Národní kulturní rady (jejímž předsedou byl dr. Zástěra, za republiky předák v Gajdově straně). Pracoval též jako tajemník FÚ. Měl „přesný a podrobný přehled o všem, co se na celém území Protektorátu ve filmovém životě děje“. Usiloval též – s manželkou, užívající jméno Zet Molas – o možnost režie německých filmů, když se mu to nepodařilo v kinematografii české. Viz Binovcova výpověď 3. 2. 1949, AMV, 44 – 169 – 1. O Zástěrovi Binovec udává (tamtéž a AMV, S – 531 – 6), že rozhodoval o námětech a scénářích, schaloval je a korigoval. Roku 1941 prý udal svého zetě dr. Broma, který byl však po 2 – 3 měsících propuštěn (sám tvrdil, že po intervenci L. Baarové) a na oplátku údajně udal dr. Zástěru, který pak zahynul v koncentračním táboře.

protože Josef Kraus (statista a asistent režie, zvaný Karbanátek), který zabíral Barrandov den předtím, se tam „choval nepřístojně“. (Podle jiné výpovědi šlo o „nějaké chlapy“, po jejichž akci „zaměstnanci nechtějí pracovat a je chaos“.) Zástěra „měl na rameni bílou pásku lemovanou trikolorou a na červeném poli bílého lva, opatřenou rozmazaným razítkem. Řekl mi, že je členem národního výboru nebo rady v níž má referát umění a filmu“. Žádal, aby Binovec jako předseda Čs. filmové unie a „člověk, k němuž mají zaměstnanci důvěru“ pomohl situaci urovnat svým projevem, v němž měl hlavně nabádat „ke klidu a práci“.³⁹⁾

„Na Barrandově jsme nejdříve zahlédli fašistické strážce asi 3 muže v černých košilích, kterým řekl Dr. Zástěra aby ihned odešli domů a nezdržovali provoz výroby, načež se obrátili na mě, jako na odborníka a já jsem jim také řekl... běžte domů, nedělejte žádné kejkle ... Nezdravil jsem zdviženou pravicí... ale po ukončení Zástěrovy řeči v t. zv. kinu zvedli se proti nám v hledišti moře pravic fašistického pozdravu. Toto bylo zároveň ofotografováno bleskovou kamerou. Neslyšel jsem tehdy nějakou poznámku ze zástupu, nýbrž bouřlivý pozdrav *Nazdar*. Dr. Zástěra mě požádal, abych jako odborník také něco pronesl a jelikož jsem vůbec nebyl připraven k tomuto výstupu před publikem přesně si pamatuji [větu], kterou uvádím: *Země po tisíc let svěřená z rukou Božích do rukou českého národa byla obsazena německými vojsky*. Na toto prohlášení mě vyhrkli slzy z očí a musel jsem přestat. Po několika vteřinách jsem dále uvedl: *Kola práce se nesmí zastavit a že český film musí hlásat, že zde žije kulturní národ* a podobně. Končil jsem, aby se všichni odebrali na svá místa a v klidu pracovali dále a končil jsem ať žije český film, ať žije český národ. Po mě ujal se slova Dr. Brom, který promluvil ... jako já. ... Z Barandova jsme odjeli do Prahy, načež jsem shora jmenované pány neviděl.“⁴⁰⁾

Zápis Zástěrova a Binovcova projevu postoupila závodní rada ihned po osvobození disciplinární radě: „**Pan Ing. Zástěra.** Zdar! Přátelé, spolupracovníci, bratři a sestry! Byl jsem pověřen bratrem generálem Rudolem [!] Gajdou, abych provedl ve všech pražských filmových podnicích a biografech arisaci, tak jak toho vyžaduje doba. Myslím, že jste všichni upřímní Češi a že tento zákrok s námi vítáte. Prosím, aby v této věci, jelikož nejsem do zdejších poměrů zasvěcený, dal potřebné příkazy bratr filmový režisér Václav Binovec. **Pan režisér Václav Binovec.** Kamarádi a sestry! Na naši zemi, která nám byla Bohem svěřená, na které vládli naši čeští králové jest dnes obsazena našimi sousedy. Doufám, že si budeme dále kulturně vládnouti sami, tak jak nám říšský vůdce Adolf Hitler přislíbil, že zůstaneme svébytni. Já jako váš starý spolupracovník, byl jsem vždy fašistou. Přicházím z vůle předsedy národního výboru generála Rudolfa Gajdy a prosím vás snažně, abyste pilně pracovali na svých úkolech dále. Český fim se bude i nadále vyrábět, ale budou ho vyrábět ti, kteří se zde narodili, Češi, které všichni známe a ne cizáctí židé, proti kterým jsem se postavil již v režiserském svolání dne 25. října a které jsem vlastnoručně podepsal. Bylo nám tenkrátě přislíbeno, že se židovské živly odstraní, ale překotným spádem událostí to snad ani nebylo možno provést. Bratři a sestry pracujte dále, nedejte se ničím mýlit a řiďte se podle svého srdce, které bije pro náš národ.

39) Protokoly z výslechů V. Binovce l. 8. 1945 a 20. 11. 1947, AMV, 325 – 104 – 8.

40) Binovcova výpověď z 20. 11. 1947, AMV, 325 – 104 – 8. Ke zmiňovaným událostem srov.: D o l e ž a l, s. 243, a Paměti, s.41.

Říká se, že kdo se modlí, ten pracuje, já však říkám, že kdo pracuje, ten se modlí a my se budeme denně modlit k majestátu českého národa, a to bude v tom případě, že budeme pilně pracovat a doufám, že my všichni rádi síbíte, že budeme všichni pracovat dále. Váš slib přijímám.“⁴¹⁾

Další vývoj událostí líčí Binovec takto: „Zástěra slíbil, že se odpoledne dostaví do schůze správní rady ... a telefonoval mi, že tam sám nemůže abych tam jel sám a jeho jménem požádal správní radu, aby všechny zaměstnané cizí živle propustili.“ Téhož dne pak prý dostal od Zástěry list s hlavičkou Česká národní rada adresovaný společnosti AB Barrandov. V listu bylo údajně vysloveno „přání, aby byli propuštěni cizí státní příslušníci a nearijci“, které měl Binovec tlumočit. „Zástěra mně poslal vůz a tak jsem na Barrandov jel sám. Svě poslání jsem vyřídil [tj. „dopis správní radě přečetl“] a znovu jsem upozorňoval na cizácké živly. Protože ve správní radě seděly osoby, s kterými jsem se nemohl po stránce finanční vůbec srovnávat, svoje vystoupení jsem tehdy omlouval slovy...: Pánové, je mi, jako bych měl střílet z děla do vlastního domu.“ Poté prý už jen telefonicky informoval Zástěru a dopis mu poštou vrátil. (V následujících dnech pak dostával od známých přihlášky do NTF, o nichž už byla zmínka.)⁴²⁾ Miloš Havel k tomu 31. 7. 1945 uvádí, že Binovce zná od roku 1917 jako nadšeného průkopníka, který pro rozvoj filmu obětoval celé své jmění. U Lucernafilmu, resp. AB natočil několik filmů, naposledy *Jízdní hlídku*. Proti jeho chování neměl námitek až do 16. 3. 1939 (což je tvrzení udivující přinejmenším vzhledem k antisemitským vystoupením z podzimu 1938), kdy Binovec na Barrandově pronesl řeč a zabíral ateliéry jménem Národní obce fašistické. Havel, informovaný ředitelem, si prý dal k telefonu zavolat ing. Zástěru, „ohradil se a vykázal je z továren“. Protože uposlechl, byl tím pro něj případ skončen. Binovec se poté dostavil do schůze správní rady, kde žádal, „aby židé byli okamžitě odstraněni“.⁴³⁾

Tato aktivita během prvních okupačních dnů, nápadně kontrastující se zoufalými tvářemi těch, kdo přihlížejí vjezdu německé armády na tak často publikovaných fotografiích, přinesla Binovcovi evidentně pravý opak toho, v co doufal. Vskutku jsme si dál „kulturně vládli sami“, i když to znamenalo přijímat stále striktnější příkazy a respektovat stále se zužující pole působnosti – a nadále „český film ... vyráběli ti, kteří se zde narodili“. Fašistické skupiny se včlenily do Národního souručenství, jehož tvářnost

41) AMV, S – 531 – 6. Binovec k autentičnosti tohoto záznamu: „Zda předestřený mi text Zástěrovy a mé řeči ... je doslovným zněním, nemohu pochopitelně říci avšak mám dojem, že obsah souhlasí. Že bych byl prohlásil, že jsem byl vždy fašista rozhodně popírám, připouštím však, že jsem řekl že přicházím z vůle předsedy národního výboru generála Gajdy, protože jsem tím opakoval úvod předřečníka ... a snad také proto, že jmenováním osoby generála chtěl jsem dodat svým slovům důrazu. Celý projev byl velmi stručný, udal se bez jakýchkoliv rušivých příhod a setkal se s nadšeným souhlasem osazenstva. Pokud se pamatuji, nikdy jsem nepoužíval slova židovské židy [živly], nýbrž cizácké živly, pro jejíž odstranění jsem se vždy veřejně disponoval, protože mi bylo nanejvýš trapné, když na př. při natáčení národního filmu *„Jízdní hlídka“* v r. 1936 musil jsem se s produkčním ředitelem Josefem Steinem před některými svědky dohovořovati německy. Výslovně podotýkám, že nešlo o žádné zabírání, nýbrž o pouhé uklidnění...“ Výpověď z 1. 8. 1945, AMV, 325 – 104 – 8.

42) Binovcovy výpovědi z 1. 8. 1945 a 3. 2. 1949, AMV, 325 – 114 – 8 a 44 – 169 – 1.

43) Viz AMV, 325 – 104 – 8. Uvidíme ještě, že datum není bez významu. Postoj tohoto svědka k Binovcovi se postupem doby stává čím dál ohleduplnějším.

ovlivňovaly, ale zdaleka ne určovaly.⁴⁴⁾ Česká filmová výroba a distribuce se snažila respektovat především divácké zájmy – včetně všech jejich veletočů. Dařilo se jí, byť mnohdy za cenu „vytí s vlky“, zachovávat si jak hospodářskou, tak i nejzákladnější „ideovou“ kontrolu své produkce. Jiří Doležal to dokumentuje na příkladu velko filmu *Svatý Václav*⁴⁵⁾ a také nezdarem snah V. Binovce, který „už v roce 1939 se chystal natočit *Čtverylku lásky* ... s protizednářskou tendencí. Zůstalo jen u záměru.“⁴⁶⁾

Společenské poměry se znovu měnily, nadějším, spojeným s vypuknutím války, odzvonilo; Německo se stalo hegemonem celého kontinentu a „novému pořádku v Evropě“ jako by už nestálo v cestě vůbec nic. Mnohým se jistě zdálo, že je na čase vyvodit z této situace osobní důsledky. V. Binovec se o to pokusil po svém. Nemusil při tom své názory příliš korigovat, stačilo se naopak o ně opřít.

Na sklonku léta 1940 rozesílá Národní obec fašistická leták, svolávající schůzi za účelem obnovení výstavby NOF. Leták byl podepsán šesti aktivisty: dělníkem, hostinským, em. statkářem, tajemníkem, majitelem kadeřnického závodu – a filmovým režisérem V. Binovcem. Jeho jméno je též uvedeno „na presenční listině poradní schůze N. O. F. ze dne 10. IX. 1940, ve které byla ustavena tajná rada fašistická jejímž členem jmenován Binovec... Na schůzi ... 18. IX. 40 taj. rady faš. usneseno že „pozdání pro německou stranu obstará br. Bínovec“. Tehdy měly býti zvány NSDAP, Gestapo, Něm. tisk. kancelář, Oberlantrat, Inž. Pavelka a veškeré složky německé...“⁴⁷⁾ Dne 30. 9. 1940 bylo pak konstatováno, že V. Binovec se „z důvodu svého zaměstnání“ nemůže schůzi účastnit a na dalších protokolech již nefiguruje. Nicméně spolupodepisuje dopis NOF ze dne 2. 5. 1941 ministerskému předsedovi s požadavky NOF vůči protektorátní vládě. Mezitím vyplňuje Binovec 26. 2. 1941 přihlášku do NOF, 15. 4. byl, podle zápisné knihy porad náčelníků NOF pro velkou Prahu, ustanoven referentem a v ústředním rozkazu NOF č. 6 ze 7. 5. 1941 je uveden jako „pracovník fašistické rady“.⁴⁸⁾

Aby byl výčet známé Binovcovy veřejné činnosti úplný, je třeba ještě zmínit, že po zřízení Veřejné osvětové služby v roce 1943 byl Binovec jmenován do funkce městského okresního vedoucího pro Prahu XII. Uvádí, že se neodvážil odmítnout, protože jmenování bylo podepsáno přímo ministrem Moravcem, ale že byl přítomen pouze na ustavující

44) Srov.: Feierabend, s. 164 a 176. Některé motivace V. Binovce, ladění jeho barrandovského projevu, ostatně i fantasmagorická formulace „Vůdci a vlasti zdar“ (viz Přípis) svědčí o výstižnosti Kuralovy shrnující charakteristiky českých fašistů. Srov.: V. Kural, s. 17.

45) K tomu viz též výpověď Emila Sirotky ze 30. 1. 1946: „S Milošem Havlem byl již z dřívějšíka ... velmi dobře znám též docent Dr. Kliment, který se snažil prostřednictvím jeho koncernu a za vydatné podpory německých míst vykonávati vliv na celé filmové ústředí ... byl v nejužším osobním kontaktu s vládním radou Zanklem ... a Dr. Zöhnelem (...) Při výkonu své funkce jsem ... pozoroval, že ... se snaží čím dále tím více uplatňovati proti naší linii zájmy, vycházející z německých míst ... vytýkal, že svoji funkci nevykonávám dobře, že tím nesloužím české věci stavím-li se na opoziční stanovisko vůči přáním Němců (...) ještě za mého působení ve filmovém ústředí byl ... autorem plánu, aby byl vyroben film *Svatý Václav* v linii německé propagandy ... spolupracoval též na scénariu tohoto filmu ... činností naší skupiny ... se podařilo, že ... posléze v důsledku ... uměle vyvolaných překážek bylo od ... provedení upuštěno.“ AMV, 2 – 832.

46) Viz Doležal, s. 216, a zde uveřejněný Přípis.

47) Viz výpis ze spisů národního soudu v Praze TNs 13/45 proti R. Gajdovi, AMV, S – 531 – 6.

48) AMV, S – 531 – 6 a 325 – 104 – 8.

schůzi a později se vždy omluvil pracovní zaneprázdněností. Nevývíjel žádnou aktivitu a za 9 či 10 měsíců byl prý funkce zbaven.⁴⁹⁾

Všechny tyto Binovcovy aktivity, nesoustavné a vždy znovu ústící do slepé uličky, byly zřejmě chabou náplastí za ztrátu pozice předsedy Československé filmové unie, v jejímž čele stál v letech 1933 – 1939. Nemáme zde prostor k vylíčení poměrně složitého vývoje, který vedl po 15. březnu 1939 ke sloučení organizací, reprezentujících prvorepublikové filmové dění podle oborů, do jednotné instituce – Ústředí filmového oboru, změněného na nátlak Němců na Filmové ústředí v Čechách a na Moravě, poté ve Výbor plnomocníků film. oboru v Čechách a na Moravě – a konečně na jaře 1940 ve Filmové ústředí pro Čechy a Moravu (dále FÚ).⁵⁰⁾ Jednotlivé oběžníky, vydávané touto institucí či jejími složkami, jejich obsah, záhlaví, označení funkcí, psaní velkých písmen v jejich názvech, frekvence podpisů apod. dokumentují nejen postup restriktivních opatření a postoj k nim, ale svědčí též o interních rivalitách jednotlivých složek a jejich zástupců. Z moci své funkce ředitele či předsedy Filmové unie si V. Binovec udržuje svou pozici – jako plnomocník za Filmovou unii, později jako (snad do jisté míry samozvaný) místopředseda FÚ a zástupce tvůrčích pracovníků (či předseda sekce filmových zaměstnanců) v něm – až do 15. 2. 1941, kdy došlo ke zřízení Českomoravského filmového ústředí (dále ČMFÚ).⁵¹⁾ Je paradoxní, že právě tato organizační změna umožnila zbavit se nepohodlného funkcionáře Binovcova ražení.

Zmíněný krok neznamenal jen ztrátu prestiže: vzbudil v Binovcovi též existenční obavy. Jejich výrazem je i jeho již citovaný dopis ze dne 4. 3. 1941, adresovaný předsedovi ČMFÚ Emilu Sirotkovi. Ironií osudu byl přidělen k vyřízení Binovcova funkčnímu nástupci Jozefu Jaurisovi, donedávna jeho podřízenému ve funkci ústředního tajemníka Filmové unie. Binovec si v dopise stěžuje, že mnozí, a to velmi často zasloužilí, filmoví

49) Viz protokol z výslechu 3. 2. 1949, AMV, 44 – 169 – 1. Tyto údaje potvrzuje výpověď Huga Tuskányho, do podzimu 1943 vedoucího, poté zástupce vedoucího VOS. Tamtéž.

50) K tomu srov.: NFA, fond ČMFÚ; D o l e ž a l, s. 200 – 201. Dále srov. výpověď E. Sirotky z 30. 1. 1946: „Krátko po okupaci ... byl vytvořen z jednotlivých úseků filmového podnikání sbor plnomocníků filmového oboru ... byl veden formou demokratickou ... především z toho důvodu, aby byla zdejší filmová produkce pokud možno uchráněna od vlivu německého. V čelo ... jsem byl postaven jednomyslnou volbou ... byl jsem v dotyku jednak s ... generálem Eliášem ... jednak s ... ministrem obchodu Dr. Kratochvílem, u něhož jsme nacházeli ... rovněž plné podpory. Po nějaké době ... Němci využívali té okolnosti, že ... nebyl ještě vydán projednaný již statut o filmové komoře a kinozákon a dali pokyn vládním kruhům, aby byla zřízena korporace, která soustředí celý filmový průmysl s povinným členstvím a ... bude mít ráz autoritativní (...) bylo projednáno na půdě ministerstva obchodu zřízení t. zv. českomoravského filmového ústředí ... Jedním z nejvýznamnějších členů ... po stránce hospodářské byl Miloš Havel (...) Když se stávala aktuální otázka zřízení filmového ústředí ... jednal jsem ... s generálem Eliášem ... mám-li převzít vedoucí místo ... Současně se mnou přicházeli v úvahu na toto místo ... Vlasta Burian, který byl prosazován kruhy německými a Miloš Havel, podporovaný docentem Dr. Klimentem. Posléze prosadil generál Eliáš mé jmenování předsedou ... a po dobu let 1940 – 1941 ... se mně podařilo výše zmíněnou linii ... udržeti.“ AMV, 2 – 832.

51) Viz Přípis a AMV, 44 – 169 – 1. Snahu zachovat si autonomii alespoň v oblasti své kompetence se zdá dokumentovat např. oběžník č. 105/40. Běžně je FÚ zastupováno těmito functionáři: předsedou (Emil Sirotek), generálním tajemníkem (Jaroslav Leiser – po válce Lesař), jeho náměstkem (JUDr. Rudolf Bláha) a jednatelem (Karel Feix). Hloubku změn, kterou přineslo zřízení ČMFÚ, dokumentuje i nová podoba jeho výnosů – nyní dvoujazyčný Věstník nabývá i navenek hrozivě úřední podobu.

tvůrci jsou již dlouhou dobu bez zaměstnání (náležitou pozornost věnuje, jak jsme viděli, i své osobě). Zpochybňuje zdůvodňování nedostatku pracovních příležitostí obsazením ateliérů německou produkcí a navrhuje: 1) Aby ČMFÚ upozornilo na tento problém filmové výrobce a zasadilo se, „aby nezaměstnaným film. tvůrčím pracovníkům-profesionálům byla umožněna po zásluhách práce a obživa. 2) Nechť Ústředí zamezí nešvaru, aby majitelé, neb ředitelé velkých výrobních firem sami režírovali filmy pro své firmy. 3) Nechť Ústředí krátkou cestou vstoupí ve spojení s říšskoněmeckými příslušnými filmovými organisacemi a úřady a požádá podle smyslu prohlášení, které učinil pan říšský ministr Goebbels k českým kulturním pracovníkům, aby byla zdejší filmový pracovníkům, kteří ovládají němčinu poskytnuta možnost zařazení do pracovního procesu v německých filmech zde, neb v Říši. To zvláště v případě, že by opravdu bylo se strany německé znemožněno natáčet zde s dostatek domácích filmů.“⁵²⁾

Tyto návrhy je třeba posuzovat v dobovém kontextu. S Pragfilmem a jinými německými společnostmi pracovalo na 300 českých filmařů, mnozí od jara 1939 (nebo i dříve), a to nejen z řad technického personálu. Byli mezi nimi umělci nejzvučnějších jmen. Také Binovec bude na čas umístěn v dramaturgickém oddělení Pragfilmu – nikoli ovšem prostřednictvím ČMFÚ. Svůj poslední, nedokončený film, nazvaný *Bludná pouť*, natáčí však v české produkci.⁵³⁾ Rozhodně nic nenasvědčuje tomu, že by na snahu německých míst po včlenění co nejvíce českých umělců (ovšem náležitě prověřovaných) do německé filmové výroby – se zřejmým cílem postupně je odnárodnit a asimilovat – měly podstatnější vliv iniciativy z české strany. Jde zřetelně o součást nového přístupu po Heydrichově převzetí protektorátní funkce – a zároveň o projev Goebbelsova úsilí zvýšit německou filmovou výrobu, oživit personální obsazení a překonat autonomii protektorátního filmu.

Uvedením těchto skutečností nechceme relativizovat Binovcovu osobní odpovědnost, pouze ji vřadit do tehdejší atmosféry. Mnoho okolností ostatně nasvědčuje, že pro Binovce měla ve spojení „český fašista“ svou váhu obě slova. Jeho žádosti vyhověno nebylo. Pro toho, kdo nepovažuje film především za prostředek obživy či výdělku, je to po zvážení použitých argumentů pochopitelné. Tak umělecky rigorózní sudidla sice tehdy rozhodně neplatila, v tomto konkrétním případě však existovaly i další důvody.

Opakovaně se po válce setkáváme se svědectvím, že ve filmových kruzích se přinejmenším mnohé tušilo o Binovcových stycích s „německými místy“ – což bylo téměř totéž jako s „německými policejními místy“.⁵⁴⁾ Pro úplnost je třeba uvést alespoň kusá fakta

52) AMV, S – 531 – 6. Srov. D o l e ž a l, s. 217 – 222.

53) Zmínka o něm viz D o l e ž a l, s. 227. Srov. též svědectví E. Sirotky: „Po tomto filmu [*Městečko na dlaních*] snažil se o další práci, která mu však pro odpor českých míst byla již znemožněna. Němci mu proto opatřili místo dramaturga v ... Prag-filmu.“ AMV, S – 531 – 6. E. Sirotek byl ovšem roku 1943 zbaven funkce v ČMFÚ a „odešel do soukromí“ (viz výpověď z 30. 1. 1946) a roku 1944 došlo i k jeho zatčení (výslovně podotýká, že nikoli v souvislosti s Binovcovým přípisem). Poslední, nedokončený Binovcův film *Bludná pouť* byl adaptací románu Pavla Kutného z uměleckého prostředí Kolébka z jasanu.

54) Srov. výpověď M. Havla z 31. 7. 1945 o tom, že Binovce „nepokládal po celou dobu okupace za osobu důvěryhodnou a spolehlivou“, dokonce se jej „obával a stranil“. AMV, 325 – 104 – 8. Viz též výpověď E. Sirotky z 19. 9. 1946: „Z uvedených okolností i z celkového názoru českého filmového oboru byl Binovec považován za člověka nebezpečného české věci ... prospěcháře a karieristu.“ AMV, S – 531 – 6.

z rozsáhlého materiálu, který je v tomto ohledu k dispozici. Přitom nesmíme ztrácet ze zřetele, že jeho zdroje jsou někdy i „dvojnásob“ policejní a zejména že němečtí policejní příslušníci měli po válce dostatek důvodů k tomu, aby vypovídali neúplně či zavádějícím způsobem. Nelze také nebrat v úvahu poměrně běžné styky mnoha kulturních pracovníků, i velmi oblíbených a renomovaných, s německými činiteli – jejichž provázanost s bezpečnostními složkami byla značná. Většinou se ovšem omezovaly na společenskou oblast a motivoval je strach, ale často také ohledy prestižní, hmotné, snaha o další kariéru a mnohdy též navyklá potřeba životního stylu (např. záliba v divokých večírcích, jejichž přímo vyhledávané „erotické sekvence“ byly filmovány a později dávány k lepšímu). Pro představu obecného rámce snad uvedme pouze tvrzení zaměstnance kartočky gestapa B. Sieberta (krycím jménem Veselý), že jen tato tajná služba měla v Praze 8000 – 10000 kmenových českých spolupracovníků ze všech společenských tříd.

Přestože V. Binovec spolupráci tohoto druhu vždy popíral a své četné styky s několika prokazatelnými zaměstnanci gestapa či SD vysvětloval společenskými důvody, výměnou špeku a másla za slivovici,⁵⁵⁾ případně iniciativou z jejich strany, přičemž on si nebyl ničeho vědom, atp. – svědectví opačného druhu jsou příliš četná a z příliš mnoha stran. V přípisu Binovec sám zmiňuje Miloše Cettla⁵⁶⁾, jehož znal údajně z účtárny FÚ. Zmiňovaným „svědkem“ je zřejmě jistý Šindelář, zaměstnanec gestapa přidělený k natáčení, Cettlův přítel z vojny, kde spolu sloužili jako jezdecktí důstojníci. Svě četné rozhovory s ním vysvětluje Binovec společným zájmem o koně a dostihy.⁵⁷⁾ Další zaměstnanec gestapa jej prý kontaktoval jen kvůli zařízení zájezdu bývalé protagonistky Binovcových filmů do říše pod záštitou České pracovní fronty (šlo o pořádání zábavních večerů pro české dělníky); zájezdy na říšskoněmecké území byly velmi lukrativní a v některých kruzích tedy vyhledávanou záležitostí.

Namísto dalšího výčtu přejdeme k nejzávažnějšímu svědectví. Již 15. 3. 1939 byl do Prahy převelen z berlínského gestapa Hans Otto Gall, aby pracoval v oddělení II B M (odboj). Proslul krutostí, ale za horentní úplatky byl ochoten propouštět z vazby. V důsledku toho došlo na podzim roku 1944 k jeho zatčení, byl odsouzen k smrti, ale nikoli popraven. V seznamu jeho konfidentů (vypracovaném, samozřejmě pod přísným dohledem, vězněm gestapa J. M.) k 31. 1. 1944 je veden Biňovec Wenzel, Filmregisseur,

55) Tak zdůvodňuje své rozhovory s dr. Königem-Klierem a opakované docházky do jeho bytu. Jedná se o šéfa oddělení SD, s nímž jej v roce 1940 seznámil již zmiňovaný Bohumil Smola. Jiná svědectví naznačují, že „prostřednictvím Binovce zasahoval ... dr. König-Klier do filmu“ a že z jistého Klierova rozhovoru přímo vyplývá, že i Binovec pracoval pro SD. Ten však uvádí, že se jej König – „hospodářský a revisní poradce“ – sice vyptával na poměry ve filmu, ovšem pouze po obchodní a hospodářské stránce, a na to, co se nyní natáčí. Nezajímal se prý o žádnou jinou osobu než o Binovce. AMV, 44 – 169 – 1.

56) Stopa M. Cettla (též Cetla, Zettla či Zetla), stíhaného pro údajné konfidentství, mizí v plzeňských lesích; od 13. 5. 1945 je nezvěstný. AMV, 325 – 104 – 8.

57) K filmu samému V. Binovec uvádí, že po odchodu z účtárny FÚ začal Cettl natáčet kulturně politický propagační film (v rámci Avisfilmu). Disponoval značným kapitálem, který zřejmě pocházel „od Němců“. Dílo mělo objasnit protektorátním příslušníkům výhody, které jim plynou z faktu, že za jejich zájmy bojují Němci, a to na vzdálených bojištích. Od Binovce prý dostával – při nepravdělném styku – jen profesionální rady. Později, během přelíčení, Binovec tvrdí, že s Cettlem hovořil pouze dvakrát. Viz AMV, 44 – 169 – 1 a S – 531 – 6. Majitel Avisfilmu i někteří spolupracovníci se hájili tím, že se projektu zúčastnili pod nátlakem.

s odpovídající adresou a poznámkou „Miloš“ – nasvědčující, že jeho řídicím orgánem byl významný konfident, Gallova pravá ruka (říkalo se, že bez něj nic nepodnikal) – Dr. Müller.⁵⁸⁾

Binovcovy kontakty s německými místy – ať již policejními, či nikoli – vedly k tomu, že na počátku léta 1941 byla naoktrojována režie jeho dalšího filmu, *Městečka na dlani*, o jehož tradičním hodnocení jako jednoho z nejzdařilejších a také z národnostního hlediska nejpozitivněji působících filmů okupačního období jsme se již zmínili. „Natáčení bylo zahájeno v létě 1941, pak bylo přerušeno a cenzura povolila premiéru až v polovině září 1942.“⁵⁹⁾ Je zjevné, že nacionální nota v Binovcově prožívání skutečnosti nechyběla. Nejde však jen o to, že národně sentimentální přístup sám o sobě nezakládá ani neprohlubuje ryze umělecké kvality filmu. Binovcův, ale např. i Čápův případ poukazuje na ošidnost přeceňování nacionálně laděných východisek i v rovině čistě názorového a společenského působení a zdá se, že zpochybňuje něco ze samotných zdrojů, na nichž bývá budována obrana protektorátní kinematografie.

Svědectví o průtazích v natáčení tohoto filmu a o odkladu premiéry svědčí o tom, jak obtížné je přesně zařadit zřejmá fakta a kolika legendami a dezinterpretacemi může být jejich chápání průběžně zatěžováno. Ve zde editovaném příspěvu E. Moravcovi nacházíme zcela odlišné vysvětlení oněch průtahů i toho, proč bylo uvedení filmu posunuto až na začátek podzimní sezóny – ačkoli předchozí výklad vyzníval více než logicky.⁶⁰⁾

Během natáčení exteriérů tohoto filmu byl zatčen Karel Hašler, a to na základě udání, všeobecně připisovaného V. Binovcovi. On sám již za okupace toto obvinění vehementně a hněvivě popíral. V roce 1945 uvádí: „S Karlem Hašlerem byl jsem dlouholetý přítel a často jsem se [s] ním přátelsky stýkal a již i spolupracoval. Při natáčení ... byl mi Hašler přidělen jako umělecký poradce. Exteriery ... se natáčely v létě 1941 v Železných horách a v Třemošnici u Čáslavi. Tam Hašler vždy po práci při večeri sedával s námi a potom jsme zpívali většinou národní písně po nichž jsme se rozcházeli, vzhledem k tomu, že pro velkou práci jsme museli časně vstávat. Hašler protože měl více času zůstával obvykle ... ve společnosti místních občanů... Co se zpívalo nevím, je mi však známo, že

58) Gestapo (i jiné německé tajné služby) mělo konfidenty také z řad židů, kteří se tímto způsobem snažili zachránit sebe i své rodiny; obdrželi arijské doklady na cizí jména a rovněž potravinové lístky. Když přišel roku 1943 z Berlína zákaz nadále je využívat, byla spolupráce s nimi až na několik málo případů ukončena a posléze zůstal na oddělení II B M 1 údajně pouze M. Schmiedke, krycím jménem Dr. Müller – až do svého zatčení, k němuž došlo poté, co vyšlo naprostou náhodou najevo, že nechával zanášet různé osoby do seznamů bez jejich vědomí a inkasoval sám jejich týdenní platby. V této souvislosti je k případu V. Binovce uváděno, že sice napsal na požádání články do Vlajky, ale jeho spolupráce s Dr. Müllerem je krajně nepravděpodobná, protože „měl k lidem druhu Schmiedkova vrozený odpor a i ve filmových atelierch je nenáviděl“. Srov. výpověď B. Sieberta, AMV, 305 – 606 – 6. K Schmiedkeho osobě (kr. jméno škpt. Dubský a Dr. Müller) existuje ještě svědectví, uvádějící, že spolu s býv. rotmistrem A. Neradem odjizili v době 2. republiky na min. nár. obrany „kartotéku zpravodajské služby – ofensiva“ a předali ji posléze gestapu. AMV, 302 – 1 – 306.

59) Doležal, s. 206.

60) V. Binovec se ovšem zmiňuje i o skutečných cenzurních problémech – nejpřísnější byl prý Bohumil Smola – a o příkazu vystříhnout několik dialogů, které byly považovány za „protiněmecké“. Viz Binovcova výpověď z 3. 2. 1949, AMV, 44 – 169 – 1.



Snímek z natáčení Městečka na dlani.

*Třetí, čtvrtý a pátý zprava filmový publicista Jan Wenig,
režisér Václav Binovec a spisovatel Jan Drda, druhý zleva publicista Jiří Síla.*

Foto archiv

Hašler i v jiných příležitostech zpíval různé nebezpečné písně různé parodie na Němec-ko a že těchto zpěvů se účastnit bylo nebezpečné. Rovněž z doslechu vím, že Hašler v této souvislosti byl několikrát volán na Gestapo, kde byl důrazně varován, aby zanechal zpěvů podobných písní, tímto se Hašler sám dokonce chlubil ... v Třemošnici byli jsme pozváni továrníkem Bartošem do jeho chaty v lesích, kde Hašler předvedl svůj repertoár. Na text se přesně již nepamatuji protože se dosti pilo. Tehdy pokud vím byli přítomni všichni spolupracovníci tohoto filmu. ... K zatčení Hašlera došlo ... u osady Ládví na Benešovsku. Tam uprostřed práce přišli dva gestapáci z nichž jeden byl Werner Dress z filmové censury, který byl ve filmových kruzích znám, s Hašlerem a několika jinými si podal ruce a odcházeli s Hašlerem opodál a [ve v]zájemném hovoru a Hašler se již nevrátil. To bylo někdy v měsíci září 1941. Asi po týdnu jsem dostal obsílku na gestapo kde jsem byl vyslýchán zmíněným Dressem ve věci Hašlerově ... na jeho dotaz zda je mi známo něco o protiněmeckých parodiích jsem odpověděl, že ne, resp. že nevím co Hašler zpíval v mé nepřítomnosti...⁶¹⁾

61) Výpověď z 1. 8. 1945, AMV, 325 – 104 – 8.



Václav Binovec
s Jindřichem Plachtou a Františkem Černým
při natáčení *Městečka na dlani*
Foto Jan Mikota

Binovcův výklad si žádá několik poznámek, především o osobě Karla Hašlera, který patrně – alespoň za druhé republiky – nebyl Binovcovi názorově příliš vzdálen. Je známo, že po Mnichovu se bouřlivě a nevybíravými slovy vyjadřoval o nejvyšších politických reprezentantech první republiky, o tom, že tito „hrobaři národa“ stát prodali židům apod. Spoluautor scénáře *Městečka na dlani* Karel Steklý dokonce prohlásil: „Vím, že Binovec i Hašler byli fašisty a o jejich vzájemný poměr jsem se nikdy nestaral...“⁶²⁾ Opakovaně ve výpovědích zaznívá, že Hašler se stal uměleckým poradcem filmu proti Binovcově vůli. Zaujímal při natáčení až do svého zatčení, tj. prakticky ve všech exteriérových scénách, významnou pozici. Jaroslav Průcha, jeden z hereckých představitelů filmu, o něm přímo mluví jako o spolurežisérovi. Několik svědectví se zmiňuje o Binovcových stále intenzivnějších sporech s Hašlerem, který mu byl „poradním sborem nadiktován“, což „při své ješitnosti těžce nesl“, o „rivalitě“ mezi nimi, o špatných vztazích, plynoucích z toho, že Binovec nemohl „nic podnikat bez Hašlera“, dokonce i o Binovcových

62) AMV, S – 531 – 6.



*Karel Hašler v roce 1940
při natáčení filmu Františka Čápa Babička
Foto archiv*

výrocích, nasvědčujících tomu, že je rozhodnut v další etapě, tj. v ateliérových scénách, Hašlerovu spoluúčast nepřipustit a „zbavit se ho“. ⁶³⁾ Několik dalších svědectví potvrzuje také postupnou zásadní změnu Hašlerova smýšlení, stejně jako skutečnost, že byl gestapem opakovaně varován.

Hašlera zatýkali dva muži od gestapa. První z nich, Werner Dress, byl všeobecně znám jako šéf kulturního oddělení Státní tajné policie (tisk, film, divadlo a umělecké

63) Tamtéž. Je zajímavé, že při přelíčení byla zřejmě čtena jediná z těchto výpovědí, naopak byli slyšeni dva svědci, z nichž jeden mluvil pouze o „nesrovnalostech“ a druhý dokonce uvedl, že zmiňovaní „vycházeli spolu velice dobře“.

produkce – včetně dohledu nad Filmprüfstelle).⁶⁴⁾ Že se osobně zná i s druhým z nich, J. Šindelářem, připustil Binovec teprve poté, co vzájemné přátelské styky vyšly najevo. Právě tohoto muže (krycím jménem Schweizer) označil po válce Werner Dress za pisatele udání na Hašlera a soud se k této verzi přiklonil.⁶⁵⁾ Další pracovník gestapa, týž, který roku 1948 zpochybňuje autentičnost zápisu v knize konfidentů, zprvu uvádí, že „podle Dresse ... Binovec učinil o Hašlerovi závažná prohlášení“, později však naznačuje a nakonec přímo tvrdí, že Binovec pouze vypovídal o Hašlerově činnosti, ale první udání, na jehož základě došlo k zatčení, psal ředitel jisté filmové společnosti, která za války splynula s Pragfilmem.⁶⁶⁾

O původci udání ovšem existuje svědectví samotného Hašlera. Dva členové disciplinární rady Svazu českých filmových pracovníků totiž 2. 7. 1945 prošetřovali činnost JUDr. Josefa Rychlíka, který v advokátní kanceláři zastupoval firmu AB a poté pracoval pro Lucernafilm. Po pasáži věnující se okolnostem německého převzetí ateliérů jsou vysvětlovány styky s ing. Zanklem, dr. Söhnelem a B. Smolou a následují tato slova: „Při přelíčení sporné záležitosti Bohemiafilm contra Lucernafilm ve věci filmu *Babička* vymohl jsem, že byl z vazby Gestapa jako spoluobžalovaný ... předveden i zemřelý Karel Hašler. Při této příležitosti podařilo se mi s Hašlerem promluvití beze svědků se strany německé a tu mi ... sdělil, že mu Gestapák Dress prozradil jméno udavače proti němu ... a označil ... Václava Bínovce. Při tom upozorňuji, že mne ... mezi jiným požádal, abych za tímto sdělením ... šel.“ K tomuto svědectví nebylo možné zjistit další podrobnosti, neboť zmíněný právník byl devět dní poté zavražděn.⁶⁷⁾ Toto Hašlerovo svědectví nicméně potvrzuje několik dalších důvěryhodných svědků, kteří se ovšem liší v detailním líčení okolností, za nichž k němu došlo.

Při zmíněném procesu pro přečin podle autorského zákona, v němž byl obžalován i Hašler, mluvil obhájce o tom, že mezitím byl Hašler zatčen pro zpěv parafráze „Hoši od gestapa, vy tam v zemi spíte, vy se nikdy domů více nevrátíte“ a že zatčení je Binovcova práce. Tehdejší předseda soudu Josef Neureiter, který se o Hašlerovo zatčení osobně zajímal, líčí podrobně, jak nastrojil soukromou rozmluvu K. Hašlera s jeho obhájcem a od něj se poté dozvěděl v podstatě totéž. Hašler byl prý vyšetřován na gestapu bývalým hercem, který se k němu choval slušně a podrobnosti o udání mu prozradil. M. Havel potvrzuje, že spolu s několika zainteresovanými slyšel příslušné sdělení od samotného

64) Podobně jako další pracovníci gestapa využíval Dress známosti v uměleckých kruzích, účasti na oslavách premiér apod. k získávání informací. Podle některých narážek měl prý „uměleckou minulost“. Na rozdíl od svých spolupracovníků se některých značně nevázaných zábav účastnil pouze z úředního zájmu. Získané informace předával příslušným referentům, nechával si jen větší případy (např. Hašlerův, Kvapilův, E. F. Buriana). V roce 1943 Prahu na čas opustil – byl členem bezpečnostního praporu v SSSR a policejního výpomocného oddílu v Soluni. K jeho zadržení došlo 7. 5. 1945 v budově gestapa, ale již 26. 5. byl převzat, jako příslušník kárného oddílu, kontrarozvědným odborem SMERŠ 60. armády. Byl převezen do vězení NKVD v Ratiboří a 20. 6. 1945 odsouzen voj. soudem 4. ukrajinského frontu k smrti zastřelením. Z těchto důvodů nebylo možno ověřit skutečnosti, zajímavější českou stranu, mj. ani jeho svědectví o udání K. Hašlera. Srov. AMV, 305 – 606 – 6 a 2 – 832.

65) AMV, S – 531 – 6.

66) AMV, 305 – 606 – 6. Syn K. Hašlera naopak tuto možnost výslovně vylučuje.

67) Srov. AMV, S – 531 – 6.

Hašlera během procesu. Existuje také potvrzení faktu, že si Hašler přál, aby z věci byly jednou vyvozeny důsledky.⁶⁸⁾

Hašlerův syn uvádí, že „otec mu po svých spoluvězních vzkázal, že viděl osobně udání“. (Došlo k tomu snad tak, že Dress nechal udání ležet ostentativně na stole a odešel z místnosti.) Mimoto mu prý Dress osobně naznačil, že gestapo otce již několikrát varovalo, ignorovali už několik udání, ale to poslední bylo tak závažné, že nebylo možné nezakročit.⁶⁹⁾ Vždy ovšem zbývá otázka, do jaké míry odpovídala indiskrece „bývalého herce“ W. Dresse skutečnosti a nebyla-li záměrnou dezinformací či dokonce provokací.

Binovec vždy tvrdil, že v souvislosti s Hašlerem byl vyslýchán pouze dvakrát Dressem na gestapu. Šlo podle něj především o refrén „Kam se na nás, bolševici, hrabete“. Pověsti o udání nesl těžce, existují svědectví, že si na jejich šířitele stěžoval anebo jim vyhrožoval. Zmiňuje se také o nátlaku z německé strany – a to nejen v souvislosti s přípisem ministru Moravcovi. Potíže měl mít nejčastěji s příslušníkem SD Büxensteinem, který prováděl dohled nad filmovými zaměstanci a arijskými průkazy.⁷⁰⁾ Ten prý ostře a nesmlouvavě prosazoval německou nadvládu. Binovcovi údajně vytykal protiněmecké smýšlení, předložil mu fotografii, na níž byl Binovec spolu s T. G. Masarykem, a citoval výrok, který Binovec pronesl ve společnosti kolegy režiséra (jenž k Büxensteinovi údajně často docházel s hákovým křížem v klopě kabátu) – že „s Němci musíme ve filmu zatím spolupracovat, než budou vyhnáni“. Věděl prý také o Binovcově brojení proti dovozu německých filmů a o jeho stycích s rodinou tchána – legionáře.⁷¹⁾

O nejvážnějších potížích mluví však Binovec v souvislosti se svým přípisem Emanuelu Moravcovi. Ten prý na něj již v roce 1941 vyvíjel nátlak, aby mu „podal některé informace o osobách z filmu“. Později, počátkem roku 1942, prý Binovcovi vyhrožoval, že proti němu má dost materiálu, aby ho nechal zavřít. „Tomuto nátlaku jsem podlehl a napsal jsem mu první dopis, s nímž nebyl spokojen. Potom jsem teprve napsal ... onen, který mi byl právě předestřen s nímž teprve souhlasil. K obsahu ... uvádím, že sám nejsem autorem celého dopisu nýbrž, že ... skoro o všech [osobách] dal mi již Moravec v konceptu psané informace, některé české a některé německé s tím, abych [je] použil, opsal a ... jemu znova zaslal ... Nedenuncoval jsem tedy ... nýbrž prostě zredikoval jsem informace, které už Moravec měl odjinud. Při tom mně ... ujistil, že těchto informací nepoužije nijak úředně ... čistě ... pro jeho potřebu, aby věděl jaké má lidi v oboru, který spravoval.“ Binovec ještě dodává, že Moravec slib dodržel – on že alespoň neví o žádném zákroku proti komukoli, kdo byl v dopise uveden. Po jedenácti dnech jde ve svém líčení ještě dále: „...podotýkám, že tento elaborát vypracoval vlastně Emanuel Moravec, nebo někdo z jeho spolupracovníků, mně jej předložil Moravec jako koncept a dal mi rozkaz, abych jej chronologicky sestavil a na mé zdráhání odpověděl výhrůžkou, že má ... dosti materiálu, aby mě donutil k povolnosti. Sám jsem tento elaborát žádnému německému úřadu

68) Srov. tamtéž.

69) AMV, 325 – 104 – 8.

70) Každý filmový pracovník musel mít arijské doklady a učinit prohlášení, že nebyl legionářem. Büxensteinnův podpis nalézáme vedle Binovcova (za FU) např. na „přísně důvěrném“ oběžníku č. 21/39, který vymezuje podmínky pro další práci kameramanů. Na oběžníku č. 57/39 z 21. 11. 1939 je Egon Büxenstein veden jako člen výboru plnomocníků za Filmprüfstelle. V roce 1941 odchází na frontu.

71) Viz Binovcova výpověď z 3. 2. 1949, AMV, 44 – 169 – 11.

neposílal; když jsem ... sestavil elaborát, poslal jsem jej doporučeným dopisem Moravcovi ... A pokud se ... odvolávám na dopis z 12. února jedná se rovněž o dopis poslaný Moravcovi ... ale Moravec nebyl s ním spokojen... Pokud píše ... o výzvě příslušného služebního místa, je tím míněno služební místo Moravcovo ... Moravec mi výslovně řekl, že mu nyní film podléhá, že chce mít všechno v ruce, že si informace opatřil, ale chce je mít někým z oboru ... podepsané...⁷²⁾ Poté byl Binovec, již podruhé, propuštěn na svobodu. Jakkoli nelze Moravcův vliv na některé detaily přípisu zcela vyloučit, doposud konstatovaná fakta nenasvědčují, že by toto vylíčení odpovídalo skutečnosti. Nejde jen o zřejmé rozpory se zněním průvodního dopisu ze 3. dubna. Celá tehdejší situace nabízí daleko pravděpodobnější vysvětlení – že totiž na základě svých přinejmenším ústních intervencí byl V. Binovec požádán, a to původně zřejmě německou stranou, aby vypracoval souhrnnou zprávu o poměrech v českém filmu a o jeho řízení – a navrhl opatření k nápravě, včetně personálních. Odkaz na prosinec 1941 navíc nasvědčuje, že celá záležitost měla souvislost se zásadními změnami jak ve správě protektorátu, tak ve všeobecné atmosféře, které přinesl Heydrichův příchod do Prahy 27. 9. 1941.⁷³⁾ Je možné pouze spekulovat, do jaké míry spojoval E. Moravec s novou situací naději, že se mu podaří dostat pod svou kontrolu filmovou výrobu; ta byla od roku 1942 skutečně převedena do kompetence ministerstva školství a národní osvěty. Binovcův přípis hrál možná v tomto přesunu určitou roli. V každém případě je pravděpodobné, že nový kurs po nástupu R. Heydricha oživil Binovcovo úsilí o prosazení vlastních ambicí.

Bezprostředně po válce, 11. května 1945, byl Václav Binovec zatčen příslušníky NKVD, odvezen do polské Ratiboře a vyslýchán především o německém vlivu na protektorátní kinematografii. Mezitím česká strana pověřila Ředitelství úřadu národní bezpečnosti v Ostravě pátráním po V. Binovcovi, který měl být „podle nezaručených zpráv“ v Ostravě, Opavě či Ratiboři. „Jednoho dne přišel jeden český četník, kolem 7 – 8 července a převzal mě ještě asi s 50 dalšími Čechy a Slováky, za účelem návratu do Československa ... Z Ostravy jsem byl převezen do Prahy Bartolomějské ul. č. 10, kde jsem byl zajištěn a předán do Vršovické sokolovny a v listopadu 1945 na Pankrác, odkud jsem byl po několika dnech propuštěn s tím, že veřejný žalobce ... nenalezl důvodů ke stíhání podle retribučního dekretu. Od začátku dubna 1946 do 20. června 1947 byl jsem zajištěn na Pankráci, vyslýchán ... ve věci dopisu, který jsem měl psát bývalému ministru Moravcovi ... Dne 20. června jsem byl [propuštěn]...“⁷⁴⁾

Již v době Binovcova zadržení ruskou stranou schválil 30. 6. 1945 senát disciplinární rady Svazu filmových pracovníků návrh, aby byla projednána obvinění týkající se zabírání ateliérů, protizidovských postojů, udání K. Hašlera a žádosti, aby se ČMFÚ s odvoláním

72) Podrobněji o celé věci a peripetiích údajného nátlaku viz výpovědi z 5. a 16. 1. 1946, AMV, S – 531 – 6.

73) V jiné rovině uvažuje roku 1946 o spojitosti Binovcova přípisu s Heydrichem E. Sirotek: „Dva měsíce před atentátem na Heydricha poslal Binovec ministru Moravcovi elaborát, v němž podává charakteristiky českých filmových pracovníků takovým způsobem, že toto podání lze považovati za přímé udání, které, kdyby bylo došlo k projednávání v době ‚Heydrichiády‘, bylo by znamenalo smrt všech jmenovaných. Totéž udání podle jeho vlastního průvodního dopisu ... učinil již předtím v prosinci na německých místech (pravděpodobně na Gestapu).“ AMV, S – 531 – 6. V této souvislosti dodejme, že ovšem už samotný příchod R. Heydricha do Prahy byl spojen s vyhlášením stanného práva a rozsáhlou vlnou represí.

74) Zde a dále viz protokol z 20. 11. 1947, AMV, 325 – 104 – 8. Srov. též pozn. 77.

na Goebbelsův projev zasadilo o práci svých členů na německých filmech. O týden později rozhodl senát všemi hlasy, že se obviněný „dopustil jednání, přičicích se národní cti českých film. pracovníků a vylučuje se proto z jakékoliv činnosti ve filmovém oboru“.⁷⁵⁾

Peripetie soudního projednávání byly složitější. Poprvé byl V. Binovec propuštěn z vazby v listopadu 1945 z rozhodnutí veřejného žalobce s odůvodněním, že řízení bylo zastaveno. Vzápětí byl však Binovec znovu zajištěn ZOB II v Praze, když vyšly najevo nové skutečnosti – zejména záznam v knize konfidentů a zmínky vyslýchaného pracovníka gestapa o Binovcových stycích jak s ním, tak s institucí, v níž byl zaměstnán. Obviněný k tomu prohlašuje, že se necítí vinen, s gestapem nespolupracoval, byl tam pouze vyslýchan, jak se jeho jméno ocitlo na seznamu, neví... Po obsáhlém předestření vlastní verze vzniku přípisu E. Moravcovi, kterou již známe, a na základě manželčiny žádosti je znovu propuštěn „na slib podle § 191 tr. ř.“. První návrh na zahájení trestního řízení nese datum 20. 4. 1947. Je zdůvodněn tak, „že v letech 1942 – 1945 ... v době zvýšeného ohrožení republiky

I. podporoval nacistické hnutí tím, že byl důvěrníkem gestapa.

II. v zájmu Německa a využívaje situace přivoděné nepřátelskou okupací udal písemným podáním blíže nezjištěnému německému úřadu pro skutečnou případně smyšlenou činnost, totiž, že jsou Německu nepřátelského smýšlení, židozедnáři a že maří snahy aktivistických filmařů ... čímž spáchal ad I. zločin proti státu podle 3 odst. 1 retr. zák., ad II. zločin proti § 11 cit. zák.“.

K procesu nakonec došlo až 22. 9. 1948, a to na základě poněkud pozměněné (a též seriózněji formulované) obžaloby ze 6. 9. 1948: „...že v letech 1940 – 1945 ... byl důvěrníkem a informátorem pražského gestapa o poměrech v českém filmu ... a dále ... že sepsal podání na blíže nezjištěný okupační úřad (služební místo) v němž podrobně rozebral osobní poměry v čes. filmovnictví a uvedl o vedoucích osobách čs. filmu, že jsou říši nepřátelského smýšlení, židozедnáři a maří snahy aktivistických filmařů, II) byl členem tajné rady fašistické, tedy činovníkem ... organizace v § 3 retr. zák. sice nejmenované, ale mající podobnou povahu jako organizace tam uvedené, III) v zájmu nepřítelů a využív situace přivoděné nepřátelskou okupací udal jednak Karla Hašera pro protiněmeckou činnost a jednak Jiřího Havelku a vedoucí činitele čs. filmu ... pro skutečnou případně vymyšlenou činnost...“.

Na úvod přelíčení před mimořádným lidovým soudem prohlašuje obžalovaný, že se necítí vinen, spolupráci s gestapem odmítá, uvádí, že sice napsal dopis Emanuelu Moravcovi, ale nepřiložil rozbor osobních poměrů jednotlivých osob, ostatně že je ani neznal. Popírá dokonce, že byl členem Tajné rady fašistické, tvrdí, že jeho jméno se na letáku ocitlo bez jeho vědomí a proti jeho vůli. Neudal Hašlera, Havelku ani nikoho jiného. Členství ve fašistické organizaci připouští jen pro léta 1926 – 1928.⁷⁶⁾

75) Zde a dále viz AMV, S – 531 – 6.

76) Po předestření protokolů Tajné rady fašistické připustil předtím Binovec 26. 6. 1948, že se zúčastnil schůze dne 10. 9. 1940, konstatoval však, že „po uvážení věcí“ se další činnosti vyhnul. Neví prý nic o usnesení z 18. 9. 1940, že má obstarávat pozvání pro německou stranu. „Nikdy jsem žádnou složku německé veřejné moci nikam nezval.“ Tvrdí též, že žádné podání ministerskému předsedovi, obsahující požadavky NOF, nikdy nepodepisoval. „Pokud by originál přípisu ze dne 2. 5. 1941 nesl můj podpis, prohlašuji, že... by musel být falšován“. AMV, S – 531 – 6.

Následuje výčet svědeckých výpovědí, dílem ústních, dílem čtených ze spisů, a konstatování příslušných dokumentů. Výběr svědectví, která figurovala při soudním projednávání, byl k obžalovanému nápadně shovívavý, především v otázce udání Karla Hašlera. Reakce obžalovaného je popisována stereotypně: „Obžalovaný trvá na svém.“ Občas připojuje další tvrzení, někdy zcela nová, při nichž snad může spoléhat jen na to, že soud je se spisovým materiálem seznámen velmi nedokonale. Poprvé např. prohlašuje, že W. Dresseem byl vyšetřován čtyřikrát nebo že s M. Cettlem hovořil pouze dvakrát. K „přípisu ze dne 3. 4. 1942“ náhle uvádí: „Tento dopis jsem nepsal vůbec, protože jsem koncem [!] roku 1942 nebyl předsedou.“ Podobně ke svému barrandovskému projevu uvádí nejen to, že neřekl „cizáctí židé, nýbrž lidé“, ale též zcela nově popírá svůj tehdejší výrok, že byl poslán generálem Gajdou – „protože jsem jej ani neznal“.

Vypovídalo též několik svědků, kteří byli jmenováni v přípisu E. Moravcovi. Někteří uvádějí, že se o této skutečnosti dozvěděli až po válce, jiní, že se na ČMFÚ roku 1942 mluvilo o „nějakém udání“ Václava Binovce. Ovšem Jiří Havelka, redaktor Filmového kurýra, konstatuje, že byl koncem roku 1941 či začátkem roku 1942 upozorněn dr. Söhnelem, spojovacím úředníkem kulturně politického oddělení Úřadu říšského protektora v ČMFÚ, že V. Binovec učinil udání na gestapu proti několika činitelům českého filmu – i proti Havelkovi. Ten ovšem tehdy vyšetřován nebyl, později asi třikrát, neví, na čí podnět, v každém případě zůstal na svobodě. O přípisu E. Moravcovi se naproti tomu dozvěděl až po válce. Dodává přitom, že jeho list podléhal Moravcovu ministerstvu, ale Moravec do něj nijak zvlášť nezasahoval. Přímý vliv zmíněného přípisu na životní osudy neudává nikdo, Jaroslav Lesař (Leiser) konstatuje, že v letech 1943 – 1944 naléhala německá strana na jeho propuštění z ČMFÚ, ale mohla mít mnoho jiných důvodů. Ani Emil Sirotek nepotvrzuje spojitost mezi svým osobním osudem a přípisem, neví, zda měl vliv na to, že byl roku 1943 zproštěn funkce předsedy ČMFÚ; poznamenává, že k jeho zatčení roku 1944 došlo z jiných důvodů. Podotýká ovšem, že Binovcův rozklad měl následky na celkovou činnost a postavení ČMFÚ a že se Němci mohli o informace v něm obsažené opírat při svých neustálých zásazích. Miloš Havel (vyjma upozornění na zatčení E. Sirotky) Binovce spíše obhazuje a problematizuje naprostou věrohodnost Hašlerových údajů o totožnosti udavače. Tvrdí, že Moravec stejně neměl vliv na filmové záležitosti, protože podléhaly přímo úřadu K. H. Franka, že zmiňovaný Kosek byl od začátku okupace v USA a že podání nemělo pro nikoho následky, ani pro Filmové studio, o němž překvapivě uvádí, že bylo vlastně od začátku okupace zrušeno.

Soud uznal obžalovaného vinným podle bodů I a II a odsoudil jej „k trestu těžkého žaláře v trvání 3 (tří) roků ztřeštěného jedním tvrdým lůžkem čtvrtletně a ... k náhradě nákladů řízení trestního a výkonu svého trestu ... Dále soud vyslovuje, že obžalovaný pozbývá na dobu 3 let občanské cti a celý trest ... odpyká si ve zvláštních pracovních oddílech. Jmění 1/3 propadá státu.“⁷⁷⁾ Naproti tomu byl obžalovaný zproštěn obvinění podle bodu III. Ve zdůvodnění se k tomu dozvídáme, že „...zůstává sice ... jakési podezření ... avšak toto k bezpečnému zjištění jeho viny nestačí. Byl proto pro nedostatek důkazů obžaloby zproštěn, zejména když nebyla vyvrácena jeho obhajoba, že sám byl ... 4x vyslýchán.“

77) Do trestu byla započítána zajišťovací a řádná soudní vazba 12. 5. 1945 – 14. 11. 1945, 19. 12. 1945 – 16. 1. 1946, 6. 4. 1946 – 20. 6. 1947, 22. 6. 1948 – 22. 9. 1948 (den přelíčení).

Se zřetelem na výpovědi bratra a manželky, „z nichž soud zjistil, že obžalovaný v několika případech lidem pomohl před nasazením, zrušil soud § 16 retr. zák.“. Jako polehčující okolnost je uvedeno částečné doznání, zachovalost a (pokud správně čteme rukopis) snaha nahrazovat škodu. Nepřitěžovalo „nic“.

Vzhledem k započítání vyšetřovací vazby byl Binovec 7. 11. 1949 propuštěn na svobodu. Zájem policejních orgánů o jeho osobu tím ovšem nekončí. Některé materiály Archivu ministerstva vnitra, týkající se tohoto případu, naznačují, že na ministerstvu probíhalo – jakoby paralelně s historickým výzkumem – jakési samostatné pátrání. Ponecháme-li stranou účel této činnosti, nelze používaným prostředkům upřít systematickosti, snahu po objektivitě (alespoň pro vnitřní potřebu) a zřejmou touhu zmapovat co nejširší předmět svého zájmu; v tomto případě např. fungování německých tajných služeb v protektorátu, jejich spolupráci a propojení s českým prostředím, a ovšem s tím související personální otázky. Z dokladů není pochopitelně možné zjistit naprosto nic o používaných metodách, o okolnostech výsledků ap. Při vědomí naprosté nekompetentnosti v této oblasti jsme se však např. nesetkali s indiciemi, že by v námi sledované záležitosti byl prováděn nezákonný nátlak; naopak se zdá, že některé momenty, jež by mohly V. Binovcovi přitížit, byly pominuty. O důvodech se můžeme jen dohadovat. Musíme se však zmínit ještě o jedné peripetii, která Binovcovi poslednímu zatčení a jeho procesu předcházela.

Patrně v roce 1955 byl zřízen zvláštní svazek, shrnující ve zkratce dosavadní (i budoucí) údaje o režiséru Binovcovi. Z něj se např. dozvídáme, že 20. 10. 1948, tedy víceméně paralelně, byl trestním nálezem ÚNV v Praze odsouzen k 8 měsícům vězení a peněžitě pokutě 120 000 Kčs pro členství a funkci v NOF, že vyšetřující komise z Hradce Králové žádá 26. 11. 1948 o zajištění V. Binovce jako spolupracovníka SD 100 – ale také, že byl 25. – 26. 5. 1948 zatčen jako podezřelý z protistátní činnosti, vyslýchán a sice propuštěn, nicméně proti němu bylo zahájeno trestní řízení pro styky se spojky z Německa, které „neoznámil, ale podporoval“. Šlo o schůzku s M. Tauermannem, který měl uprchnout po válce do Německa, později se však vracet a navštívit mj. i V. Binovce. Ten mu prý řekl, že by dal vše za odchod za hranice a zmínil se o údajných stycích s CIC.⁷⁸⁾ Tauermann byl zadržen pro spojení s mužem, zatčeným za vraždu strážmistra F. P. (zřejmě v souvislosti s přechodem do ciziny). V. Binovec potvrdil setkání, ale popřel, že při něm domlouval útěk za hranice.⁷⁹⁾

Později, přinejmenším roku 1949, byl V. Binovec obsáhle vyslýchán o protektorátních filmových poměrech a jejich protagonistech. Pro úplnost vyjímáme několik poznatků: O vládním radovi Zanklovi (zástupci šéfa kulturně politického oddělení v Úřadu

78) Zda je tento údaj reálný, či zda jde o svědectví „na objednávku“, o počátky fabrikace spikleneckých sítí a „center“, nevíme. Nelze nicméně nebrat v úvahu četná svědectví o tom, jak vznikající bipolarita světového uspořádání ovlivňovala denacifikaci a snahy o řešení problematiky provinění z válečných dob – a to na obou stranách. Např. S. Wiesenthal opakovaně uvádí příklady zájmu CIC o bývalé nacisty a spolupracovníky nacistických tajných služeb (i domnělé) a o tom, že jim CIC poskytovala ochranu. Srov.: Simon Wiesenthal, *Spravedlnost, nikoli pomstu*. Ostrava 1994, např. s. 45 – 53 (případ W. Stroncického).

79) Zde a dále viz AMV, 325 – 104 – 8 a 305 – 70 – 5.

říšského protektora) se prý říkalo, že byl spolužákem K. H. Franka. Úřadoval v jeho budově, do ČMFÚ jen docházel, ale byl „hlavou“ ČMFÚ a o všem důležitém rozhodoval s konečnou platností. Tvrdilo se, že se dává uplácet a podléhá vlivu alkoholu.

ČMFÚ, sídlící původně v paláci U Nováků ve Vodičkově ulici, bylo asi v polovině roku 1941 Němci reorganizováno a rozšířeno; v důsledku potřeby většího počtu kanceláří získalo celý dům v Klimentské ulici. Od počátku bylo ČMFÚ kontrolováno německými úředníky, zprvu hejtmanem Kegelem⁸⁰⁾ z Vídně, který svá hlášení odevzdával Dlesgenovi, předchůdci ing. Zankla; ten pak převzal, když byl počátkem roku 1941 Kegel převelen k armádě, jeho (a zároveň i Dlesgenovu) funkci. Za něj byl dozor německých úředníků ještě znatelně zpřísněn. Dohled nad filmovými zaměstnanci prováděl velmi nesmlouvavě příslušník SD Büxenstein, který prý též udržoval intenzivní styky s některými českými i německými filmovými pracovníky, např. s režisérem Svatoplukem Innemannem či německým státním příslušníkem Ludwigem Gubou, majitelem firmy produkující kulturní a krátké filmy. Poté, co byl Büxenstein poslán roku 1941 na frontu, přestává Binovec na ČMFÚ pravidelně docházet, protože přišel o svou funkci.

Podrobně jsou popisována cenzurní opatření. V rámci předběžné cenzury musel každý výrobce předložit námět a scénář v 10 či 12 exemplářích ČMFÚ, které je rozdalo k posouzení příslušným referentům, jmenovaným Zanklem. Důležité slovo měli prý Smola a jeho přítel podplukovník Novák, kteří dávali Zanklovi posudky. K Novákovi, který přišel na ČMFÚ v roce 1941, chodili údajně všichni autoři, režiséři a zástupci výroby a on jejich návrhy doplňoval německými instrukcemi a svými názory. Úzkostlivě dbal, aby se nic ani vzdáleně netýkalo okupace. Po schválení se začalo natáčet, ale už za několik dní probíhala, v přítomnosti zástupců výrobní firmy a režiséra, první předváděčka činitelům německých úřadů. Cenzory byli dr. Feil z ČMFÚ a dr. Klöpfer z Úřadu říšského protektora. Když skončilo natáčení, byl ještě neozvučený film znovu posuzován, a to Dressem, Smolou a Novákem za přítomnosti výrobce a režiséra. Po definitivním dokončení schvalovali film pouze cenzoři, v nepřítomnosti výrobce a autorů.⁸¹⁾

Dále se o V. Binovcovi ze spisů dozvídáme už jen to, že uprostřed padesátých let pracoval jako závozník národního podniku v Praze a že v červenci 1966 odjel do NSR a dopisem sdělil, že už se do ČSSR nevrátí. Podle svědectví z prosince téhož roku jej v Mnichově u sebe ubytoval Miloš Havel, který se prý o Binovce stará a pomáhá mu. Zaměstnání mu údajně shání J. A. Holman, který zamýšlí využít jeho emigrace také ve Svobodné Evropě.⁸²⁾ Emigrace byla prý předem připravena a oba už na Binovce čekali. Tímto údajem, zdá se, Binovcův příběh v Čechách končí.

Obsah samotného přípisu již snad není třeba podrobněji komentovat, omezíme se tedy jen na několik poznámek. Ke genezi „homosexuálních zločinů“ Václava Kršky přináší ve svých pamětech jímavé svědectví Jiří Weiss. Nelze zapomínat, že v době vzniku

80) Jde zřejmě o Antona Kögla, vedoucího Filmtreuhandstelle – viz oběžník č. 39/40 z 19. 4. 1940.

81) Viz výpověď ze 3. 2. 1949, AMV, 44 – 169 – 1.

82) K tomu srov. výpověď B. Sieberta z 2. 1. 1946: „...někdy v roce 1943 ... obvinil Binovec u Drässeho v mé přítomnosti režiséra Holmana z Prahy jako salonního komunistu a divil se, jak je možno, aby tento ještě ve filmu pracoval.“ AMV, S – 531 – 6.

přípisu byla homosexuální orientace, alespoň v Německu, možným důvodem k internaci v koncentračním táboře (včetně označení příslušně zbarveným trojúhelníkem). Smutnou pasáží je též výčet zásluh „Vincence Schlögl“, mezi něž patří i snaha, pokud víme neznámá, natočit film o „zhoubné činnosti Židovstva na českém venkově“, korespondující s antisemitskou notou v Čápově *Janu Cimburovi*. Zmínku o dlouholeté práci v divadle Vlasty Buriana je zřejmě třeba vnímat v kontextu vysokého hodnocení „kulturně politické“ úlohy tohoto divadla ze strany německých činitelů. K případu Josefa Auerbacha, „největšího z pražských výrobců“ (J. Weiss), jenž tolik stál o film Leni Riefenstahlové, uvedme, že jeho firma Elektafilm ve výše zmíněném výčtu arizovaných společností pochopitelně nefiguruje. Nešlo zřejmě o jediný podobně „s předstihem arizovaný“ podnik.

Obraťme ještě pozornost k jazyku přípisu. Ten, kdo pamatuje rétoriku minulých desetiletí a připisuje ji jednoznačně tehdejšímu režimu, může být překvapen, kolik jejích jazykových klišé a s nimi spojených myšlenkových schémat vznikalo již za okupace. Vezmeme-li v úvahu neustávající proud komentářů protektorátního tisku či rozhlasových promluv, jistě nejen Moravcových, bude se nám zdát, že právě tehdy se, alespoň ve všeobecném, celospolečenském rozsahu, začíná etablovat tento způsob myšlení i jeho výrazivo. Jakkoli nenávistné pasáže nalezneme např. v publicistice druhé republiky, převahuje v nich ještě živoucí lidská emoce a z ní vyplývající projev. Způsob argumentace i jazyk Binovcova přípisu však jako by již odkazovaly k odosobněné, popravčí neřeči politických procesů či Třiceti let bojů za českou socialistickou poesii. Znění nálepek a nadávek je samozřejmě odlišné, mnohá spojení nejsou ještě „vycizelována“ a vyskytují se teprve v zárodečné podobě, zato ideové brýle již pevně přirostly k očím.

Kádrování, včetně hodnocení původu, pracující někdy s fantasmagorickými údaji (*strýc obhájce židovského emigranta z Německa; přítel uprchlého předsedy branného výboru, nár. soc. poslance...*) je pevně v sedle, pracuje s minulými prohřešky (*nadporučík v české armádě; kdysi význačný radikální soc. demokrat; legionář; pověstný komunista; muž bývalého režimu, jež jiný zloduch a našeptávač je ochoten zaměstnávat, dobře platit a poskytnout mu asyl...*), s podezřelým vzděláním (protentokrát v *Dijonu*) – a svévolná klasifikace názorových hledisek, předurčujících či vylučujících odbornou způsobilost, je už všudypřítomná. Dotud nebývalý pohled na realitu si žádá tvorbu novotvarů, fakta a substantiva se neobejdou bez adjektiv, která je tepre „řádně označí“ a „vřadí do správných souvislostí“. Celková pravopisná a stylistická úroveň jde ruku v ruce s úrovní myšlení, které rezignovalo na vlastní určení, aby se proměnilo v apriorně předznamenany bojový prostředek. Za všemi nezdary je uvažování tohoto druhu přímo nuceno vidět *spiknutí*, které je středobodem jeho představivosti, rotující kolem *klik, tajného působení a záhadných vlivů, podezřelých praktik, metod a rejdů, sabotáží, zloduchů a našeptávačů* – a odhalující *triumviráty, mistry přetvářky a pochlebnictví*, kteří tak lehce získávají důvěru *lehkověrných míst*. Aby ti, kdo jsou *smutně proslulí* např. pro *nenávistné psaní* (lépe *štvání*) proti českému (rozuměj mému) filmu, *dvorní režiséři hradních clownů, nabobsky jednající plutokratičtí Havlové* (zaznamenejme, že mít majetek začíná být už tehdy podezřelý) – a vůbec všechny ty *pravé ruce pověstných Hájků, placení referenti, prohnílá administrativa, známí židovští štváci, homoerotičtí židé, filmoví židé* či snad *ti, kdo jsou stále ještě ženati s židovkou, pochlebovačné a intrikánské skupiny, poslušní*

přisluhovači atd. nemohli ve službách pověstných komunistů nadále a za pomoci průhledných výmluv pobírat tzv. národní ceny či obstarávat jejich udílení za „díla“ v uvozovkách, aby nemohli jako nastrčení ředitelé krýt nekalé počiny zahraničních židů (z Metro-Goldwyn-Mayer i odjinud), nosit odznak Ať žije rudé Španělsko, uvolňovat cestu importu z USA, arijstvím zakrývat židovské machinace, aby jim bylo už jednou provždy znemožněno páchat pasivní resistenci, ba sabotáž, zavádět byrokratickou administrativu, po zednářsku popravovat, co nejostřeji leč chytrácky skrytě se stavět a působit jako ideoví nepřátelé, bojkotovat kladnou spolupráci, praktikovat levičácké výlevy a neblahý vliv, odstraňovat ty, kdo se snaží o kladnou spolupráci s Říší, kdo přicházejí se zdravými návrhy, zúčastnili se ve svět. válce a byli přitom zraněni – a vůbec všechny spolehlivé odborníky, kteří jsou zárukou spolehlivosti a píce... Prostě aby se nemohlo nadále stávat, že by bezpohlavní podlehli psychologickému teroru či zednářské úlisnosti Sirotkovy (či jakékoli jiné) kliky a stali se poslušnými přisluhovači... – za to vše se stavěl a spolupomáhal to zavádět i tento „elaborát“ a jeho pisatel. Také jemu, především ovšem jeho našeptavačům, inspirátorům a vůbec oněm temným silám, které stály v pozadí, tahaly za nitky a umožnily tyto temné machinace, ba přímo je vnesly na jeviště dějin, vděčíme za několik neveselých okamžiků vlastních, ale především za tragédie tolika cizích životů... a za obavy, že metamorfózy tohoto (ne)uvažování jsou kolem nás stále živé.

PhDr. Helena Krejčová (1951)

Vystudovala historii a etnografii na FF UK v Praze, řadu let pracovala v Literárním archivu PNP, v současné době vede židovská studia v Ústavu pro soudobé dějiny. Zabývá se českožidovskou asimilací, antisemitismem a osudem českých židů v období holocaustu. Na toto téma publikovala řadu článků v domácích i zahraničních vědeckých časopisech.

(Adresa: Ústav pro soudobé dějiny, Vlašská 9, 118 00 Praha 1)

Otomar Krejča ml. (1947)

Vystudoval herectví na pražské DAMU, byl členem Divadla za branou, Lyry Pragensis i Divadla za branou II. Působí též jako publicista a překladatel divadelních her a beletrie z ruštiny a francouzštiny.

Hrané filmy Václava Binovce:

Démon rodu Halkenů (Weteb, 1918), *Dobrodružství Joe Focka* (Weteb, 1918), *Ošálená komtesa Zuzana* (Weteb, 1918), *A vašeň vítězí* (Weteb, 1918), *Bogra* (Weteb, 1919), *Evin hřích* (Weteb, 1919), *Krasavice Kaťa* (Weteb, 1919), *Oklamaný hypnotisér Swengali* (Weteb, 1919), *Pro hubičku do Afriky* (Weteb, 1919), *Sivooký démon* (Weteb, 1919), *Titinekův náhrdelník* (Weteb, 1919) *Plameny života* (Weteb, 1920), *Za svobodu národa* (Weteb, 1920), *Černí myslivci* (Weteb, 1921), *Irčin románec I* (Weteb, 1921), *Irčin románec II* (Weteb, 1921), *Poslední radost* (Weteb, 1921), *Román boxera* (Weteb, 1921), *Adam a Eva* (Weteb, 1922), *Děvče z Podskalí* (Weteb, 1922), *Láska slečny Věry* (Weteb, 1922), *Marville detektivem* (Weteb, 1922),

ILUMINACE

H. Krejčová – O. Krejča ml.: Případ Binovec

Noc tříkrálová (Weteb, 1922), *Ulička hříchu a lásky* (Weteb, 1922), *Madame Golvery* (Weteb, 1923), *Vyzna-
vači slunce* (Weteb, 1925), *Irča v hnízdečku* (Weteb, 1926), *Pepina Rejholcová* (Melody, 1932), *Žena, která
ví co chce* (Meissner, 1934), *Polibek ve sněhu* (Alex, 1935), *Svatá lež* (Brunafilm, 1935; nedokončeno), *Jízdní
hlídka* (AB, 1936), *Naše jedenáctka* (Beda Heller, 1936), *Lízín let do nebe* (Europa, 1937), *Poručík Alexan-
der Rjepkin* (Meissner, 1937), *Ze všech jediná* (Lloyd, 1937), *Bláhové děvče* (Elekta, 1938), *Druhé mládí*
(Arko, 1938), *Jarka a Věra* (Lucerna, 1938), *Lízino štěstí* (Europa, 1938 – 1939), *Nevinná* (Continental,
1939), *Dceruška k pohledání* (Continental, 1940), *Madla zpívá Evropě* (Europa, 1940), *Píseň lásky* (Brom,
1940), *Městečko na dlani* (National, 1941 – 1942), *Bludná pouť* (National, 1944 – 1945; nedokončeno).

Další citované filmy:

Babička (František Čáp, 1940), *Bílá nemoc* (Hugo Haas, 1937), *Dejte nám křídla* (Jiří Weiss, 1936),
Jan Cimbura (František Čáp, 1941).

SUMMARY

THE BINOVEC CASE

Helena Krejčová – Otomar Krejča, Jr.

A fifteen-page report written by Czech film director Václav Binovec, to Emanuel Moravec, Minister for Schools and National Education in the government of the German Protectorate of Bohemia and Moravia, dated April 3, 1942, informing on prominent members of the Czech staff of the Bohemia-Moravia Cinematic Centre, provides material evidence of Czech activism in collaborating with the Nazi occupation authorities during World War II. The author of the document made his debut in Czech cinematography in 1918, to represent in the ensuing period until the end of World War II a line of directors whose output pandered to the then dominant tendencies towards commercialism in film, as well as to momentary fads and topical political commissions. Apart from his cinematic career, however, Václav Binovec was also politically involved in the Czech fascist movement and in the local film-makers' guild. Underlying his attachment to these activities was a combination of political, nationalist and social motives, including both material dire straits and unfulfilled ambitions – artistic among others – which were eventually transformed in the high-aspiring „eternal outsider“ into an attitude of permanent disapproval of the situation prevailing in Czech cinema and in society as a whole between the two world wars. Václav Binovec's feeling of bitter frustration became still more pronounced in the post-Munich era, in whose atmosphere of defeatism and hopelessness following the collapse of Czechoslovakia as a sovereign nation he was not the only one to view the situation as the definitive demise of democracy in Central Europe. Binovec's pro-German orientation after the occupation of March 15, 1939 was most likely caused among other things by the dramatic increase in the prestige of German film industry which was then experiencing a major boom. During the periods of the post-Munich republic and the protectorate, Binovec's attitudes outlined above were translated into specific terms, including calls for the purge of Jews from Czech filmmaking, personal assistance in the occupation of Prague's Barrandov film studios by Czech fascists on March 16, 1939, and last but not least, contacts and active collaboration with the Nazi authorities and police. Although after the war Binovec denied his engagement in these acts, he did not escape trial on charges which included that of having served as an informant of the Protectorate authorities, German and Czech alike, on prominent Czech representatives of the Bohemia-Moravia Cinematic Centre. Evidence of this is now provided by the newly edited documentary material enclosed here.

Translated by Ivan Vomáčka

Edice a materiály

PŘÍPIS VÁCLAVA BINOVCE EMANUELU MORAVCOVI

1942, 3. dubna, Praha

Přípis režiséra Václava Binovce ministru školství a národní osvěty Emanuelu Moravcovi, týkající se poměrů v české kinematografii a personálního složení ČMFÚ.

OPIS.

Režisér V. Binovec
předseda Čs. Filmové Unie,
Praha II., Na Poříčí 21.
Telefon 655-73.

V Praze, 3. dubna, 1942

Pan Emanuel Moravec,
ministr školství,
Praha-III.,
Karmelitská 8.

Vážený pane ministře,

Vyhovuji Vašemu ct. přání, které jste projevil při mé návštěvě u Vás dne 31. m. m. a v příloze zasílám Vám český přepis elaborátu, který jsem předložil na požádání určitému německému služebnímu místu v prosinci 1941. Mimo to Vás prosím, vážený pane ministře, abyste laskavě věnoval zřetel i obsahu mého přípisu, který jsem vám na výzvu příslušného služebního místa poslal již dne 13. února t. r., a který obsahuje zhuštěněji, co v širší formě přehledně podává přiložený elaborát.

Vůdci a vlasti zdar!

Vám oddaný
V. Binovec v. r.
Václav Binovec, Praha-XII., Mánesova 22.
Tel. 396-16.

Vznik Česko-Moravského filmového ústředí.

Samostatné filmové svazy odborové (výrobci, půjčovatelé a obchodníci, biografisté, tvůrčí pracovníci, technika) spojili se v polovině roku 1939 dobrovolně ve volném Filmovém ústředí pro Čechy a Moravu. Výnosem říšského protektora ze dne 26. října 1940 s platností od 15. února 1941 vytvořena byla zrušením samostatných svazů a spojením všech špičková organizace Česko-moravské filmové ústředí jako organizace povinná.

Jak byli jmenováni funkcionáři Filmového ústředí.

Podle § 4. výše uvedeného nařízení p. Reichsprotektora jmenuje p. Reichsprotektor předsedu tohoto ústředí. Avšak podle § 13 stanov Film. ústředí jmenuje p. Reichsprotektor předsedu a potvrzuje ostatní členy výbory podle návrhu vlády protektorátu Č. a M. Protože však film podléhal kompetenci ministerstva obchodu (mimo licence kin), podával p. Reichsprotektorovi návrh prostřednictvím vlády vlastně ministr obchodu. Tento návrh podával ministr obchodu po slyšení svého poradního sboru. Filmový poradní sbor navrhl pak prostřednictvím ministra obchodu své členy tak, jak až na malé výjimky dosud v tomto sboru po několik let zasedali. Vynechal pouze ty své členy, kteří projevovali slovem a činem své protizednářské a protižidovské smýšlení a poctivou snahu pro upřímnou spolupráci s Říší. Podle těchto okolností vypadá pak sestavení členů českých výborů Filmového ústředí a jeho předsedy (presidenta).

Nynější předseda (president) a členové výboru Filmového ústředí.

Předseda Emil S i r o t e k. Byl dříve soukromým úředníkem. Jeho otec byl odměněn za svou činnost v býv. sociálně-demokratické straně tím, že byl bez jakékoliv kvalifikace jmenován ředitelem kanceláří býv. čsl. ministerstva školství. Emil Sirotek sám počínal svou činnost ve film. oboru jako úředník pověstného homoerotického Žida Osvalda Kohna-Koska, který uprchl. Později byl zaměstnán jako úředník v podnicích Lucerna, patřících Miloši Havlovi, vedl pak biograf Lucerna, později bio Flora v Praze XII. V posledních letech získal bez finančních prostředků pomocí záhadných vlivů pro sebe rozsáhlý žižkovský biograf Aero. Byl a zůstal věrným zastáncem zednářů, což projevoval slovem i činem při každé příležitosti. Jsa co nejúžeji spřátelen s odb. radou ministerstva školství Janem H e j m a n e m, byl vždy velmi dobře zasvěcen do všech zednářských rejdů jak v býv. republice, tak i později, neboť Hejman byl zednářem vysokého svěcení. Již v r. 1937 odhalena byla, – podle možností tehdejší censurní praxe – zednářská činnost tohoto zednáře v časopisech. Jan Hejman vyvíjel svůj neblahý zednářský vliv v českém filmu zvláště jako člen Film. poradního sboru při min. obchodu, kde zastupoval ministerstvo školství. Jeho zednářství bylo znovu odhaleno v roce 1939 a byl konečně v ministerstvu školství přeložen do jiného odboru a zbaven členství Film. por. sboru. Přesto neopomenul předseda tehdejšího Film. ústředí v Č. a na M., nynější president Českomor. Film. ústředí, Emil Sirotek zváti jej dále ostentativně při všech oficiálních příležitostech

k všem podnikům, pořádaným Ústředím a to na místa nejvýznačnější. A to ať to bylo již při příležitosti Filmových žní, filmových plesů, reprezentačních večerů, různých jury a pod. Když se odhalený zednář Hejman musel vzdát předsednictví Filmového studia, děkoval mu, nepřítomnému, předseda Sirotek na valné schůzi této instituce, o níž později zmínka, dojmavými slovy za jeho „osvětovou činnost“. Právě, že doufá, že Hejman, který byl nepříznivými vlivy a vlivem doby nespravedlivě odstraněn ze svého místa, jistě se opět vrátí, aby pokračoval ve své blahodárné činnosti v českém filmu. Tato schůze (valná) Filmového studia konala se v paláci u Nováků as v květnu 1940. – Předseda Sirotek, již ve Film. por. sboru při min. obchodu a později jako předseda Film. ústředí snažil se se svými pomocníky znemožniti natáčení kulturně-politicko-propagačního filmu „V nový život“ (Lepší budoucnosti vstříc) v produkci Avis-filmu. Majitel firmy je R. Dvořáček. Jeho hlavní spolupracovník Miloš Cettl sepsal za přítomnosti svědka, člena tajné stát. policie, který byl k natáčení jmenovaného filmu úředně přidělen, o celém průběhu natáčení a o všech obtížích, které byly natáčení kladeny ze stran úředních i polouředních míst protokol v místnosti vrch. odb. rady Dr. Rathouského v min. obchodu. To bylo již v říjnu 1941. V tomto protokole obvinil p. M. Cettl se svědkem předsedu Sirotku, generálního tajemníka Film. ústředí Dr. Jar. Leisera a redaktora Filmového Kurýra Havelku přímo ze sabotáže proti tomuto důležitému politicko-propagačnímu filmu, který je natáčen za souhlasu a s pomocí příslušných německých úřadů. – V poslední době získal si podle zpráv z odborných kruhů předseda Sirotek v dalším velkém žižkovském biografu vlivem své předsednické funkce tolik vlivu, že se to rovná jeho majetnictví. Je to biograf Deklarace. Sirotek je mistrem přetvářky a pochlebnictví, čímž získává si podle svých zednářských vzorů důvěru některých lehkověrných míst. O výše uvedené skutečnosti při natáčení filmu „V nový život“ může podati podrobné informace p. Miloš Cettl, Praha VIII., Na báni 1.

Ústřední výbor Česko-moravského filmového ústředí.

Miloš H a v e l zastupuje výrobce českých filmů. Má pověst homosexuála. Byl hlavním majitelem a předsedou býv. Filmových továren A–B Na Barrandově. Již v říjnu 1938 byl vyzván dopisem, podepsaným 15 českými filmovými režiséry, aby propustil ze svého podniku židovské ředitele a členy správní rady. Originál dopisu leží v depositu u advokáta. Toto přání opakovala deputace režisérů v listopadu 1938 p. Havlovi ústně. Pan Havel naléhavě prosbě nevyhověl a kryl se velmi průhlednými výmluvami. Nevyhověl ještě ani dne 16. března 1939 této opětované žádosti, přednesené ve správní radě továren A–B. Naopak zdržoval ještě přítomného filmového Žida Kohna-Koska, aby sezení správní rady neopouštěl. To ovšem mělo za následek, že A–B byla převzata k věrným rukám německým správcem. Nebylo také divu, když do poslední možné chvíle byla obsazena všechna význačná místa v jeho továrně A–B výhradně Židy. – Miloš Havel pracuje i dále svými pověstnými metodami. K tomu používá nákupu duší ve svém baru Lucerna. Tam odbývaly se schůzky úředních i laických členů Film. por. sboru, dodatečné schůze filmových výborů atd. Přítomní bývají napojeni a pak podle možnosti kompromitováni, čistě podle zednářských způsobů.

Biografisty zastupuje Ing. O. M u d r o c h. Je ředitelem Veletržního paláce. A protože se v tomto paláci nachází také biograf, platí Mudroch za odborníka. Patří cele Sirotkově klice.

Výrobce celovečerních filmů zastupuje Alois F i a l a. Je ředitelem ve firmě Elekta-Slavia. Jako dlouholetý ředitel býv. majitele této firmy, filmového žida Auerbacha, který uprehl, kryl vždy svým arijským machinací tohoto Žida. Nejjasněji bylo to viděti z toho, že když Žid Auerbach nemohl pro svou firmu získati z Berlína film o poslední Olympiádě, založil Fiala za jeho peníze firmu Olympiafilm a na tuto film dovezl. Když se čeští film. režiséři v říjnu 1938 usnesli, že nebudou pracovati pro Židy, projevil Fiala vůči režisérovi Binovcovi velmi hlasitě a důrazně svou nevůli a rozhořčení nad tímto počinem a Binovcovi prohlásil, že on, jako iniciátor tohoto ujednání ponese důsledky. Fiala staví se vždy co nejostřeji, ovšem chytrácky skrytě proti všem filmovým pracovníkům, kteří jsou či byli známi jako lidé smýšlející opravdově s německo-českou spoluprací a projevíli se jako protizidovští a protizednářští pracovníci.

Výrobce krátkých a kulturních filmů zastupuje A. L e h n e r. Byl vojákem býv. čsl. legií v Itálii.

Výrobce filmových týdeníků zastupují K. P e č e n ý a A. Procházka. K. Pečený je ředitelem komanditní společnosti Aktualita a zaměstnává ve svém podniku muže bývalého režimu, kterým u sebe poskytl asyl a dobrý výdělek. Jsou to na př. bývalý redaktor tisk. odboru min. zahraničí a pravá ruka pověstného Hájka, redaktor Jindř. Elbl, povestný svými veřejnými levičáckými výlevy v svých bývalých projevech. Dále ředitel tech. oddělení býv. operatér Jindř. Brichta, který je stále ještě ženat s Židovkou, býv. redaktor Č. Slova Kučera, který pro své nenávistné psaní proti českému filmu byl smutně povestný a j. Pečený hrával v době, když již byl Židům dávno zakázán přístup do místností, hazardní hry v karty s filmovým Židem Emilem Meissnerem ve jmenované době u Hlavsů. Na to dosti svědků.

Filmoví tvůrčí pracovníci nejsou ve Film. ústředí n i k ý m zastoupeni. Předseda Sirotek navrhl za jejich zástupce režiséra Mac (Martina) Friče. Pan Reichsprotektor jej však nepotvrdil a tu Sirotek ze vzdoru nejmenoval raději vůbec nikoho a pracovníci zůstali bez jakéhokoliv odborného zastoupení. Sirotek navrhl Friče, ač dobře věděl, že má pověst komunisty, nosíval občas odznak „Ať žije rudé Španělsko“ a byl „dvorním“ režisérem hradních clownů Woskovce a Vericha, jakož i spolupracovníkem na jejich filmových „dílech“. A právě jako na vzdor postaral se Sirotek o to, aby Fričovi, jako levičákovi byly prokázány pocty a byl za jeho předsednictví odměněn tzv. národní cenou ministerstva obchodu.

Všechny 4 odborové skupiny ve Film. ústředí mají své poradní sbory, které si jmenují jednotliví zástupci v ústř. výboru Film. ústředí. Jen jako příklad uvádím, že ve filmovém poradním výboru odboru IV., t. j. filmových tvůrčích pracovníků zastupuje scenaristy spisovatel Václav Krška, který byl okres. soudem v Písku potrestán vězením 6 měsíců pro homosexuální zločiny. Ovšem rež. Čáp, jeho důvěrný přítel, prohlásil v opilém stavu po jednom ze „sezení“ v Lucernabaru, že se p. Miloš Havel již postaral, aby Krška dostal od p. stát. presidenta milost. To zdá se však velmi nepravděpodobné. Vedoucí produkce zastupuje p. Václav Dražil, který byl svého času potrestán vězením 2 měsíců

pro křivou přísahu. Záležitost byla hojně omílána různými denníky, pak však utichla. Toto jen pro příklad.

Tiskovým referentem Film. ústředí je red. Jiří Havelka. Je také vedoucím redaktorem Filmového Kurýra. Studoval kdysi inženýrství. Studie nedokončil a vstoupil do služeb pověstného komunisty J. Kozy, tehdejšího vydavatele „Trnu“. Koza vydával tehdy také Filmový Kurýr. S převzetím Film. Kurýra Filmovým ústředím převzat byl i red. Jiří Havelka, který se stal jakýmsi zloduchem a našeptavačem předsedy Sirotky. Zdá se, že jej má nějak v rukou, – jinak se nedá vysvětliti způsob, jakým se dá Sirotek Havelkou ovlivňovati. Byl v býv. Film. porad. sboru při ministerstvu jedním z těch, kdo se stavěli co nejostřeji proti výrobci politicko-propagačního filmu „V nový život“, firmě Avisfilm a jejím majitelům. Patří k nejpevnějším sloupům triumvirátu Sirotek–Leiser–Havelka. Ač ovládá německý jazyk velmi špatně, přibírá ho předs. Sirotek i k jednáním s německými úřady i k oficiálním cestám do Říše, jako na př. posledně k jednání Říš. filmové komory v Mnichově.

Úředníci (sekretáři odborů) ve Filmovém ústředí.

Generálním sekretářem je JUDr. Jaroslav Leiser. Vystudoval ve Francii (Dijon) na tehdejší Benešovo stipendium. Byl zaměstnán v právní kanceláři svého strýce, známého obhájce židovských emigrantů z Německa v procesu proti tehdejšímu řediteli Kredit-Anstalt der Deutschen, dr. Neuwirthovi, který byl pak na základě politických obvinění vyplývajících z tohoto procesu zatčen. Pak byl sekretářem svazu židovských dovozců amerických filmů a zastupoval je i ve Film. porad. sboru, kde se stavěl všemožně proti domácí výrobě v zájmu svých židovských chleboďárců. Po té byl převzat Filmovým ústředím, kde zavedl byrokratickou administrativu, jež má krýti patrně nekalé počiny členů Film. ústředí.

Referentem (sekretářem) skupiny výrobců českého filmu je Miroslav Rumler. Byl nadporučíkem v čsl. armádě a při jejím zrušení byl převzat minis. obchodu a přidělen jako úředník Film. porad. sboru. Tam byl činný asi 1 rok a za své služby, které prokazoval Sirotkově klice, jmenován byl bez jakýchkoli odborných znalostí referentem výroby. Při každé příležitosti projevuje svou odbornou neznalost a neschopnost a je otázkou, proč zastává tak odpovědné místo.

Referentem skupiny film. obchodu a půjčoven je Josef Hlino z. Měl kdysi svou půjčovnu v Brně a pak byl vybrán za ředitele židovské americké Metro-Goldwyn, kde svým občanstvím kryl rejdy zahraničních Židů, kteří byli opravdovými řediteli. Pro sekretáře této skupiny amerických Židů vybral si tehdy známého židovského štváče Waltra Lustiga. V r. 1938 podnikl „studijní“ cestu do SSSR a po svém návratu vydal chvalozpěvnou knihu o pětiletém sovětském plánu atd., která však záhadně zmizela z knižního trhu. Za své činnosti v Brně byl význačným činitelem v radikální sociální demokracii.

Referentem skupiny film. tvůrčích pracovníků je Josef Jauris. Josef Jauris jako absolvent měšťanské školy byl dlouhá léta podúředníkem Všeob. nemocnice v Praze. Při tom zastával místo tajemníka v býv. organizaci film. tvůrčích pracovníků, Film. Unii. Byl důvěrným přítelem uprchlého předsedy branného výboru, poslance nár. soc. strany Joži

Davida. Má dávnou pověst homosexuála. Fedruje další homosexuály, jako jmenovaného již V. Kršku a dává je povolávaní na odpovědná místa v por. sboru Film. ústředí. Byl stálým návštěvníkem pověstného homosexuálního klubu „Přátelství“ v Batexu. Nemá vůbec odborných zkušeností pramenících z praxe, neboť byl nejvýše průměrným divadelním ochotníkem a pořádal zájezdy pražských herců do venkovských měst. Tam pak s nimi také „hrál“.

Jako pomocný orgán zřídil si kdysi p. Miloš Havel instituci „Filmové studio“, které bylo pak převzato býv. Film. ústředím pro Č. a M. a bohatě dotováno subvencí ministerstva obchodu. Tato zcela zbytečná a drahá instituce nepodléhá vůbec kontrole protektorátních úřadů ani kontrole p. Reichsprotektora. Sloužila vždy za místo tajných schůzek a jednání zasvěcených členů Film. poradního sboru, později Film. ústředí. Její činnost byla určena jejím býv. předsedou, zednářem, odb. radou Hejmanem. Vedoucím Studia je Ing. K. Smrž, který je stále ženat se Židovkou. K ruce jsou mu lektori, které si vybírá on a předs. Sirotek. Jsou to mezi jinými: komunistický spisovatel Dr. Vančura, býv. redaktor Nár. Listů, ironií osudu zarytý levičák Dr. Miroslav Rutte a j. K schválení námětu a výrobního programu českého filmu bylo vždy směrodatným to, co vyjádřil Ing. Smrž, jako hlavní lektor Studia. Jak vypadala schvalování (a vlastně jak vypadá dále) je možno posoudit z toho, že ing. Smrž věrně udržuje zednářskou tradici býv. svého předsedy Hejmana, podléhá zřejmě vlivu své židovské manželky a tak bylo i v nedávné době zamítnuto předem každé libreto, které by se „neopatrně“ dotýkalo židovského a zednářského řádění. I jury, kterou si vybral ing. Smrž k posuzování poslední soutěže na filmové náměty, bohatě dotované minist. obchodu, sestávala z „dobrých“ a spolehlivých levičáků a židofilů.

Z činnosti předsedy Film. ústředí a členů ústředního výboru.

K ilustraci vybírám jen některé případy, hlavně z činnosti Sirotkovy a ostatních v býv. Film. poradním sboru při min. obchodu a pod. Když člen Film. por. sboru, rež. Binovec dal v listopadu 1938 pilný návrh, aby ze zasedání byl vyloučen zástupce amerických židovských firem Žid Walter Lustig, byl navrhuje okřikován hlavně odb. radou Hejmanem a Sirotkem a tehdejší předsedající odb. rada Ing. M. Urban návrh vůbec nepřipustil pro odpor ostatních. V létě r. 1939 dal Binovec návrh, aby z jakékoliv spolupráce v českém filmu byli vyloučeni zednáři; tu na popud Sirotky rozpředla se o tomto návrhu dvouhodinová debata, ve které Sirotek tvrdil, že vlastně nikdo neví, co ti zednáři jsou a co zavinili. Teprve na rozhodný nátlak Binovce byl návrh odhlasován, když se předtím někteří vzdálili, aby nemuseli být hlasování přítomni. Tak zvláště to byl i tehdejší zástupce min. školství v tomto sboru. Nebylo divu, když jeho šéf, ministr školství, byl sám zednář. Návrh Binovce, aby k součinnosti na filmových námětech byli vyzváni i tzv. pravičáčtí spisovatelé, jako Durich, Deml aj., byl přijat s velkou nelibostí a byl proveden jen neúplně. Překážky, jaké kladli členové Film. por. sboru, nynější čeští členové ústř. výboru Film. ústředí s předsedou Sirotkem v čele od samého počátku výroby důležitého kulturního politicko-propagačního filmu, sepsány byly již ve zmíněném protokole v kanceláři býv. předsedy Film. por. sboru, vrch. odb. rady Dra Rathouského p. Milošem

Cettlem. – V zasedáních výboru Film. ústředí usnesli se v úzkém kruhu za předsednictví Sirotky přítomní zástupci české film. výroby na tom, že jen oni, t. j. Lucernafilm, Nationalfilm, Elekta–Slaviafilm smejí vyrábět české filmy. Ostatní výrobci – a bylo tu několik velmi seriosních firem – nebyli vůbec dotázáni a byli existenčně hozeni přes palubu. Totéž stalo se s výrobci krátkých, kulturních a propagačních filmů, kde za výrobce byl i dále připuštěn např. Josef Koza, pověstný komunista, který ještě koncem r. 1938 vyráběl filmy za podpory minist. obrany. Tuto podporu inkasoval, a ač o tom pánové ve Film. ústředí věděli, poskytli mu další podpory, když tento film rozstříhal na několik „tělovýchovných“ filmů a vydal jako dodatky. – Činnost předsedy Film. ústředí a jeho výborů je jasná: suchou cestou byli odstraňováni hlavně ti, kteří se snažili o kladnou spolupráci s Říší a kteří slovem i činem veřejně pracovali protižidovsky a protizednářsky. Tak na př. když režisér Čeněk Šlégl předložil k schválení námět protižidovského filmu s tendencí návratu k půdě, byl tento námět Film. ústředím a Film. Studiem jednoznačně zamítnut a režisér Šlégl od té doby není prakticky vůbec připuštěn k filmové práci. Tajné zednářské směry, dědictví po odb. radovi Hejmanovi bují dále prostřednictvím předsedy Sirotky, členů výboru a Studia. Tu opravdu „ryba smrdí od hlavy“. I ti členové výboru Film. ústředí, kteří byli jaksi „bezpohlavní“, podlehlí v krátké době psychologickému teroru, nebo zednářské úlisnosti Sirotkovy kliky a stali se poslušnými přísluhovači ostatních. Filmové ústředí to zařídilo tak, aby hlavně všichni filmoví tvůrčí pracovníci, kteří byli známi jako protizednáři a antisemité, byli „suchou cestou“ odstraňováni z práce ve filmu a po zednářsku popraveni – tedy odsouzeni k nečinnosti ve svém oboru, který již dlouhá léta zastávali a vydáni na pospas bídě. Tito staří filmoví pracovníci, muži i ženy, z nichž mnozí byli průkopníky filmu u nás vůbec, byli prohlášeni pochlebovačnou a intrikánskou Sirotkovou skupinou, která je u naprosté moci, za „velezrádce a germanofily“. Protože již 15. II. t. r. vypršela lhůta jednoho roku, na kterou byl jmenován předseda Filmového ústředí a potvrzení ostatní jeho členové výboru, podávám na Vaši výzvu svůj názor na jmenování nových funkcionářů. Návrh činím podle své zkušenosti, neboť již po 25 let pracuji zde ve filmovém oboru a znám všechny pracovníky ve všech odborech velmi podrobně. Na požádání podávám též životopis a popis činnosti V. Binovce a Č. Šléglu.

Předseda: ?

Až do března 1941 zastával funkci úřadujícího místopředsedy V. Binovec (zcela bezplatně). Všechny zdravé návrhy a projevy pro německo-českou spolupráci a aktivní loyaltitu, které vůbec byly provedeny, byly od něj. Při novém jmenování v březnu 1941 byl jako „germanofil“ odstraněn. Bližší v životopise, příloha A.

Zástupce filmové výroby: Frant. I. K u b i š t a. Majitel firmy Europafilm. Reelní a pracovitý muž, býval předsedou svazu film. výroby a obchodu. Jeho firma je menší, ale velmi zdravá. Dovážel dříve německé a francouzské filmy a ročně vyrobil vždy jeden dobrý film. Adresa: Praha–I., Melantrichova 5.

II. Josef J o n á š. Ředitel firmy Lloydfilm akc. spol. Je dlouhá léta zaměstnán ve filmu. Byl předním funkcionářem býv. Svazu výroby a obchodu filmového. Adresa: Praha–II. – Vodičkova 6.

Filmový obchod: Alois H u b e r t. Majitel firmy Globusfilm. Dováží německé, švédské a holandské filmy. Po dlouholeté praxi ve výrobě a obchodě s filmy založil si výše jmenovanou seriosní půjčovnu, která dobře prospívá. Je pilný a spolehlivý muž. Adresa: Praha II. – Štěpánská 57.

Biografy: Karel S l a b a. Býv. majitel bia Olympic. Je ředitelem v bio Ufy, Viktoria na Příkopě.

II. Frant. S r b. Dlouholetý ředitel bia Kapitol (dříve Světozor). Světovou válku prodělal jako nadporučík, byl zraněn, pracoval pak jako bankovní úředník. Adresa: Bio Kapitol, Vodičkova.

Filmoví tvůrčí pracovníci: Vincenc Š l é g l (Schlögl, adresa: Praha-Strašnice, Pod Třebešínem 16. Viz přílohu B.

Tuto skupinu zastupoval až do března 1941 rež. V. Binovec ve funkci místopředsedy Film. ústředí.

Výrobci krátkých filmů: Rudolf D v o ř á č e k. Majitel firmy Aviafilm. Býval redaktorem v hospodářském oddělení Č. T. K. Ve filmu je činným asi 8 let. Jeho adresa: Praha-II. – Viktoria 36.

II. Josef V i l í m e k. Majitel firmy Propagafilm. Pracuje již přes 15 let ve výrobě kulturních, krátkých filmů. Dobrý a spolehlivý odborník. Adresa: Praha VII. – Veverkova 10. Placení referenti (sekretáři) jednotlivých skupin, jak byli již dříve jmenováni, budou jistě při přetvoření výboru Filmového ústředí vyměněni. Jinak by sice byl nový předseda a výbor, ale prohnílá administrativa by zůstala a ještě zůstalo by také nebezpečí tiché pasivní resistance, ba sabotáže.

Příloha A/1.

Václav Binovec. Narodil se v Praze 12. září 1892 jako syn obchodníka (drogisty). Studie středoškolské, farmaceutické a odborné obchodní. Mluví česky, německy, anglicky, rusky, částečně k všeobecné potřebě též polsky, ukrajinsky, k dorozumění i srbsky, francouzsky, maďarsky a několik východních idiomů. Až do r. 1914 pracoval v praxi a na zkušené ve Welsu (Oberdonau), Drážďanech, Černovicích, procestoval celou Evropu, evrop. i asijské Rusko, pracoval v sev. Americe atd. Aktivně sloužil jako jednoroč. dobrovolník 1910–11 a odbyl si cvičení ve zbrani v Budapešti u jezdecka. Světovou válku prodělal jako poručík budapeštské Tr. Dion No 4 na vých. frontě od prvního dne až do r. 1917. Byl vyznamenán Signum Laudis, Karls-Truppenkreuz a má nárok na král. uher-skou a král. bulharskou váleč. medaili. V r. 1917 zakládal jednu z prvních zdejších filmových výroben pod jménem Wetebfilm, která racionelně vyráběla české filmy nepřetržitě do r. 1922. Jako průkopník nového průmyslu ztratil ve výrobě své i rodinné jmění a pracoval pak po dva roky v Berlíně jako režisér. Po té pracoval jako režisér u různých firem a od r. 1926 vyráběl opět ještě němé filmy pod svou firmou v Praze, k čemuž přičlenil v letech 1926–31 vlastní film. půjčovnu. Po zavedení zvukového filmu nestačil

na výrobu vlastním kapitálem a od té doby pracuje stále jako režisér zvukových filmů pro různé firmy. Za některé své filmy byl vyznamenán mnoha uznáními, na př. modrou stuhou čes. filmu, plaketa „zasloužil se o č. film“, zlatou medailí apod.

Od r. 1932 byl vedoucím odborové organizace filmových tvůrčích pracovníků a to po dva roky jako místopředseda, pak jako předseda až do r. 1941 s přestávkou v r. 1937, kdy byl odstraněn placenou komunistickou opozicí. Hned však na to byl přímo prošen, aby se opět ujal předsednictví. Ve své funkci bojoval hlavně o zlepšení sociálního a mzdového postavení filmových pracovníků a stavěl se veřejně proti cizím židovským emigrantům a jejich vlivu. Od zřízení původního Film. ústředí v Č. a na M. byl místopředsedou této korporace až do března 1941. Od r. 1934 byl členem Film. poradního sboru při min. obchodu až do r. 1941. Když se po převzetí moci Vůdcem v Německu v r. 1933 postavil na val. hromadě organizace film. pracovníků Filmové unie, co nejrozhodněji proti zamořování zdejšího filmu záplavou židovských emigrantů z Německa, byl levicovými časopisy prohlášen za „fašistu“ a od té doby pronásledován jejich tiskem při každé příležitosti. Ani ještě dne 14. XII. 1938 nedala si „Národní Práce“ ujíti příležitost k surovému výpadu na jeho osobu pro jeho protizidovskou práci. Po svém návratu ze svět. film. kongresu v Berlíně v r. 1935 uspořádal Binovec, který byl kongresu přítomen jako delegát, veřejnou přednášku, k níž byli pozváni i příslušní referenti filmoví z různých ministerstev. V této přednášce, jakož i v dalších projevech líčil rozvoj filmového průmyslu v novém Hitlerově Německu, spolupráci celého německého národa v Nové Říši a vše dokládal fotografiemi. To vyneslo mu další novinářské pronásledování a hlavně pak zostřený bojkot jeho osoby v práci židovskými a židomilskými firmami. Téhož roku zřídil při Filmové Unii odbor „německých a německy mluvících členů“, aby tak spolupráce s německou filmovou industrií byla připravena. Za tento svůj počín byl opět pranýřován. S kolegiální organizací v býv. Rakousku (Fachschaft der Filmschaffenden Oesterreichs) uzavřel vzájemnou kartelovou smlouvu již v r. 1935, hned na to projednával uzavření podobné smlouvy s odborem film. pracovníků při Reichsfilmkammer v Berlíně a v r. 1936 navštívil v Berlíně tehdejšího předsedu Reichsfilmkammer Weidemanna k dojednání této vzájemné ochranné úmluvy. Od té doby byl v stálém styku s příslušnými německými filmovými činiteli k zlepšení vzájemného poměru. Po návratu z mobilisace v r. 1938 byl v říjnu iniciátorem vzájemného ujednání 16 českých film. režisérů o tom, že nebudou nadále pracovat pro Židy. Za toto byl při návštěvě u ředitele Aloise Fialy v Elekta-Slaviafilmu Fialou ostře napaden a bylo mu pohroženo, že důsledky ponese. Svůj slib ředitel Fiala splnil a uzavřel mu cestu k práci ve jmenované firmě, ač tato byla později jako čistě židovská arisována. Jen ten, kdo žida Auerbacha v této firmě kryl, t. j. ředitel Al. Fiala zůstal. V témž měsíci říjnu 1938 byl Binovec iniciátorem dopisu předsedovi akc. spol. A-B na Barrandově, v kterém byl předseda Miloš Havel vyzván, aby propustil své židovské ředitele a vedoucí zaměstnance. Když Havel písemně neodpověděl a vyzval pouze k ústnímu jednání, vedl Binovec tříčlennou deputaci, která Havla slušnou formou opět vyzvala k propuštění Židů. Havel však nevyhověl, vymlouvaje se všemožnými způsoby. Originály všech ujednání dříve jmenovaných jsou uloženy. Dne 16. března 1939 dostavil se Binovec v odpoledních hodinách do sezení správní rady A-B na Barrandově, když již byl téhož dne v dopoledních hodinách požádán, aby promluvil k dělnictvu, uklidnil ho a připomenul mu povinnost další pilné práce. Binovec předložil opět

předsedajícímu ve správní radě M. Havlovi požadavek okamžitého propuštění židovských ředitelů a správních radů. Bylo slíbeno, ale nebylo vykonáno, jak ukázaly další důsledky. Pro tyto své jmenované činy a ještě dalších mnoho vystoupení a prosazování protizidovských a protizednářských návrhů v různých film. korporacích, zvláště pak ve Film. porad. sboru byl vládnoucími židomily a zednáři, jakož i jejich stoupenci bojkot Binovce vyvrcholen a on nebyl zásadně zaměstnáván ve výrobě zdejšího filmu. Jako nepohodlný byl odstraněn z předsednictva Filmového ústředí, protože příliš dobře viděl do jeho „čarodějné kuchyně“. Levicovým žurnalistům, kteří sedí nerušeně dále ve filmových rubrikách většiny časopisů, byl dán pokyn k „řežbě“. A tak bylo i na jednom ze zasedání Film. porad. sboru beze jména sice, ale zcela nezastřeně prohlášeno zástupcem ministerstva školství, důstojným následníkem zednáře Jana Hejmana, o jehož odstranění se Binovec postaral již v r. 1939, že Binovec by si měl hledat nějaké jiné zaměstnání. Tento návrh byl již zřejmě projednán v úzké, tajné, t. zv. výrobní komisi a v sedánkách v Lucernabaru. Teprve na zákrok Kultur-politische Abteilung beim Reichsprotéktor dostal Binovec opět jeden film k natočení jako režisér. A tu ukázaly se opět zednářské metody. Firma Nationalfilm protahovala pomocí Film. ústředí práci v tomto filmu uměle tak, že dnes, po 10 měsících od prvních prací, není film ještě zcela hotov a premiéra má být posazena do nejhorčejšího léta, ač film je, podle posudku odborníků, vynikajících kvalit. Ředitel Faix, vedoucí firmy Nationalfilm prohlásil v červnu 1941 Binovcovi alespoň přímo, že by s ním film nikdy nedělal, ale „když ti páni myslí“, tak prý jeden film mu musí dát. Na další že je ovšem těžko pomýšlet, protože prý „pánové mají zcela jiné plány“. Také p. Miloš Havel jako majitel Lucernafilmu chtěl již v r. 1940 využití reklamy k své očištění, uzavřel s Binovcem smlouvu na režii protizednářského filmu, dal vše vyhlásiti novinářsky a když docílil svého reklamního úmyslu, prohlásil Binovcovi, že nemůže přece točit nějaký protizednářský film, co prý by „tomu řekli Sokolové“ atd. Navrhl Binovcovi, aby se připravený protizednářský námět (od spisovatele De la Cámara) předělal na „pikantní veselohru“. Binovec odmítl a po čase naléhal na splnění písemně uzavřené smlouvy. Toto Binovcovo jednání zřejmě urazilo plutokratického Havla, který byl vždy zvyklý jednati se zaměstnanci nabobským způsobem a nedodržovati slibu. Z výše uvedených skutečností je jasno, jak Filmové ústředí a židomilští filmoví podnikatelé se snaží ze všech sil odstraniti každého aktivistického pracovníka z filmového dění. Používají staré, osvědčené zednářské metody: bojkotu práce a zaměstnání.

Příloha B.

Vincenc Schloegel (divad. jméno Čeněk Šlégl). Narodil se v Praze 30. IX. 1893 jako syn pražského obchodníka. Vystudoval střední školu v Praze. Ve světové válce sloužil v býv. rakouské armádě. Pracuje již po několik let v divadle Vlasty Buriana jako herec a režisér. Jako divadelní herec a režisér je činný již přes 25 let, jako filmový herec 20 let. V posledních 7 letech režíroval samostatně několik filmů. V r. 1940 byl účastníkem delegace českých kulturních pracovníků, kteří podnikli cestu po Říši a byli v Berlíně přijati Reichsministrem Goebbelsem. Po svém návratu napsal informační články o svém zájezdu do „Nár. Politiky“ a „Vlajky“, jeho rozhlasová přednáška o zájezdu byla

ILUMINACE

Přípis Václava Binovce Emanuela Moravcovi

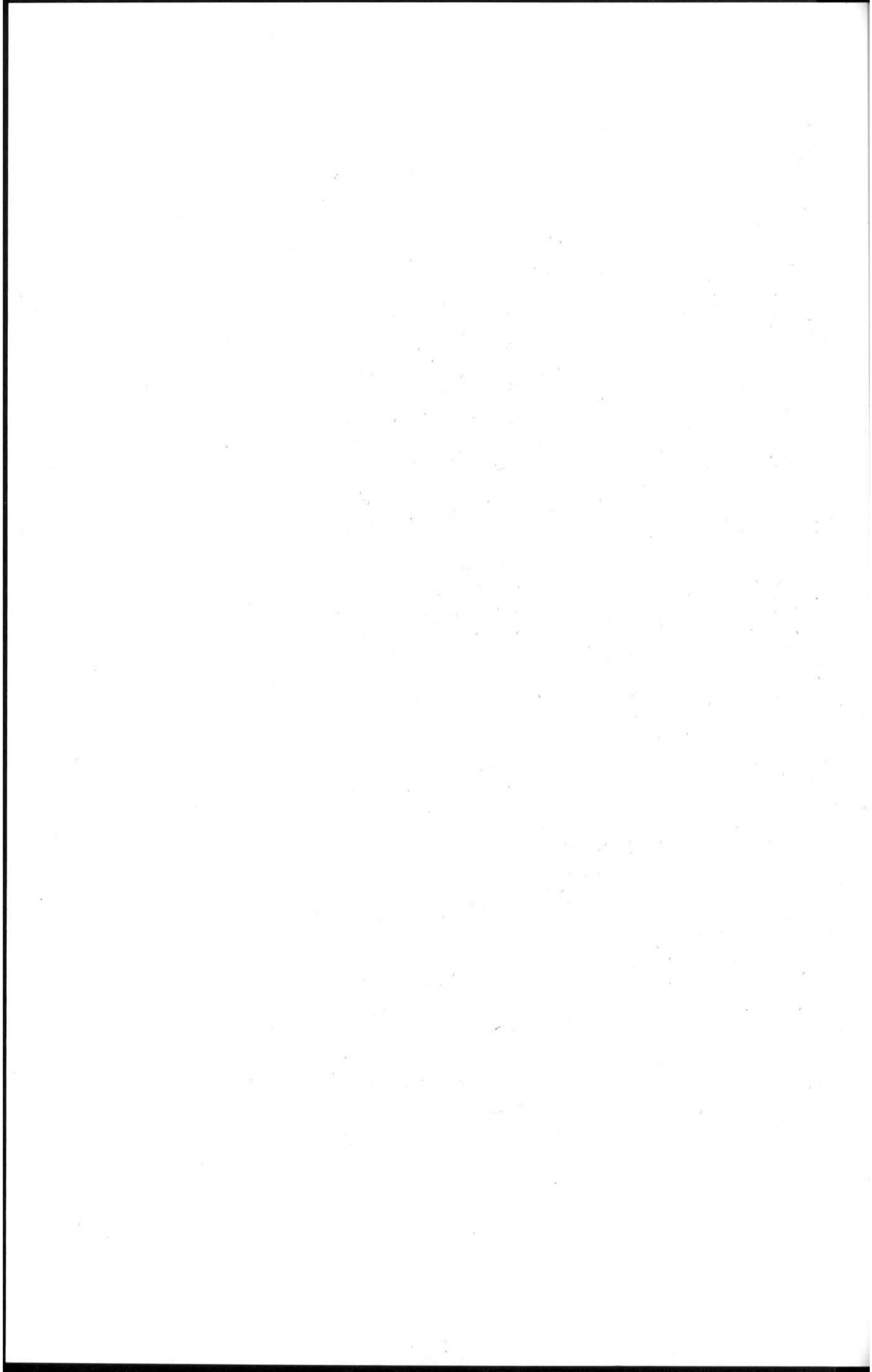
ředitelstvím rozhlasu písemně odmítnuta. Pro svou aktivistickou činnost a smýšlení je též již dlouhou dobu záměrně bojkotován a není připuštěn k práci ve filmu. Před dvěma lety již předložil Filmovému ústředí a Filmovému studiu námět pro protizidovský film „Návrat“, líčící návrat k půdě a zhoubnou činnost Židovstva na českém venkově. Tento námět byl však oběma institucemi hladce odmítnut a Šlégl byl vystaven ještě zostřenému bojkotu. V poslední době pracuje též v rozhlase v politických skečích.

AMV, S – 531 – 6.

Ediční poznámka

Patnáctistránkový přípis Václava Binovce ministru školství Emanuela Moravcovi je uložen v Archivu ministerstva vnitra ve fondu S – 531 – 6. Strojopis s průvodním dopisem je v záhlaví označen jako „opis“. Průklep téhož dokumentu se dochoval také v pozůstalosti Martina Friče, uložené v NFA. V textu jsme opravili jen evidentní překlepy a v nejnútnejších případech jsme doplnili zapomenutou interpunkci, jinak je celý text ponechán beze změn. Zachovali jsme též zvýraznění názvů jednotlivých částí a jmen v textu.

I. K.



Literární obzor

Kritikovo ohlédnutí aneb Jak zraje kritik

Jiří Cieslar: *Concettino ohlédnutí. Portréty, kritiky a eseje 1975–1995.*

Národní filmový archiv, Praha 1996. 312 stran, náklad 800 výtisků.

Hledám, nalézám i ztrácím, sleduji v sobě svou vnitřní melodii.

Tu melodii, která sama se skládá a sama sobě naslouchá.

(Josef Čapek: Kulhavý poutník)

V krátkém rozmezí tří let vyšel už druhý knižní výbor z filmových textů filmového kritika a esejisty Jiřího Cieslara. Jestliže *Filmové zápisky 90 – 93* (Praha 1993) v podstatě shrnuly texty publikované v těchto letech především na stránkách Literárních novin, pak *Concettino ohlédnutí* podává reprezentativní průřez Cieslarovou dvacetiletou kritickou prací. Vedle kritik a recenzí děl české i světové kinematografie tu najdeme portréty osobností, žánrově těžko zařaditelné „filmové zápisky“ z let 1994 a 1995 a několik esejí „nadžánrového“ dosahu. Jednotlivé texty ve svém úhrnu – přes značný žánrový rozptýl i časovou odlehlost – tvoří překvapivě organický celek, který nese nezaměnitelnou pečeť svého autora, jeho vytříbeného stylu i pronikavého myšlení. Cieslarovy texty mají svou **vnitřní melodii**; přes jejich tematickou pestrost je tu něco, co je sjednocuje – důsledné směřování k **existenciálnímu** souvislostem filmových děl a přesvědčení, že i psaní o filmu je záležitostí životního dosahu.

Funkci předmluvy plní *Výlet do přírody*, jedna z esejí kritikova „zralého“ období. Tento text je v jistém smyslu textem iniciačním: prostřednictvím proslulého „filmu-torza“ Jeana Renoira, jenž patří k zasvětitelovým emblematickým, „nevyhnutelným“ mistrům a kinematografickým mágům, nás – jako adepty – uvádí do vnitřního prostoru zasvěcení: do magického světa filmu. *Výlet do přírody* (Partie de campagne, 1936/1946) začíná záběrem, v němž malý chlapec vytáhne z vody rybu. Příběh, jenž následuje, můžeme podle Cieslara chápat „jako to **vytažené**“, vnitřní úlovek ze dna řeky Loing, kolem níž se děj vine, a kde ve vodní hloubce – jak jedna z postav filmu říká nad její hladinou – **dějí se tak prapodivné věci**“ (*Výlet do přírody*, s. 8; zvýraznil P. M.) Jako bychom tu byli svědky i účastníky iniciačního obřadu, v němž Renoirova bájná řeka Loing (řeka-**hranice**) byla tím nejideálnějším místem iniciačního sestupu (katabáze) – ponořením, utonutím... Není náhodné, že právě „utonutí“ v obrazu je pro Cieslara důležitým kinematografickým pohybem, jednou z velkých šifer a šancí kinematografu, jež „vnáší do filmového obrazu několikerá znamení z mysteria lidské existence“ (*Zásuvky, duše a doteky*, s. 200).

Obraz **řeky** je jedním z Cieslarových utkvělých obrazů: v jeho textech se znovu a znovu vracejí vodní a říční asociace, sám se zjevnou zálibou setrvává u těch režisérů, jejichž krajiny jsou ohraničeny mořem, nebo jimi protékají řeky (vedle Renoira je to zejména Visconti a Fellini). Voda jako prazákladní živel a jeden z elementárních symbolů pro Cieslara reprezentuje především moc životadárnou, obrozující a očišťující; je to voda naděje, k níž se vyprahlý život (i v metaforickém významu) úpíná jako k poslední naději. Tak například poutníkům íránského režiséra Amira Naderiho – Cieslarova „filmaře studní“ – se opravdového utišení zízne dostane až tehdy, když si cestu k prameni prokopou sami (*Voda, vítr, písek. V Karlových Varech 1995*). Prokopat se k sobě samému, nalézt svůj pramen a neztratit s ním spojení, jež symbolizuje „vztah se sebou celým, v souhře vědomých a podvědomých zkušeností“. Neboť ztratit toto spojení s vnitřním pramenem,

jak píše Cieslar v souvislosti s Kanem (*Leland: padesát let po boku občana Kanea*), znamená ztratit příležitost prožít „tekoucí“, tj. autentický život. Jen výjimečně je u Cieslara voda ambivalentní a symbolizuje moc, jež pohlcuje. Pak se ovšem promění v temnou, smrtící tůň, jež reprezentuje nebezpečný svět podvědomí a snu, v němž hrozí utonutí plavci, který neobjeví své „téma“ – svůj příběh. Drama takového fatálního utonutí sledoval Cieslar např. ve filmu *Krásná zajatkyně* (*La belle captive*, 1982) Alaina Robbe-Grilleta.

Obrazem řeky – a vracíme se jím zpátky k Renoirovu–Cieslarovu *Výletu do přírody* – vyjadřuje Cieslar také to, co pokládá za podstatný problém filmu: je-li jeho doménou povrch, to viděné a slyšené, jak se potom – aniž by se snažil tento povrch škrtnout – dostat do vnitřku věcí, jak „ukázat“ vnitřek krajiny, nálady, situace, postavy a dokonce tvůrce. Řeka je Cieslarovi vnějším vyjádřením vnitřní souvislosti mezi hledícím a nahlíženou věcí, metaforou pro „tekoucí“, „proudící“ významy, **dějící se** smysly. Volba Renoirova *Výletu do přírody* přitom není vůbec náhodná, neboť Renoir tu reprezentuje francouzskou meziválečnou školu, vyznačující se zvláštní zálibou ve vodě. „Ve francouzské škole,“ píše Gilles Deleuze „je to někdy řeka a její proud, někdy kanál, jeho zdymadla a nákladní čluny, někdy moře, jeho hranice se zemí, přístav, maják...“ Deleuze ukazuje, že právě francouzská škola osvobozuje vodu, dává jí vlastní určení a filmaři jako Renoir – připomeňme, že už jeho první film se jmenoval *Děvče od vody* (*La Fille de l'eau*, 1924) – Vigo, Grémillon, L'Herbier, Epstein pojednávali o vodě nejen jako o zvláštním objektu vnímání, ale jako o vjemovém systému lišícím se od pozemských vjemů, o **řeči** odlišné od řeči země. A jak dodává Deleuze „...to, co francouzská škola ve vodě našla, byl příslib nebo naznačení jiného stavu vnímání: vnímání více nežli lidského, vnímání, které již nebylo tesáno na pevných předmětech, jehož objektem, podmínkou, prostředím už nebyl pevný předmět. Vnímání jemnější a rozsáhlejší, vnímání molekulární, vlastní ‚kino-oků‘.“ Cieslar, jakkoli je jeho text více esejistický a poetický, tuto zvláštní dimenzi Renoirovy záliby v tekoucí vodě cítí velmi dobře a přesně.

Shledává-li Cieslar nejpůsobivějšími v Renoirových filmech ta místa, „kde čerpá ze své mohutné intuice pro zmíněné souvislosti vnějšku a vnitřku věcí, pro ‚říční‘ korespondence člověka a světa, kdy jakoby mimochodem, lehce a plavně, vytahuje z proudu toho, co se jeví a zní – **vnitřní obsah**“ (*Výlet do přírody*, s. 8; zvýraznil P. M.), charakterizuje tak mimoděk i nejpůsobivější místa svých esejistických textů. Právě silná **smyslovost** a senzibilita je předpokladem a nejdůležitější složkou Cieslarova kritického ustrojení: cit pro krajinu, gesto, pohled, pro „tělo“ filmu, pro výše zmíněný povrch, který je mu onou hladinou řeky, v níž lze plavat, nechat se slastně unášet proudem, nechat se jí zcela prostoupit. Ale toto rozkošnické odevzdání se „tělu“ filmu-řeky jde u Cieslara ruku v ruce s oním „nořením“ se do jejích hlubin: „Vyhledávám filmy, jichž se lze dotýkat jako stromů a plavat v nich jako v Loingu. Zdá se mi, že od říčního dna či z jádra stromu nebo kamene nesou zprávu o sobě i o tom, kdo je pozoruje.“ (*Výlet do přírody*, s. 10)

Vztahem vnějšího a vnitřního vidění je Cieslar zaujat i v dalších textech (*O mistru Eckhartovi, Pianu, Howards Endu etc., O soše, torzu a Orfeovi*). Jako v Renoirově filmu *Výlet do přírody* je to **hladina** řeky, která už „v prvních záběrech filmů v nekonečnu vodních křivek a vírů odráží reliéf dna: signalizuje spodní říční arché“ (*O soše, torzu a Orfeovi*, s. 237), tak v Resnaisově *Loni v Marienbadu* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961) je to zase **povrch** sochy, který „bohatstvím významů poukazuje ke skrytému jádru jejího smyslu. I řeka podobně jako socha má své plasticke „tělo“, své vztahy mezi vnitřkem a vnějškem.“ (tamtéž)

Esej *O soše, torzu a Orfeovi* je zajímavá ještě z jednoho důvodu. Výbor, který je předkládán jako bilanční shrnutí dvacetileté kritické práce, nám ve skutečnosti nedává mnoho příležitostí sledovat, jak se Cieslar-kritik během této doby vyvíjel, jak se proměňoval jeho přístup k filmu, jak se utvářelo a tříbilo to, co pokládám u něj za nejcennější: jeho výjimečná schopnost cítit, vidět

a slyšet ony „říční“ korespondence. Je to, myslím, ze dvou důvodů: jednak ve výboru citelně scházejí texty z let 1990 – 93 (byť z pochopitelných důvodů, neboť byly publikovány – jak jsem se už zmínil – samostatně v knize *Filmové zápisky 90 – 93*; Cieslar z nich do *Concettina ohlédnutí* převzal pouze článek *Praha, neklidné srdce Evropy* a text *Leland: padesát let po boku občana Kanea*), jednak autor zařadil do svazku jen několik textů z let 1975 – 1982, která pokládá za svá léta učednická a texty z té doby za začátečnické. Nahlédnutím do připojené bibliografie se lze snadno přesvědčit, že tu jsou v těchto letech vedle filmových recenzí zastoupeny ve značné míře texty určené pro čtenářskou informaci, psané – jak autor sám přiznává – převážně kompilativně: portréty herců a režisérů, přehledy filmů z festivalů, které nemohl navštěvovat... Zvlášť výmluvné signum příznačné doby, ale i bizarní doklad houževnatého hledání cest k filmům, které nebylo možné vidět. Ale už v těchto „učednických“ letech – zatím jen jako znamení, šifry na vodní hladině, nesměle napovídající, co může skrývat říční dno – objevují se předznamenání budoucích klíčových témat: v roce 1976 se v Cieslarově bibliografii objevuje jméno Orsona Wellese v režisérově portrétu pro bulletin PFK, v roce 1978 Luchina Viscontiho v recenzi *Nevinného* (L'innocente, 1976) a o rok později jméno Jeana Cocteaua v recenzi na knihu Orfeova závěť, portréty režisérů Jeana Renoira a Alaina Resnais. Tady máme přísliby budoucích bohatých úlovek, „rybích“ skvostů z devadesátých let: *Výlet do přírody*, *O soše, torzu a Orfeovi*, *Concettino ohlédnutí*, *Leland: padesát let po boku občana Kanea*. Ze zmíněných starších textů byl do výboru zařazen pouze portrét režiséra Alaina Resnais, v jehož rámci podává Cieslar poučenou, kultivovanou, klasicky „vyváženou“, ale přeci jen poněkud odosobněnou interpretaci filmu *Loni v Marienbadu*. Když se po letech k tomuto svému „nevyhnutelnému“ filmu vrací – tentokrát v rámci eseje tážající se po úloze archetypu a mýtu ve filmu – může se už pochlubit „vnitřním úlovkem“, vytaženým ovšem nikoli z hloubi řeky, ale z nitra antického sousoší, umístěného v marienbadské zahradě. Jestliže ve starším textu věnoval tomuto sousoší jen několik „povinných“ řádků, nyní v něm nalézá **těžiště**; sousoší mu představuje nejen jakousi „kamennou synekdochu Marienbadu“, interpretační hádanku, ale také archetypální jádro filmu, ohnisko jeho smyslu: „Socha cosi mnohoznačného říká svým vnějším zpodobněním a proto inspiruje k rozličným výkladům, ale její podstatné sdělení se ukrývá v nitru, v jejím vyznačujícím jádru, a to je možné při kontemplaci sochy na tolik různých způsobů prožít.“ (*O soše, torzu a Orfeovi*, s. 232) Znovu se tu tedy ozývá Cieslarovo podstatné téma **vibrace** mezi vnitřním a vnějším, tušeným a zjeveným: „Marienbad se tak stává i svéráznou metareflexí filmových možností, dramatem (filmového) vidění, schopnosti nechat zahlédnout arché, které je neviditelné ve viditelném, je ukryté a přece působí a oslovuje.“ (tamtéž, s. 234) To podstatné, co se odehrálo mezi oběma texty, jež dělí asi patnáct let, spočívá v odvaze **ponoru do hloubky** „filmu-sochy“, nahlédnutí vnitřku a nitra, aniž by byl oslaben smysl pro povrch, a především ve schopnosti postihnout onu vibraci mezi vnitřním a vnějším. Na místo „objektivní“ interpretace nastupuje Cieslarovo umění mnohdy velmi subjektivních, „tekoucích“ kontemplaní, na místo „všestranné“ a „vyvážené“ analýzy intuitivní zvážení „lehkých“ a „těžkých“ míst filmového díla a ponoření, utkvění v onom těžišti, které se stává klíčem-šifrou nejen k filmu, ale i k jeho tvůrci, neboť v ideálním případě můžeme díky obrazům (nic jiného nám nezbyvá) „navázat kontakt s onou původní autorovou energií, s jeho základní obrazností, s hlavními tématy a průběhy jeho vnitřního života“. (*Výlet do přírody*, s. 9)

Mluvil jsem již o „vnitřní melodii“ Cieslarových textů, které tvoří překvapivě organický celek. Jaká je tedy Cieslarova (vnitřní) kinematografická krajina, k níž vedle Renoirova *Výletu do přírody* patří Viscontiho *Hvězdy Velkého vozu* (Vaghe stelle dell' Orsa, 1965) nebo filmy Felliniho...? Je to **jižní** krajina, jíž protéká Renoirova bájná řeka Loing, krajina starých pláží Felliniho, který Cieslarovi reprezentuje „pobřežní“ typ s mořskou obrazností, jemuž se film vynořuje právě z onoho mořského „uvnitř“... „Tekutý“ říční a pobřežní svět jihu, krajina samozřejmé smyslovosti. I když

jih je také „suchá“ krajina kamenitých, vyprahlých polí kastilského venkova Saurova *Eliso, můj živote* (Elisa, vida mia, 1976), abychom připomněli další z Cieslarových jižních „nevyhnutelných“ filmů, většinou se oba obrazy – jihu a vody (řeky, moře, studně...) – doprovázejí a umocňují. Je příznačné, že renoirovskou esej uvádí Cieslar citátem, začínajícím slovy „Na jihu tušíte údolí Loin-gu, té bájně řeky...“ (*Výlet do přírody*, s. 7), že klíč k filmu *Výlet do přírody* nachází v rybářské scéně pozdějšího Renoirova amerického snímku *Muž z jihu* (The Southerner, 1946). Z Cieslarových textů cítíme – evropské kultuře ostatně vlastní – nadějeplné chápání jihu, který symbolizuje to, „co je v člověku původní, dávno minulé, „odspodu“ zatěžující, odkud se však lze i osvobodit, a víc, kde jsou možná zdroje k poslednímu „probuzení“, k zpětné „opravě“ života, k záchraně jeho smyslu“.¹⁾ Toto chápání jihu se nejsilněji ozývá ve viscontiovské esej *Concettino ohlédnutí*; ostatně to, že výbor nazval Cieslar právě podle této eseje, i to, že obálku knihy zdobí fotografie z Viscontiho *Geparda* (Il gattopardo, 1963), naznačuje, jakou důležitost tomuto textu přikládá. S Viscontim Cieslar nejintenzivněji sdílí právě onen „jižní“ ideál. Pro Viscontiho jih představoval mýtickou zemi bohů, z dávnověku obdarovanou řeckými vlivy, území bájně čistoty, jež si promítl do duševní struktury ideálního jedince; pro Viscontiho je tedy „Jih“ i „to živé, neutlučené, snad ještě (řeckými) bohy pomazané v jedinci, co je zdrojem lidské mírnosti“ (*Concettino ohlédnutí*, s. 253). Přímo fyzicky cítíme Cieslarovu spřízněnost s „jižanskými“ bytostmi Viscontiho filmů ve chvíli, kdy ve tváři matky Rosarie z *Rocco a jeho bratři* (Rocco e i suoi fratelli, 1960), v jejím dramaticky zvrásněném obličejí a expresivních stazích úst i očí „rozeznává“ rozbrázděné skalisté pobřeží Sicílie, nebo v partiích věnovaných knížeti Salinovi z *Geparda*, jehož mírou jsou „šlechtičtí předci, oni jižní, sicilští, z řeckého dávnověku se rýsující řečtí bozi ze stěn fresky v jeho paláci – v čele s mořským bohem Poseidonem“ (tamtéž, s. 255). A když nám vzápětí přispěchá připomenout, kterak se gepard Salina umí – stejně jako řečtí bohové – náruživě koupat (ač jen ve vaně při ranní toaletě), tu se znovu ozývá ona „říční“ a „mořská“ složka kritikova ustrojení a zároveň cit pro duchovní dimenzi tělesného a smyslového. Není náhodné, že základním textem fiktivních pre-kinomanů je pro Cieslara Goethova Italská cesta, která mu v esej *O mistru Eckhartovi...* reprezentuje „cestopis vnitřního a vnějšího zření“ (znovu ony vibrace mezi vnějškem a vnitřkem!). Goethova Itálie je ovšem, jak zdůrazňuje Cieslar, především „vnitřní představou, touhou, základním „obrazem“ vlastního ideálního já, za nímž touží doputovat oklikou přes vnější svět“.²⁾ „...co vidíte, je vaše nitro,“ neopomene ocitovat z prvního manifestu explosionalismu v esejí věnovaném „libeňskému Starořekovi“ (sic!) Vladimíru Boudníkovi.³⁾ Jako spojení se spodními proudy, s vnitřním pramenem symbolizuje vztah se sebou celým, tak také cesta na jih, „dolů“ je niternou cestou k něčemu původnímu v sobě. S vědomou nadsázkou říkám: „opouští-li“ Cieslar od počátku devadesátých let své „severské“ autory (Bergmana, Tarkovského, Poláky Wajdu, Munka, Zanussiho, Kieślowského...), ubírá-li se „ pryč od severských mlh“ do krajů Renoirových olivovníků, obrací se k něčemu původnímu v sobě samém.

Vedle eseje *Concettino ohlédnutí*, jež dala knize titul, a *Výletu do přírody*, z vůle autora a současně pořadatele plní funkci „předmluvy“, je pro mne třetím klíčovým textem předkládaného výboru recenze knihy polského filmového kritika Krzysztofa Mętraka *Po seansie (Když umírá filmový kritik)*, neboť – jak výstižně poznamenává Cieslar – „sotva může být kritik jinde osobnější než v soudu o jiném kritikovi“ (*Když umírá filmový kritik*, s. 132). Cituje-li Cieslar z Mętrakova nekrologu *Když umírá filmový kritik*, věnovaného polskému kritikovi Konradu Eberhardovi, právě tu pasáž, v níž se píše o kritikovi, který „své řemeslo nechápal instrumentálně, ale který v kulturních

1) Jiří Cieslar, *Jih – Borgesův a Saurův sen o noži*. „Literární noviny“ 6, 1995, č. 50, s. 13.

2) Týž, *Český deník a Události Jana Hanče* (dále *Český deník*). „Prostor“ 24, s. 55.

3) Týž, *...jináč zme žili absolutně. Nad filmem Automat Svět a nad deníky a korespondencí Vladimíra Boudníka* (dále *...jináč jsme žili absolutně*). „Kritická příloha“ 4 (březen 1996), s. 15.

výtvořech hledal lidský smysl vlastního života“ (tamtéž), je zřejmé, že tu reflektuje i sám sebe, přihlašuje se k jisté představě „kritické existence“. Společně s Mětrákem si klade otázku, co zakládá onu „kritickou existenci“, ptá se po jejích předpokladech. Podle Mětráka se filmový kritik opravdu rodí až tehdy, kdy nalezne svůj jazyk, objeví „vlastní rukopis“. K tomu ovšem musí mít jisté předpoklady: předně „múzičskou schopnost“ vcítovat se do různých významových a vyjadřovacích vrstev filmu, což na jedné straně vyžaduje „vzdělání v příbuzných humanitních oborech“ a „schopnost zapojovat film do širších kulturních, civilizačních souvislostí“, na straně druhé „musí kritik v sobě stále odkrývat naivní prostoduchost toho, co se ukrývá v našem předreflexivním vztahu k uměleckému dílu. U skutečného kritika nesmí být tedy předěl mezi světem myšlenek a světem vnitřním, citovým.“ (*Když umírá filmový kritik*, s. 133)

A jak z hlediska těchto požadavků obstojí Cieslarovy vlastní texty? O jeho kritické smyslovosti a senzitivitě i mimořádné schopnosti promítnout do svých textů právě onu „předreflexivní“ zkušenost bylo již mnohé řečeno výše, dodejme tedy něco ke druhé složce kritikova ustrojení, jež se zakládá na jeho kulturním zázemí, na jeho – řečeno po vančurovsku – vědomí souvislostí. Je to na prvním místě Cieslarovo široké zázemí literární, jež se promítá do jeho filmových textů bezprostředně tehdy, je-li předmětem zájmu filmová adaptace (srov. do výboru zařazenou stať *Jarosław Iwaszkiewicz a film* a filmové recenze *Swannova láska*, *Nad zfilmovanou Kronikou ohlášené smrti*, *Mág*, *O Jménu růže*, *Stín kapradiny*, *Příliš hlučná samota*; mimo výbor zůstala navíc rozsáhlá studie *Zamyšlení nad Babičkou a její filmovou [televizní] interpretací*, v kontextu Cieslarových prací ojedinělá i svými teoretickými ambicemi), nebo nepřímo tehdy, slouží-li literární, divadelní, resp. filozofický text (mnohdy jen v podobě fragmentu, citátu) Cieslarovi k postižení nebo osvětlení nějakého podstatného rysu filmového díla. Tak se mistr Eckhart (*O mistru Eckhartovi*, *Pianu*, *Howards Endu* etc.) stává „klíčem“ k pojmenování společných rysů několika filmů znovuoživujících viktoriánskou éru; jejich „neoaskeze“ a zvláštní niternost (ve věcech, obydlích a krajině) je Cieslarovi i kinematografickou příležitostí: „eckhartovské napětí vnějšku a vnitřku tu znovu rozšiřuje a násobí možnosti filmového obrazu a zvuku“. (s. 199) Chce-li v eseji *Zkušenost s expresionismem* (*Filmové zápisky 90 – 93*) postihnout dobový pocit existenciální „nezabydlenosti“ a úzkosti ze světa, obrací se nejprve k expresionistické poezii a próze: vzpomínka Alfreda Kubina mu slouží jako „náladové uvedení do expresionistické citovosti“, v Kafkově korespondenci zase nalézá **slovní ekvivalenty** pro stísnující „hranatost“ expresionistické scénérie. V *Concettině ohlednutí* proniká Cieslar k charakterům postav ve filmu *Rocco a jeho bratři* prostřednictvím Heideggerova textu *Básnický bydlí člověk*, jež je filozofickou interpretací Hölderlinových veršů. V souvislosti s Cieslarovým literárním zázemím není možné nepřipomenout – třeba to poněkud překračuje rámec recenze – i jeho „příležitostné“ texty literárně-kritické, jež se objevovaly na stránkách revue *Prostor*, nyní (s rostoucí frekvencí) v *Kritickém sborníku*, *Kritické příloze* a *Respektu*. Patří k nim především vynikající texty věnované deníkům Jana Hanče, Jana Zábavy, Ferdinanda Peroutky a zamyšlení nad filmem *Automat svět* a korespondencí Vladimíra Boudníka, v němž se zcela přirozeně prostupují kontexty filmové, literární a výtvarné (myslím zde zvláště na to místo textu, kde se Cieslarovi v souvislosti se závěrečnou sekvencí filmu vybavují Erbenovy Svatební košile; vzápětí jsou tyto překvapivé erbenovské asociace a korespondence doloženy citátem z Boudníkovy milostného dopisu).⁴⁾ Jenom na okraj poznamenávám: uvažujeme-li o literárních kontextech Cieslarových filmových textů, bylo by stejně zajímavé sledovat, jak se do Cieslarova psaní o literatuře promítá jeho „filmové“ vidění a šířeji – smyslovost. Výtvarné kontexty vstupují i do Cieslarova už svým tématem interdisciplinárního textu *O soše, torzu a Orfeovi*, a to nejen tam, kde se věnuje orfickým obrazům Josefa Šímy, v nichž spatřuje

4) Tamtéž, s. 12.

paralelu k orfickému těžišti Felliniho filmů *Satyricon* (1969) a *Roma* (1972), ale především tam, kde vycházejí z „četby“ sochy v marienbadském parku, v níž našel významové i kinematografické ohnisko Resnaisova filmu, uvažuje o filmu-soše (srov. výše). Z Cieslarových „sošných“ asociací ještě alespoň jednu, znovu z eseje *Zkušenost s expresionismem*: paralela mezi Murnauovým *Upírem Nosferatu* (*Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens*, 1922) a Guttfreundovou Úzkostí je vedena z vně („Kdykoliv vidím Guttfreundovu sochu [...] mám pocit, že se dívám na Maxe Schrecka v úloze Nosferatu“), ale vzápětí od toho, co je vidět, přechází k esenci a v postavě Nosferatu odhaluje hlubokou ambivalenci: „zosobňuje zlo, nebezpečí, ale také opuštěnost a sevřenou, zhroucenou úzkost, vystupňovanou krvežíznivou touhu po kontaktu s člověkem“.⁵⁾ Právě zde, v souvislosti s expresionistickým filmem, který je ovšem pro Cieslara esencí filmu vůbec, se znovu ozývá autorovo chápání filmu jako média, „jež sice stále hledá svou duši, ale je původně a především tělem“.⁶⁾ Svět pochopený jako „souvislý, tekutý“ balet pohybů, věcí a emocí, které rychle přibírají duchovní významy.⁷⁾

Mětrak i Cieslarem nikoli náhodou připomínaný F. X. Šalda vyznává kritiku „individualistickou, vypjatě subjektivní, pro niž je podstatnou hodnotou charakter a osobitost“. (*Když umírá filmový kritik*, s. 133) A především: musí být znát, že psaní, kritika, soud jsou pro kritika „osobní věci, životní záležitosti, bez kterých se i za cenu trápení sotva může obejít, protože v nich objevil svou formu **sebevyjádření**“.⁸⁾ (*tamtéž* s. 132; zvýraznil P. M.) Také Cieslarovi není nic vzdálenějšího a cizějšího než kritická, ale i „vědecká“ neosobnost a neutralita, zastírající mnohdy bázlivost před nezávislým soudem. „Být osobní a přitom věcný [...] vytrhnout reflexi z objektivizujícího úhoru a prosytit ji osobním zanícením (ale třeba ji také spojit s prožitkem večera...)“⁹⁾ to je tradice truffautovské a bazinovské publicistiky, k níž se Cieslar otevřeně hlásí. Proto Cieslar nenapíše přísně vědeckou studii o expresionismu, ale podělí se s námi o svou **zkušenost** s expresionismem (a ta nemůže být jiná než subjektivní). Vnější projevem tohoto osobního přístupu je nápadná absence odkazů k sekundární, odborné literatuře, a to i tam, kde bychom ji předpokládali a očekávali. Když se např. ve své eseji o expresionismu distancuje od moderních (a zvláště hlubinnou psychologií ovlivněných) interpretací, neboť zastírají to **podstatné**: „filmovou materií samotnou, doslovně to, co ‚jest vidět‘, to poutavě naivní“⁹⁾, připomněla se mi – nad Cieslarovými texty nikoli poprvé – proslulá esej Susan Sontagové *Proti interpretaci*, která varuje právě před hypertrofií intelektu na úkor životní energie a smyslových schopností a učí nás „vidět víc, slyšet víc, cítit víc“. A dovolává-li se provokativně erotiky umění namísto hermeneutiky, pak volá po něčem, co dobře cítí i Cieslar, který nejzákladnější kvality filmu cítí právě takto – bytostně, od fyzických daností, **eroticky**. Když v eseji o expresionismu připomene klasickou knihu Siegfrieda Kracauera *Od Caligariho k Hitlerovi*, pak především proto, aby se distancoval od toho, co reprezentuje: od přílišné intelektualizace filmu, jež je často necitlivá k vlastním filmovým hodnotám, tedy k filmovému „tělu“. Hlásí-li se naopak k příkladu textů druhého klasika expresionistické filmové literatury Lotte Eisnerové, která dokázala spojit „ideový soud s žensky muzickým citem pro film“, pak je zřejmé, že Cieslar intelektuální interpretaci neodmítá zcela, jen se domnívá, že by se měla osvěžovat a korigovat „naivním“ zaměřením k základním filmovým substancím, k „tělesným“ vlastnostem filmu, jež ovšem mají – jak vzápětí dodává – „vyšší duchovní aspirace“.¹⁰⁾

5) Týž, *Zkušenost s expresionismem*. In: *Filmové zápisky 90 – 93* (dále *Filmové zápisky*). Praha 1993, s. 109.

6) *Tamtéž*, s. 111.

7) *Tamtéž*, s. 112.

8) Týž, *Filmy a krajiny v Cannes 1993*. In: *Filmové zápisky*, s. 74.

9) Týž, *Zkušenost s expresionismem*, *tamtéž*, s. 116.

10) *Tamtéž*, s. 117.

K základnímu vybavení filmového kritika patří podle Mětraka také **literární talent**: „Jen díky literárním schopnostem je možné dospět k vlastnímu stylu. A styl je nadřazený tématu. Stane se, postupně, po pročištění, **způsobem myšlení**. Ten, kdo má vlastní literární styl, umí myslet, ten, kdo ho nevlastní, může uvažovat korektně, ale zároveň banálně. Tak to platí ve světě psané kultury, že se nakonec počítá jen s tím, co se vyjadřuje vlastním stylem.“ (*Když umírá filmový kritik*, s. 133) Z esejisticky radikálních formulací podtrhávám právě „způsob myšlení“, neboť oceňujeme-li Cieslarův styl a nepochybný literární talent, pak právě v Mětrakově smyslu. Tedy nikoli stylistická ekvilibristika a ornamentalistika, zdobnost zastírající a rozostřující sdělované, ale styl – způsob myšlení, styl jako (sebe)výraz kritické osobnosti. Ostatně sám Cieslar si právě tohoto cení nejvíc, jak je patrné z jeho textu věnovaného Janu Lopatkovi *Nezmeškat setkání s podstatou*.¹¹⁾ Lopatka totiž rozhodně nebyl představitelem „krásného stylu“, spíš naopak: psal mnohdy „nehladkým, někdy až zadrhávavým jazykem“, někdy suše, nikdy parádívě nebo efektně. V mnohém byl Cieslarovým antipodem, ale to podstatné je jim společné: jejich slohové gesto vychází z prožitku, z osobní investice. A ještě v jedné věci má Cieslar k Lopatkovi blízko. Jako Lopatka nebyl kritikem všeobjímajícího pohledu na literární scénu, tak ani Cieslar – myslím zde zejména na čas jeho filmových zápisků – neusiluje obsáhnout scénu filmovou. Cieslarovy, stejně jako Lopatkovy texty však ukazují, že ona „charakterná jednostrannost“ (Šalda) je „nepoměrně cennější než měkké neosobní porozumění skoro všemu a všem“.

V hančovské eseji rozlišuje Cieslar literaturu „naléhavou“ a literaturu „působivou“. Na té tzv. působivé je zajímavé, že opravdu působivá je, „příliš brzy z ní však vystoupí, a tudíž rychle odplyne, „oč jde“. Přichází tak o úkaz odhalovaného tajemství.“¹²⁾ O té naléhavé platí, že vzniká z vnitřní nutnosti a vedle oné naléhavosti nepostrádá **morálnost**: „Morálnost třeba nepochopitelnou a naléhavost jakéhokoliv druhu.“ (Jan Hanč) Z tohoto hlediska je příznačná Cieslarova dlouholetá kritická pozornost věnovaná Věře Chytilové, jejíž „staromódní“ útočnost a pojetí díla jako „direktu – dravčího drápu, který se nestydí za patos, vyjadřovaný ne „jako by“, ale z otevřeně rozlícené bezmoci“,¹³⁾ je blízka Cieslarovu „naléhavému“ filmu. Právě pro tyto hodnoty byl pro Cieslara nejvýraznějším zážitkem české kinematografie normalizačního dvacetiletí stylizovaný dokument *Praha, neklidné srdce Evropy* (Věra Chytilová, 1984). Především v něm nalézá ono osobně zanícené („jak cukající zubní nerv“) volání po smyslu, po ztraceném řádu hodnot, „stvořené z pravdy režisérčiny životní energie, té **nevystydlosti**, která je možná tím prvním a posledním měřítkem života“. ¹⁴⁾ Odtud pak nepřekvapí ani Cieslarův zájem o ty nejméně „efektní“ filmy šedesátých let: *Obžalovaného* (1964) Kadára a Klose, v němž za publicistickou zprávou o společnosti nalézá důležitý přesah tam, kde morální drama jedince poukazuje k nadosobním hodnotám, Helgeho *Stud* (1968), jehož filmová řeč se „zadrhává“, ale s „asketickou“ přímočarostí se tu hledá pravda, nebo Sirového *Smuteční slavnost* (1969), jež mu reprezentuje v českém filmu ojedinělý tragický žánr, tragickou **radikalitu**: „Její severský chlad s doteky absolutna, monumentální strohost, motivická i obrazová, to je v českém filmu něco zcela ostrovního, co se vymyká tradiční „střední poloze“...“¹⁵⁾ Radikální a nesmlouvavé směřování k nadosobním horizontům staví proti tradiční české nedůvěře vůči absolutnu, extrému, drásavé vyhrocenosti situací a postojů, strachu před jakoukoli krajností překračující bezpečný horizont „českého středoceští“. Pohodlnost onoho českého středoceští, lpění na bezpečné horizontále života, úzkostnou snahu ani v nejmenším nedotknout se „hlubiny“ (toho nevypočitatelného, nekontrolovatelného, čím jsme proti vši vůli v životě

11) Týž, *Nezmeškat setkání s podstatou*. „Respekt“ 7, 1996, č. 31.

12) Týž, *Český deník*, s. 61.

13) Týž, *Čekání na Koperníka*. In: *Filmové zápisky*, s. 61.

14) Tamtéž.

15) Týž, *Tragika umanutosti [Nad Smuteční slavností]*. In: *Filmové zápisky*, s. 21.

strhávání) zahlédl Cieslar i v patrně nejúspěšnějším polistopadovém filmu – *Obecné škole* (1991) Jana Svěráka. A přestože se velmi snažil, toto „náramně zručně zrobené dílko“, v hančovském smyslu nepochybně „působivé“, vnitřně nepřijal. Necítil tam onu vnitřní „naléhavost“ a dokázal – jak se dnes při zpětném pohledu ukazuje – přesně odhadnout a pojmenovat svody a pasti uměleckého kalkulu, které se – nyní už zcela otevřeně, že je nebylo možné přehlédnout – obnažily v *Koljovi* (Jan Svěrák, 1996).

Zvláště v textech věnovaných české kinematografii představuje se Cieslar jako klasický moralista, který vidí bezprostřední vazbu mezi „morálkou“ díla a autora. Oč bližší mu jsou „neohební“ autoři jako Ladislav Helge nebo Alfréd Radok (jeho *Daleké cestě* z roku 1949 věnoval samostatnou studii), o to víc pohrdá oportunními a konformními tvůrci, které mu reprezentuje „genus přizpůsobivosti“ Otakar Vávra. Cieslar nepopírá, že natočil důležité filmy, ani mu neupírá jeho vysokou profesionalitu nebo učitelské vlohy, představuje mu však „kulturu bez charakteru“¹⁶⁾, která nakonec vždy rozmělní jakýkoli talent a konce jsou žalostné, třeba nesou půvabné dívčí jméno *Veronika* (Otakar Vávra, 1985). Recenze na stejnojmenný Vávřův film je jedním z textů, jež Cieslar publikoval v samizdatovém časopisu *Acta incognitorum*, kam přispíval v letech 1976 – 1988. Nenajdeme v nich radikálně formulované politické soudy, jejich radikalita je skrytější: spočívá v svobodné volbě témat a svobodné dikci. Za zvlášť vynikající pokládám recenzi Jirešova filmu *Prodloužený čas* (1984 – 1985), v níž vedle řady velmi výstižných a šfavnatě formulovaných postřehů k samotnému filmu nalézám i typicky cieslarovskou schopnost zobecnění: recenzovaný film mu reprezentuje „dietlovskou“ kulturu, která „je holdem životnímu prakticismu, dovednosti, existenciální lehkosti“; ze života „chytráckou preparací“ vyjímá „vše opravdu hrozné, ničivé, jdoucí ti na tělo a na duši, vše patetické, mocné, vše opravdu naléhavé, co klade člověka před podstatné věci a co vlastně souvisí s oním náročným životem, na který se má zapomenout“. (*Prodloužený čas*, s. 150) Tady se Cieslar znovu dotkl něčeho, co přesahuje jak problém jednoho nepodařeného filmu, tak dobu jeho vzniku.

Ještě jednou si dovoluji připomenout Jana Hanče, který krátce před smrtí napsal: „Stát se spisovatelem znamená objevit tajemství vlastního rytmu. Neobjevit toto tajemství znamená totéž jako lhát nebo falešně zpívat.“ Objevít tajemství vlastního rytmu je i předpokladem kritické existence, klademe-li na ni šaldovsky vysoké nároky. Tušeným rytmem Jiřího Cieslara je pro mne rytmus chůze „kulhavého“ poutníka – řečeno s Josefem Čapkem, v němž ostatně tuším dalšího Cieslarova nevyhnutelného autora: „Pojďme teď tudy, ukázal Poutník na boční travnatou stezku. Nemusíme jít pořád po silnici a nevím, co bych už říkal o duši. Tady to je odbočka a trochu i zacházka, ale přijde se k velmi krásným místům podél vody a skal, u vysokých stromů...“ Těmi stromy by mohly být třeba i Renoirovy olivovníky z Collettes, k nimž se Cieslar vzdaloval z festivalového **centra** v Cannes. Ale jen takový rytmus „kulhavého“ poutníka, „pohyb“ vzdalování na **okraj** umožňuje onu „boční“ vnímavost, která dovolí zachytit i to Concettino úzkostné ohlédnutí.

Na závěr své recenze věnované Mětrakovi Cieslar napsal, že jeho texty jsou „stejně významným příspěvkem k filmové kultuře jako výtečně natočený film...“ Totéž lze bez výhrad říci i o textech Cieslarových.

Petr Málek

16) Týž, *Český genus: Otakar Vávra*. „Literární noviny“ 6, 1995, č. 34, s. 10.

Nové italské periodikum

Fotogenia.

Ročník 1, 1995, č. 1. CLUEB, Bologna, 337 s., ITL 49.000.

V sedmdesátých letech se v Bologni zrodil časopis *Cinema & Cinema*. Jeho zakladatelem byl Adelio Ferrero, tehdejší profesor dějin kinematografie. Časopis měl úzký vztah k činnosti oddělení pro hudbu, divadlo a film na Univerzitě v Bologni. Jeho původní zaměření na „militantní“ filmovou kritiku se postupně proměnilo v orientaci historicko-teoretickou. Monotematicky koncipovaná čísla poskytla italskému badateli prostor k rozvíjení široké mezinárodní diskuse o různých odborných otázkách, na níž se podílelo několik významných osobností evropské filmové vědy.

Po dvou desetiletích své aktivity časopis *Cinema & Cinema* zanikl, nicméně jen proto, aby uvolnil místo pro periodikum jiného druhu, které na odkaz Ferrerova časopisu navazuje. V novém periodiku **Fotogenia** se také setkáme s několika hlavními autorskými osobnostmi spjatými s posledním desetiletím časopisu *Cinema & Cinema* (Antonio Costa, Leonardo Quaresima, Guglielmo Pescatore, Monica Dall'Asta, Leonardo Gandini, Alberto Boschi). Tato skutečnost svědčí mimo jiné o pevných vztazích s bolognskou univerzitou: vedení a redakce periodického sborníku působí v jejím oddělení pro hudbu a divadlo. Sborník *Fotogenia* se tak ještě zřetelněji začlenil do rámce akademické filmové vědy, a to i díky dalším svým charakteristickým znakům. Vedle obecného akcentu na vědeckou důkladnost usiluje také o metodologickou rozmanitost, „která by umožnila interakci historické a teoretické perspektivy, „myšlení“ a filologie filmu. Máme zájem o studium kontaktních oblastí mezi filmem a jinými systémy (...) a o průzkum produktivity širokého spektra metodologií v oblasti filmového bádání (od sémiotiky po psychoanalýzu, od estetiky po historiografii).“¹⁾ I nadále má jít o časopis s monograficky koncipovanými čísly, o hlubší poznání jednotlivých historicko-teoretických témat. *Fotogenia* nevymezuje oblast svého historického zájmu jednoznačně, ale přednostně se orientuje na počátky kinematografie. To vše v souladu s obecnou tendencí nové filmové historiografie, která v otázkách zrození filmu, jeho ekonomického a výrobního rozvoje a geneze narativních forem kombinuje přístupy historické a teoretické.²⁾ Konečně různorodost příspěvků, akademická a mezinárodní prestiž těch, kdo přispěli k realizaci tohoto prvního čísla, a především dvojazyčné vydání každého článku (vedle italštiny se tu objevuje ještě francouzština a angličtina) činí z *Fotogenie* nástroj výzkumu užitečný a dobře přístupný badatelům různých národností.

První svazek *Fotogenie*, sborníku s roční periodicitou, zkoumá do hloubky problém **barvy** ve filmu. Toto téma je nazíráno z různých stran, nicméně všechny příspěvky lze rozčlenit do čtyř oblastí: historiografický výzkum používání barvy ve filmu (zejména v nejstarších obdobích); textuální nebo stylistická analýza barvy (či její absence) v jednotlivých dílech nebo ve skupinách textů; historické teorie barvy; nové pojetí barvy v rámci teorie reprezentace. Toto rozčlenění je pochopitelně pouze orientační, ale koresponduje s tím, na co autoři sami kladli důraz. Samozřejmě to neznámá, že historiografické bádání nevyužívá teoretických nástrojů a naopak. Právě toto spojení nové bádání obohacuje.

Někteří autoři začleňují fenomén barvy s velkou přesností do specifického historického kontextu. **Tom Gunning**, badatel zkoumající počátky kinematografie a autor několika zásadních textů

1) *Editoriale. Fotogenia anno uno* (Úvodník. *Fotogenia* ročník jedna). „*Fotogenia*“ 1, 1995, č. 1, s. 6.

2) Srov. aktualizovanou bibliografii, předkládající ucelený obraz bádání v této oblasti: Adam Barker – Thomas Elsaesser, *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. BFI, London 1991.

na toto téma,³⁾ nalézají ve svém článku *Barevné metaforý: atraktivnost barvy v počátcích filmu* (Metafore colorate: l'attrazione del colore nel cinema delle origini) korelaci mezi zrozením filmu a uplatněním dalších systémů mechanické reprodukce (chromolitografie), forem vyprávění (lido-
vá četba, comics) a komerční exploatace (reklama, reklamní vitríny). Pomocí analýzy přístupů k barvě a analogií mezi filmem a dalšími oblastmi se Gunning dostává k tezi o převážně smyslové, nikoliv realistické podstatě barevnosti ve filmu v jeho počátcích; funkce barvy byla atrakce, nadhodnota a „ve skutečnosti měla blízko ke komerčním teoriím barvy“ (s. 33). **Richard Abel**, který stejně jako Gunning pochází z akademických kruhů Spojených Států, napsal stať *Blankyt-né reklamy Pathé* (Le pubblicità celesti della Pathé) o přítomnosti barevných filmů Pathé na americkém trhu v prvním desetiletí tohoto století. Abel provádí podrobnou analýzu různých pramenů (bulletiny distributorů, odborný tisk aj.) a zdůrazňuje zejména skutečnost, že barevné filmy Pathé typu *pochoir* našly uplatnění v amerických nickelodeonech. Na bázi kulturní, estetické a sexuální pak popisuje proces jejich postupného vytlačení. Francouzské barevné filmy založené na feministické estetice touhy ustoupily americkým filmům černobílým, mužským, narativním a autentickým.

Textuální a stylistické analýzy barev se týkají jak jednotlivých děl, tak „makro-textů“, například žánru *film noir*. Do první skupiny náleží stati Williama Uricchia, Laurenta Fieveta a Inge Degenhardtové. **William Uricchio** – na rozdíl od Gunninga a Abela, kteří rozšiřují záběr o další média či studují kulturní kontexty – navazuje na jiný výrazný proud americké filmové vědy, na naratologickou analýzu. V článku *Barva a dramatická artikulace v „The Lonedale Operator“* (Il colore e l'articolazione drammatica in „The Lonedale Operator“) upozorňuje na několik metodologických problémů – na nutnost zaměřit se v nových studiích o počátcích filmu na „základní problémy jako barva, non-fiction a spektakulární dimenze filmu“ (s. 61) nebo na statutární nestabilitu barvy z hlediska vnímání, reprodukce i uchování, takže „prostřednictvím barvy (...) získá problém textové integrity (...) zcela nové proporce“ (s. 62). Autor tedy zvolil přístup **heuristický** a v analýze konkrétního textu, a to krátkého filmu D. W. Griffitha z roku 1911 (na základě barevné kopie vypracované institucí Nederlands Filmmuseum) otevřel různé otázky. Barva tu působí v protikladu s časoprostorovou kontinuitou, jak ji vymezil střih. Tím vyvstávají problémy týkající se „smyslové hierarchie ve vztahu k signifikačním praxím“ (s. 67): Která signifikační praxe připadala tehdejšímu divákovi důležitější? Jaká četba se jevila příslušnější? **Laurent Fievet** sáhl ve své analýze *Chromatické závratě* (Vertigini cromatiche) do oblasti amerického klasického filmu a zvolil si *Vertigo* (1959) Alfreda Hitchcocka. Mezi základními složkami filmu nalézají Fievet dvě komplementární barvy (červenou a zelenou). Studuje jejich symbolickou hodnotu v celé režisérově tvorbě a v tomto jednotlivém filmu, aby našel jejich funkci ve filmové naraci. Jestliže teoretické postuláty působí někdy diskutabilně – ne vždycky lze tak snadno přecházet od funkce postav ke scénografickým dominantám a od těch zase k technikám filmování – je studie jako celek suggestivní ilustrací aspektu, který je v díle tohoto velkého režiséra málo zkoumán. Text **Inge Degenhardtové** *Absence a přítomnost barvy* (Assenza e presenza del colore) nejprve vyvrací rozšířené mínění, že expresionistický film je pouze černobílý, poté však zkoumá inovační hodnoty filmu Karla Heinze Martina *Von Morgens bis Mitternachts* (1920). Martinův experimentální film je podle ní jedinečný případ právě svým radikálním zacházením s černou a bílou. Podobně díla dnešních filmařů otvírají nové cesty kombinováním černobílého a barevného obrazu.

3) Mimo texty o reprezentaci ve filmu od jejích počátků, jež byly často vypracovány ve spolupráci s Gaudreaultem, je třeba zmínit ještě jeho práci: *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*. University of Illinois Press 1991 (v současnosti je k dispozici též v paperbacku).

Ke druhé skupině článků lze přiřadit texty **Hannu Salmiho** *Barva, podívaná a dějiny v epickém filmu* (Colore, spettacolo e storia nel cinema epico) a **Leonarda Gandiniho** *Černo v barvách* (Il nero a colori). Finský badatel ověřuje na půdě historického filmu, jaká funkce je tu svěřena barvě. Tato role, „jak se zdá, neexistuje pouze jako fyzický prvek, jako něco, co je opakem jednobarevnosti, avšak též jako metafora jak pro imaginární ‚barevnost‘ historických událostí, tak pro určitou bohatost minulosti“ (s. 115). Salmi prochází i vývoj historického filmu, i historii sdělovacích prostředků a na závěr formuluje postulát dvojího typu inscenace dějin: pro realitu tohoto století se dává přednost bílé a černé, pro dávné historické události se volí barva jako metafora dialektické odlišnosti historického vývoje. Leonardo Gandini z univerzity v Bologni soustřeďuje svou pozornost na postupný proces přijetí barvy filmem *noir* od sedmdesátých let až do dnešních dnů. Jeho proměna v sobě obsahuje novou sémantizaci žánru, který ve filmech New American Cinema těží ze zisků hyperrealistického malířství. V současné době se již uplatňuje hravý, plně vědomý vztah ke všem složkám filmu.

Historiografické přístupy k teoretickému promýšlení barvy jsou rozmanité. **Georges Roque** v článku *Barva: simultánnost a následnost* (Il colore: simultaneo e successivo) si klade teoretickou otázku „zda stojí barva na straně simultánnosti, nebo na straně pohybu“ (s. 136). Roque začíná své historické bádání u výzkumů futuristů (Severini, Carrà, Boccioni) a Delaunaye, vrací se až k dílům divizionistů a Chevreula a pak se po časové ose přenesl až k chromatické animaci. Zjišťuje, že barva se váže jak k simultánnosti, tak k následnosti. Též **Guy Fihman**, autor článku *Od „Chromatické hudby“ a „Kolorovaných rytmy“ k pohybu barev* (Dalla „Musica cromatica“ e dai „Ritmi colorati“ al movimento dei colori), zůstává bytostně v prostoru výtvarného umění. Dává totiž přednost studiu teoretických textů futuristů, jako byli Ginna, Corra a také Survage. Na rozdíl od Roquea bere nicméně v úvahu úzký vztah těchto teoretických elaborátů ke filmovému médiu a podtrhuje roli, již hrála barva v prvních pohledech historické avantgardy na film v desátých letech. **Chiel Kattenbelt** v článku *Barevné a černobílé v prvních filmových teoriích* (Il colore e il bianco e nero nelle prime teorie del cinema) provádí obecnou analýzu několika teoretických studií (francouzská *première vague*, ruští formalisté, Balász, Munsterberg, Arnheim). **Benjamin E. Majer** je autorem další důležité studie: *Ejzenštejn: zvuk obrazu* (Ejzenštejn: il suono dell'immagine). Majer vychází z několika vlastních prací o myšlenkové příbuznosti ruského režiséra s Derridou a objevuje, jakou váhu má v Ejzenštejnově teorii synestézie, která je chápána jako možnost přenášení prvků z jedné kompoziční série do jiné. Proto může Ejzenštejn ve svých spisech mluvit o zvukovosti němému filmu nebo o chromatismu černobílého. Každý prvek vyvstává z konfrontace s jinými prvky uvnitř jedné kompozice a stejně tak každá kompozice se vymezuje konfrontací s jinými kompozicemi, takže se vytváří konstantní posun mezi různými komponenty díla. Avšak Ejzenštejn jako by byl zároveň mimořádně přitahován možností absolutní shody (například mezi barvou a zvukem), která vlastně předchází tezi popírá. Tak je koneckonců každý kompoziční prvek textu konfrontován s „prvkem“ absolutně jiným. Vynořuje se **meta-kompoziční** dimenze, která určuje nekonečný posun a umožňuje nové otáčení spirály. A v této skutečnosti Majer nachází hlavní operační mechanismus Ejzenštejnova díla.

Dva články se konečně snaží předložit sérii otázek, jež se vztahují k potenciální teorii barvy v kinematografii. **Guglielmo Pescatore** a **Monica Dall'Asta**, redaktori Fotogenie, se ve studii *Barvostín* (Ombrecolore) táží, „v jakém vztahu se nachází barva (...) k modernosti a k její imaginárnosti“ (s. 10), neboť všechny nové prostředky mechanické reprodukce pracovaly původně s černobílou, teprve později se uchýlily k barvě jako k něčemu, co se přikládá k již danému obrazu. Na základě Benjaminovy interpretace prehistorie modernosti signalizují oba badatelé, že barva *pochoir* zvýrazňuje stále ještě dimenzi barvy 19. století, jež má svůj základ v estetice naplnitelné touhy a iluze pokroku. Jde o prvky, jež jsou v opozici vůči zcela mechanické reprodukci

kinematografického obrazu, stejně jako vůči průmyslové barvě. V tomto smyslu „raději, než mluvit o vymoženosti barvy, mělo by se tedy u počátků filmu mluvit o vymoženosti černobíle“ (s. 13). A ve smyslu estetiky modernosti přicházejí v úvahu také mechanická kolorování (virážování a moření). Pro taková mechanická kolorování autoři článku Pescatore a Dall'Asta – s odkazem na Greimasovu sémiotiku – navrhnou možnost fungování, které by předcházelo jakoukoli specifickou investicí, bylo by redukováno na čirý význam, a bylo by schopno organizovat též tematickou stránku filmu.

Jacques Aumont, autor řady studií o filmové reprezentaci,⁴⁾ ve svém článku *Barvy člověka: tělo, kosmetický prvek, obraz* (Colori d'uomo: la carne, il cosmetico, l'immagine) zkoumá způsoby, jimiž film ustavuje tvary, zejména tvary lidské; pokračuje tak v již dávno započaté cestě. Takže tázat se na to, jakou roli hraje barva ve filmu, se rovná implicitně otázce, jakým způsobem si barva vytvořila tvar člověka, a jakým způsobem „příliš materiální“ přirozenost barvy překračuje nebo nepřekračuje hranice představivosti, aby se nakonec spíše vrátila k figurální dimenzi.

Celý svazek je rovněž vybaven výběrovou bibliografií, již vypracoval Giacomo Manzoli. Literatura předmětu je rozdělena do pěti oddílů – teorie a historie, technika, monografické časopisy, články, nepublikované práce. Druhé číslo Fotogenie se již připravuje a jeho vydání se předpokládá do konce roku 1996.⁵⁾ V souvislosti s III. mezinárodní filmologickou konferencí, která se uskuteční v italském Udine, se bude pravděpodobně zabývat problematikou filmového autora od počátků kinematografie do třicátých let.

Francesco Pitassio

4) V souvislosti s problematikou barvy upozorňujeme na Aumontovy práce *L'oeil interminable. Cinéma et peinture* (Lignes, Paris 1989) a *Introduction à la couleur: des discours aux images* (Armand Colin, Paříž, 1994).

5) Fotogenii lze objednat na adrese: Editrice CLUEB, Via Marsala 24, 40126 Bologna, Itálie. Předplatné: 65.000 ITL pro zahraničí.

*Encyklopedické heslo***MĚSTEČKO NA DLANI**

Václav Binovec, 1941 – 1942

Námět: stejnojmenný román Jana Drdy. **Scénář:** Josef Mach, Karel Steklý. **Umělecká spolupráce:** Karel Hašler. **Kamera:** Julius Vegracht. **Architekt:** Ferdinand Fiala, Jiří Dušek. **Hudba:** Jiří Fiala. **Zvuk:** Stanislav Vondraš. **Střih:** Marie Bourová.

Hrají: František Smolík (František Buzek, starosta Rukapáně), Gustav Hilmar (Jan Trantinec), Marie Blažková (jeho žena), Ladislav Boháč (jejich syn Václav), Marie Glázrová (Ančka Karasová), Vladimír Řepa (její otec, vorař), Jaroslav Průcha (Matěj Řezáč), Blanka Waleská (jeho žena Pepina), Jaroslav Marvan (rada Zimmerheier), Jindřich Plachta (Janek Pudeš, obecní blázen), Anna Letenská (Marie, jeho bývalá žena), Ferenc Futurista (Pazdušek, obecní strážník), František Filipovský (čepičář Stýblo), František Černý (doktor Rozum), Jan W. Speerger (hajný Valenta), Antonín Holzinger, Jára Kohout, Josef Pleskot, F. X. Mlejnek, Bolek Prchal, Josef Steigl-Spejbl, Jan Černý, Karel Šanda, Jindra Láznicka, Viktor Nejedlý (radní), Alois Dvorský (soused), František Lašek (zraněný horník), Hermína Vojtová, Milka Bálek-Brodská, Marie Oliaková, Marie Nademlejnská (ženy havířů), Ella Nollová (žena pohodného), Gabriel Hart (trhovec), Eman Fiala (kramář), Ladislav Hemmer (pan důlní), Ota Motyčka (zřízenec na obecním úřadě), Miloš Nedbal (anděl), Franta Paul (planetář), Fráňa Vajner (důlní), Josef Waltner (hospodský), Josef Kemr (bednářský učeň), Emil Bolek (lesník), Antonín Jirsa (silák), Jindřich Fiala, Láďa Janeček, Vladimír Smíchovský, Ada Dohnal (chasníci).

Výr. a distr.: National, 2 700 m, čb, 35 mm. **Prem.:** 18. 9. 1942.

Na havířské městečko Rukapáně se snesla noc. Havíř Matěj Řezáč jako obvykle pytláčí v lese. Je vyrušen a pronásledován hajnými, ale s pomocí obecního blázna Janka Pudeše se mu podaří utéci. Z hospody domů se po zavírací hodině vrací starosta Rukapáně František Buzek. Zjeví se mu anděl a vyčítá mu nemírné pití. Doma se starosta zaváže, že pití omezí. Příštího dne na schůzi obecního zastupitelstva ještě stihne ve střetu s opozicí prokázat svou moudrost, ale pitím podloměné zdraví mu vypoví službu. František je vážně nemocen. Na dole dojde k závalu. Pod zemí zůstal Matěj a zraněný pan rada Zimmerheier, který si přišel pod zem vypořádat s Matějem jeho noční pych. Po dvou dnech však se díky Matějovi přece jen dostanou ven. Jeho žena mu právě porodila syna. Syn bohatého sedláka Václav Trantinec se zamiluje do Ančky, dcery chudého voraře Karase. Překvapí ji při noční koupeli v rybníce a zmocní se jí. Na jarmarku se k ní veřejně přihlásí. Po prudké hádce s otcem kvůli Ančce je ze statku vyhnán a stává se havířem. Brzy mají s Ančkou v kostele ohlášky. Během jarmarku ukončí nešťastným pádem z kostelní věže svůj život obecní blázen Janek Pudeš. Matěje Řezáče opět přistihne hajný při pytláčení, ale Matěj prý má z vděčnosti za záchranu od pana rady pytláčení povoleno. Znechucený Matěj se zřká další pytlácké kariéry a ničí svou pušku. Starosta Buzek navštíví svůj úřad, poruší však svůj závazek a jako obvykle se opije obecním vínem. Opět se mu zjeví se anděl, který si však už tentokrát pro něho opravdu přišel. František stihne ještě zajít za sousedy do hostince, udělit jim poslední rady a doporučit sedláka Trantince za svého nástupce. Pak v Trantincově naručí umírá. Nad jeho tělem se Trantinec smíří se svým synem a v kruhu sousedů pak přijímá starostenský úřad. Slavnostně slibuje pečovat o obecní blaho.

Románová prvotina příbramského rodáka Jana Drdy *Městečko na dlani* (1940) přinesla svému autorovi, tehdy pětadvacetiletému novináři, okamžitý a mimořádný úspěch. Drda se v ní představil jako rozený vypravěč s velkou představivostí, bohatým jadrným jazykem a smyslem pro plnokrevnost života. Byl to údajně Binovec sám, kdo si vyhlédl tento román jako předlohu pro film. Scenáristé Josef Mach a Karel Steklý tak stanuli před látkou s rozbujelým dějovým předivem utkaným z osudů celé řady postav a postaviček i dávných historií jejich rodů. Žádná z nich přitom nemá ve vyprávění dominantní postavení. Je to ucelený obraz života



*Zhroucený starosta František Buzek (František Smolík)
v kruhu ustaraných radních městečka Rukapáně*
Foto archiv

pestré komunity – obyvatel smyšlené a vysněné obce Rukapán, v kraji, jenž vznikl otiskem Hospodinovy dlaně. Rukapáňská lokalita byla výplodem Drdovy básnické fantazie, jež do jednoho prostoru nakupila směsici různých krajinných svérázů, aby zalidnila městečko řemeslníky, dřevaři, voraři, vinaři, lesníky i havíři. Lokalizace časová je naopak povýtce historická a zcela konkrétní – předvečer první světové války.

Filmové *Městečko na dlani* vykazuje respekt k předloze i vůli autorů zachovat při nezbytném zjednodušení co nejvíce dějových motivů. Tvůrci sami hovořili o filmu kolektivním a zdůrazňovali tak tehdy nikterak běžnou dramaturgickou koncepci filmu bez ústřední postavy. V jejich zpracování vystoupily do popředí tři paralelně vedené příběhy – hornicko-pytlácká historie havíře Matěje, koneckonců groteskní příběh starosty Františka Buzka a vážný dramatický příběh Trantincův. Ostatní příběhy románu jsou buď připomenuty v dialozích (příběh blázna Janka Pudeše) či alespoň rekvizitou (auto doktora Rozuma), anebo se také beze stop vytrácejí. Podstatně závažnější zásah do struktury díla nežli redukce „polyfonního“ děje však představuje nové řešení závěru. V knize náhle vtrhne do osudů postav válka – muži rukují na vojnu. Některé příběhy se urychleně pointují (svatba Ančky a Václava), jiné naopak zůstávají neuzavřené (Trantinec se v předloze nesmíří se synem). Nepochybně z důvodů politických ponechali tvůrci filmu své vyprávění vypojeno z těchto přímých historických souvislostí a funkci závěrečných akordů převzal poklidný skon starosty Buzka a konvenční happyendové vyústění vztahu mladého a starého Trantince. Románový čas historický se tak ve filmu proměnil v jakési starosvětské bezčasí, jehož přesnější vymezení není podstatné, v obecné (ovšem rakousko-uherské) „kdysi“, evokované „předpotopním“ automobilem doktora Rozuma, quasiuniformou obecního strážníka či maskami herců.

Jak předloha, tak film mísí v nemalé míře prvky komické s tragickými a vážně dramatickými. V předloze zmírňuje jejich tíživost vypravěčův vysoký nadhled, ve filmu jsou tragické momenty leckdy potlačovány

(s výjimkou konce Janka Pudeše). Starostův skon například jako by ani nebyl smrtí, spíše jen odchodem na onen svět, ostatně „zhmotnělý“ opakovanou přítomností anděla. V prolínání a mísení tragického s komickým, idylického se satirickým, v trvalé přítomnosti zániku i zrodu, v příbězích plných vášně a milostné touhy, jako i hněvu a přizemní závisti následoval film se zdarem svou románovou předlohu. Vznikl tak celistvý obraz pestré obecní pospolitosti, jež kráčí životem v dobrém i zlém a v níž to dobré má koneckonců vrch. V tom rozhádaném, a přece soudržném společenství je jakási zvláštní posilující nezdolnost. Pepina pracuje k porodu, když její muž Matěj zůstal po závalu pod zemí; milostný vztah Václava a Ančky se zrodí při převozu rakve s mrtvým havířem. Život vždy triumfuje nad smrtí a obec s odvčným životním řádem, plná osudů a příběhů, pokračuje dál ve své pouti, jež má svůj mytický počátek, ale jejíž pomyslný konec leží v nedohledné budoucnosti.

Právě tyto akcenty na integritu a nezlomnost lidské komunity zajistily Binovcově filmu v zahuštěné atmosféře poheydrichovského protektorátu silnou diváckou rezonanci a po válce pak pověst protiněmecky laděného díla. Také překvapená kritika přijala film velmi příznivě a někdy i s nadšením. Po sérii brakových titulů z konce třicátých let již od Binovce jako umělce nic výraznějšího neočekávala. Na filmu ji upoutala zejména jeho složka herecká. *Městečko na dlani* je vskutku film herecky vyrovnaný, ozdobený několika výraznými kreacemi. Binovcova režie se ovšem žádnou zvláštní nápaditostí nevyznačuje, spoléhá na kvalitu scénáře a herecký ansámbl. Nelze ani hovořit o nějakém uceleném stylu, spíše jde o nepřítliš sourodou mozaiku různých stylových a režijních konvencí, k jejichž užití sváděly režiséra jednotlivé epizody a jejich prostředí.

Filmařská dráha Václava Binovce (1892 – 1976) započala v roce 1918 a v letech následujících ambiciózní, ekonomicky však neúspěšnou produkcí jeho společnosti Weteb. Tento houževnatý, ale málo talentovaný režisér, spjatý později s filmovým kýčem třicátých let, filmař, který se za druhé republiky a za protektorátu diskreditoval antisemitskými postoji a aktivitami v českém fašistickém hnutí, uzavřel svou problematickou uměleckou kariéru zdařilou adaptací dobré literární předlohy.

BIBLIOGRAFIE: Rozhovor se scénáristou Josefem Machem: Drdovo „*Městečko na dlani*“ – ve filmu. *Pressa* 13. 8. 1941, č. 159, s. 2. ● *O lidový film*. *Národní práce* 22. 8. 1941, č. 230, s. 6. ● Drdovo „*Městečko na dlani*“ ve filmu. *Kinorevue* 8, 1941, č. 4 (10. 9.), s. 31. ● Ke zfilmování „*Městečka na dlani*“: *Za svitu luny*. *Kinorevue* 8, 1941, č. 17 (10. 12.), s. 135. ● –a., „*Městečko na dlani*“ jako film. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 10 (6. 3.), s. 4. ● J. M., *Plzeňská premiéra „Městečka na dlani“*. *Pressa* 9. 9. 1942, č. 177. ● Mi, *Před premiérou „Městečka na dlani“*. *Pressa* 11. 9. 1942, č. 179. ● ps., „*Městečko na dlani*“ – nové pojetí kolektivního filmu. *Pressa* 16. 9. 1942, č. 182. ● hč. [Miroslav Hrnčíř], *Dobrý český film*. *České slovo* 19. 9. 1942, č. 222, s. 5. ● –y–, *Film „Městečko na dlani“*. *Národní práce* 20. 9. 1942, č. 259, s. 5. ● J. Roch, *Drdovo „Městečko na dlani“ zdařile zfilmováno*. *Venkov* 20. 9. 1942, č. 224, s. 4. ● Viktor Srkal, *Binovcův návrat do slávy. Městečko na dlani*. *Národní politika* 22. 9. 1942, č. 261, s. 3. ● –el–, *Městečko na dlani*. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 39 (25. 9.), s. 2. ● jka, *Programy pražských biografů*. *Lidové noviny* 25. 9. 1942, č. 486, s. 8. ● „*Městečko na dlani*“. *Kinorevue* 8, 1942, č. 47 (30. 9.), obálka. ● „*Městečko na dlani*“ ve filmu. *Kinorevue* 8, 1942, č. 48 (7. 10.), s. 383. ● –el–, „*Městečko na dlani*“ v zrcadle tisku. *Filmový kurýr* 16, 1942, č. 42 (16. 10.), s. 4 – 5. ● Helena Krejčová – Otomar Krejča ml., *Případ Binovec*. *Iluminace* 8, 1996, č. 4, s. 107.

Ivan Klimeš

OBSAH VIII. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ELSAESSER, Thomas: <i>Filmová historie a vizuální rozkoš:</i> <i>výmarský film</i>	č. 2 / s.	5 – 35
HELMANOVÁ, Alicja: <i>Styl</i>	3 /	53 – 192
KING, Noel: <i>Ztraceni v zábavním parku</i>	4 /	77 – 83
KUNDERA, Milan: <i>Formanovo Hoří, má panenko</i>	1 /	5
KUNDERA, Milan: <i>Můj přítel Jireš</i>	1 /	6
LANGEROVÁ, Susanne K.: <i>Tři eseje (Umělecký symbol a symbol v umění;</i> <i>Poznámka o filmu; O kulturním významu umění)</i>	1 /	72 – 87
LUKEŠ, Jan: <i>Slovo nevezmu zpět (Nerealizované scénáře šedesátých let)</i>	1 /	9 – 44
MÁLEK, Petr: <i>Fantómy opery ve filmu</i>	3 /	5 – 36
MAREŠ, Petr: „Gehen Sie in mein Zimmer...” <i>K vícejazyčné komunikaci ve filmu</i>	2 /	37 – 52
MOCNÁ, Dagmar: <i>Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení</i>	2 /	77 – 104
MOUCHA, Josef: <i>Od zrcadlení k reflexi</i>	3 /	39 – 48
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Trhani. Historicky cenný i kompromisní případ</i> <i>filmařské nonkonformity</i>	2 /	55 – 74
PIŠTORA, Ladislav: <i>Filmoví návštěvníci a kina na území</i> <i>České republiky. Od vzniku filmu do roku 1945</i>	4 /	35 – 59
RUTSKY, R. L. – WYATT, Justin: <i>Seriózní rozkoše.</i> <i>Filmová rozkoš a pojetí zábavnosti</i>	4 /	61 – 76
RUTSKY, R. L. – WYATT, Justin: <i>Vrhání stínu na království</i>	4 /	84 – 87
ŠKVORECKÝ, Josef: <i>Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála</i>	1 /	47 – 52
USAI, Paolo Cherchi: <i>Georges Méliès dnes</i>	4 /	89 – 95
WINGFIELDOVÁ, Nancy M.: <i>Film jako otázka národní identity.</i> <i>Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930</i>	4 /	5 – 32

Rozhovory

LUKEŠ, Jan: „Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí.” <i>S Václavem Havlem o českém filmu let šedesátých i devadesátých</i>	1 /	89 – 100
POLEDNÁK, Ivan: „Mám rád hudbu, která je jakoby další postavou <i>ve filmu...</i> ” <i>Se skladatelem Janem Klusákem</i> <i>o (hudbě k) divadlu a filmu</i>	2 /	107 – 119

KESSLER, Frank – LENKOVÁ, Sabine: <i>Život pro Mélièse. Rozhovor s Madeleine Malthêteovou-Mélièsovou, viceprezidentkou Association des Amis de Georges Méliès</i>	4 /	97 – 106
---	-----	----------

Anketa

<i>Studium filmové vědy</i>	3 /	93 – 112
-----------------------------------	-----	----------

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

KOFROŇ, Václav: <i>Putimská epizoda</i>	2 /	121 – 124
KREJČOVÁ, Helena – KREJČA, Otomar ml.: <i>Případ Binovec</i>	4 /	107 – 137
LUKEŠ, Jan: <i>Scénáře Miloše Formana podle povídky Josefa Škvoreckého Slovo nevezmu zpět (Eine kleine Jazzmusik)</i>	1 /	101 – 102
LUKEŠ, Milan: <i>Susanne K. Langerová</i>	1 /	69 – 71
MAREŠ, Petr: <i>Velký projekt Alicje Helmanové: Slovník filmových pojmů</i>	3 /	51 – 52
ŠVÁB, Ludvík: <i>Kino v psacím stroji</i>	3 /	113 – 116

Edice a materiály

BINOVEC, Václav: <i>Přípis Václava Binovce Emanuelu Moravcovi</i>	4 /	139 – 149
FORMAN, Miloš: <i>Noty v kufru</i>	1 /	103 – 117
FORMAN, Miloš: <i>Kapela to vyhrála</i>	1 /	118 – 132
ŠVÁB, Ludvík: <i>Filmové scénáře</i>	3 /	117 – 145
VOSKOVEC, Jiří – WERICH, Jan, STEKLÝ, Karel: <i>Švejk. Filmová povídka</i>	2 /	125 – 151

Literární obzor

BARTOŠEK, Tomáš: <i>Výjimečný čin (Miloš Fikejz: Filmoví herci současnosti. 640 profilů zahraničních herců.)</i>	3 /	156 – 158
BREGANT, Michal: <i>Česká nová vlna ve slepém zrcadle (Jan Žalman: Umlčený film)</i>	1 /	133 – 137
KLIMEŠ, Ivan: <i>Historické modely distribuce (Eva Dzúriková: Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie.)</i>	3 /	124 – 155
LUKEŠ, Jan: <i>Dvě vzpomínkové vivisekce (Ladislav Pospíšil: Ve znamení Halleyovy komety. Zdenek Sirový: ...není zač, řekl Bůh. Vzpomínky filmového režiséra)</i>	2 /	159 – 164
MÁLEK, Petr: <i>Kritikovo ohlédnutí aneb Jak zraje kritik</i>	4 /	151 – 158
MÁLEK, Petr: <i>Tartuské lekce sémiotického myšlení o filmu (Tartuská škola. Sborník filmové teorie 2.)</i>	3 /	147 – 153

MAREŠ, Petr: <i>Balagan – nový časopis o slovanském dramatu, divadle a filmu</i>	1 /	142 – 143
MAREŠ, Petr: <i>Monografie o titulech filmů</i> (<i>Andreas Schreitmüller: Filmtitel</i>)	2 /	153 – 155
PITASSIO, Francesco: <i>Katalog retrospektivy nové vlny</i> (<i>Nová vlna. Cinema cecoslovacco degli anni '60</i>)	1 /	137 – 141
PITASSIO, Francesco: <i>Nové italské periodikum (Fotogenia)</i>	1 /	159 – 162
POKORNÝ, Jiří: <i>Nový katalog němého filmu</i> (<i>Český hraný film I. 1898 – 1930</i>)	2 /	155 – 157
SUK, Radovan: <i>Carrière vypráví o scenáristice a příběhu</i> (<i>Jean-Claude Carrière: Vyprávět příběh</i>)	2 /	157 – 159
ZEMAN, Pavel: <i>Jiří Weiss a Otakar Vávra memoárově</i> (<i>Jiří Weiss: Bílý mercedes; Otakar Vávra: Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek.</i>)	3 /	159 – 163

Přílohy

VANIŠOVÁ, Dagmar: <i>Notová pozůstalost Jiřího Srnky</i>	2 /	171 – 173
FIKEJZ, Miloš: <i>Česká nová vlna – článková bibliografie</i>	1 /	149 – 158
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	145 – 148
Z přírůstků knihovny NFA	2 /	165 – 170
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	165 – 169

Encyklopedické heslo

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Kočár do Vídně</i>	2 /	175 – 177
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Romance pro křídlovku</i>	3 /	171 – 173
KLIMEŠ, Ivan: <i>Městečko na dlani</i>	4 /	163 – 165
LUKEŠ, Jan: <i>Adelheid</i>	2 /	179 – 181
LUKEŠ, Jan: <i>Údolí včel</i>	3 /	175 – 178
LUKEŠ, Jan: <i>Žert</i>	1 /	163 – 165
UHDE, Jan: <i>Hoří, má panenko</i>	1 /	159 – 162

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 v říjnu 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 František Smolík jako starosta Buzek
ve filmu Václava Binovce Městečko na dlani (1942)*

NfA NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV

Bartolomějská 11

110 00 Praha 1

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

Od roku 1993 vydáváme časopis FILMOVÝ PŘEHLED, který vychází nepřetržitě od roku 1939. Tento měsíčník pro film a video přináší nejúplnější aktuální informace o filmovém dění v České republice, o našich i zahraničních tvůrcích a o vybraných titulech české videodistribuce.

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

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

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

Z DOSUD VYDANÝCH TITULŮ:

Filmová ročenka 1992

(266 stran, zlevněná cena 10 Kč)

Filmová ročenka 1993

(412 stran, cena 100 Kč)

Filmová ročenka 1994

(424 stran, cena 100 Kč)

ROZEBRÁNO

Filmová ročenka 1995

(456 stran, cena 125 Kč)

Jan Žalman, Umlčený film

(282 stran, čb. foto, cena 58,80 Kč)

ROZEBRÁNO

Jean-Claude Carrière, Vyprávět příběh

(211 stran, cena 69 Kč)

ROZEBRÁNO

Jan Lukeš, Orgie střídmosti

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

Mojmír Drvota, Základní složky filmu

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

Sborník filmové teorie 2 – Tartuská škola

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

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

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

Český hraný film I. 1898 – 1930

Publikace přináší na základě nejnovějších výzkumů dosud nejúplnější soupis hraných filmů vyrobených v českých zemích od počátků kinematografie do konce němé éry
(285 stran, 270 fotografií, cena 330 Kč).

Jiří Cieslar: Concettino ohlédnutí

Reprezentativní soubor portrétů, kritik a esejů předního představitele současné české filmové kritiky a vysokoškolského pedagoga, zahrnující dvacetiletí 1975 – 1995.
(312 stran, cena 130 Kč).

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
(288 stran, cena 130 Kč).

TITULY PŘIPRAVOVANÉ:

V + W neznámí I – Faustovy skleněné hodiny

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

Gilles Deleuze: Film 1. Obraz – pohyb

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

Vojtěch Jasný: Život a film

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

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.

*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

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU

Z obsahu předchozích čísel:

Jan Lukeš: Slovo nevezmu zpět. Nerealizované scénáře šedesátých let (1/96)

Milan Kundera: Můj přítel Jireš (1/96)

Josef Škvorecký: Jak to bylo s kapelou, která to nevyhrála (1/96)

Thomas Elsaesser: Filmová historie a vizuální rozkoš: výmarský film (2/96)

Petr Mareš: „Gehen Sie in mein Zimmer...“ (2/96)

Dagmar Mocná: Pytláková schovanka (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)

Petr Málek: Fantóm opery ve filmu (3/96)

Josef Moucha: Od zrcadlení k reflexi (3/96)

Alicja Helmanová: Styl (3/96)

Ludvík Šváb: Filmové scénáře (3/96)



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:

JIŘÍ DOLEŽAL

ČESKÁ KULTURA. ZA PROTEKTORÁTU

ŠKOLSTVÍ, PÍSEMNICTVÍ,
KINEMATOGRAFIE

NFA



Jiří Doležal

Česká kultura za protektorátu

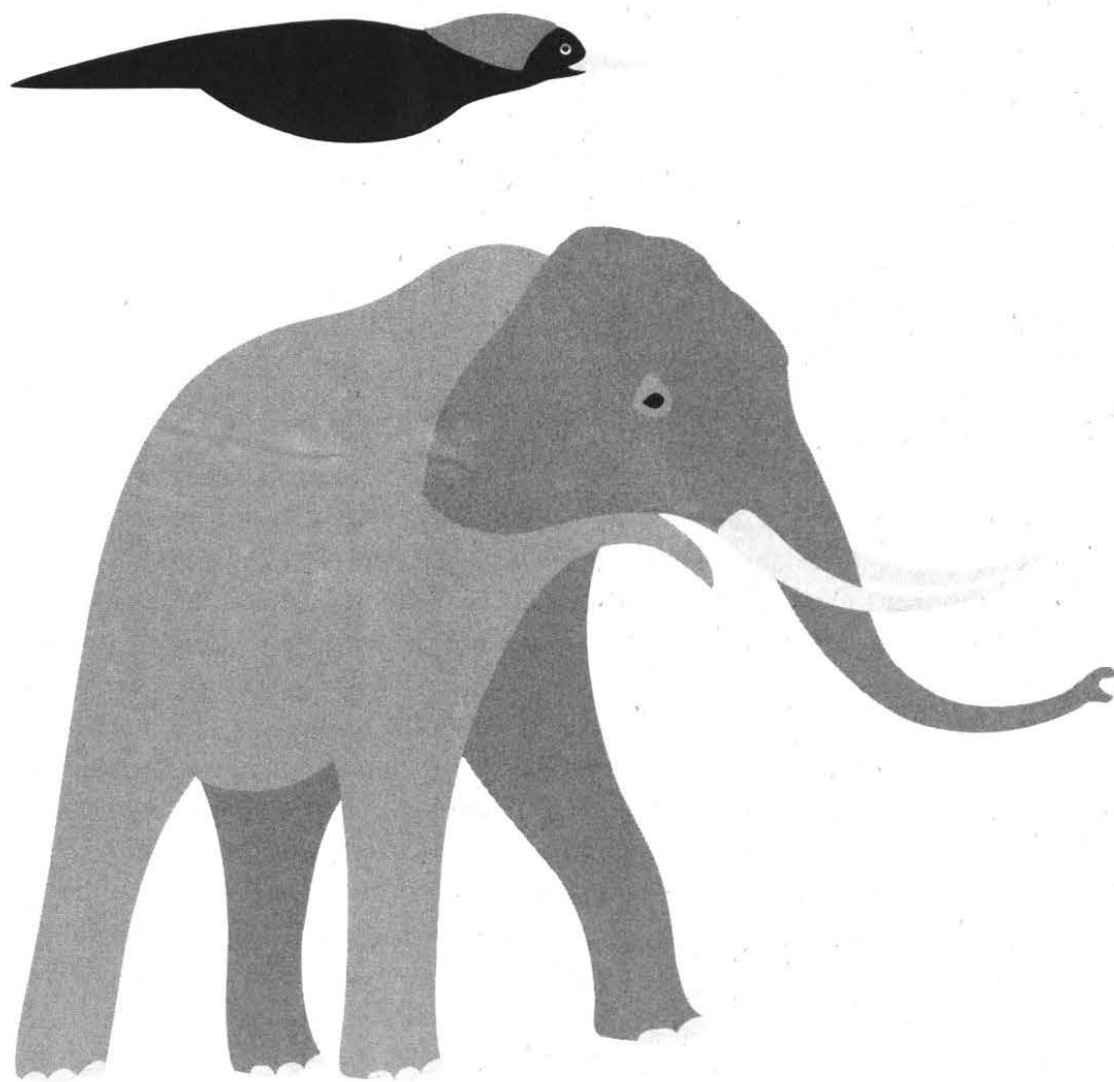
Školství – písemnictví – kinematografie

NFA 1996

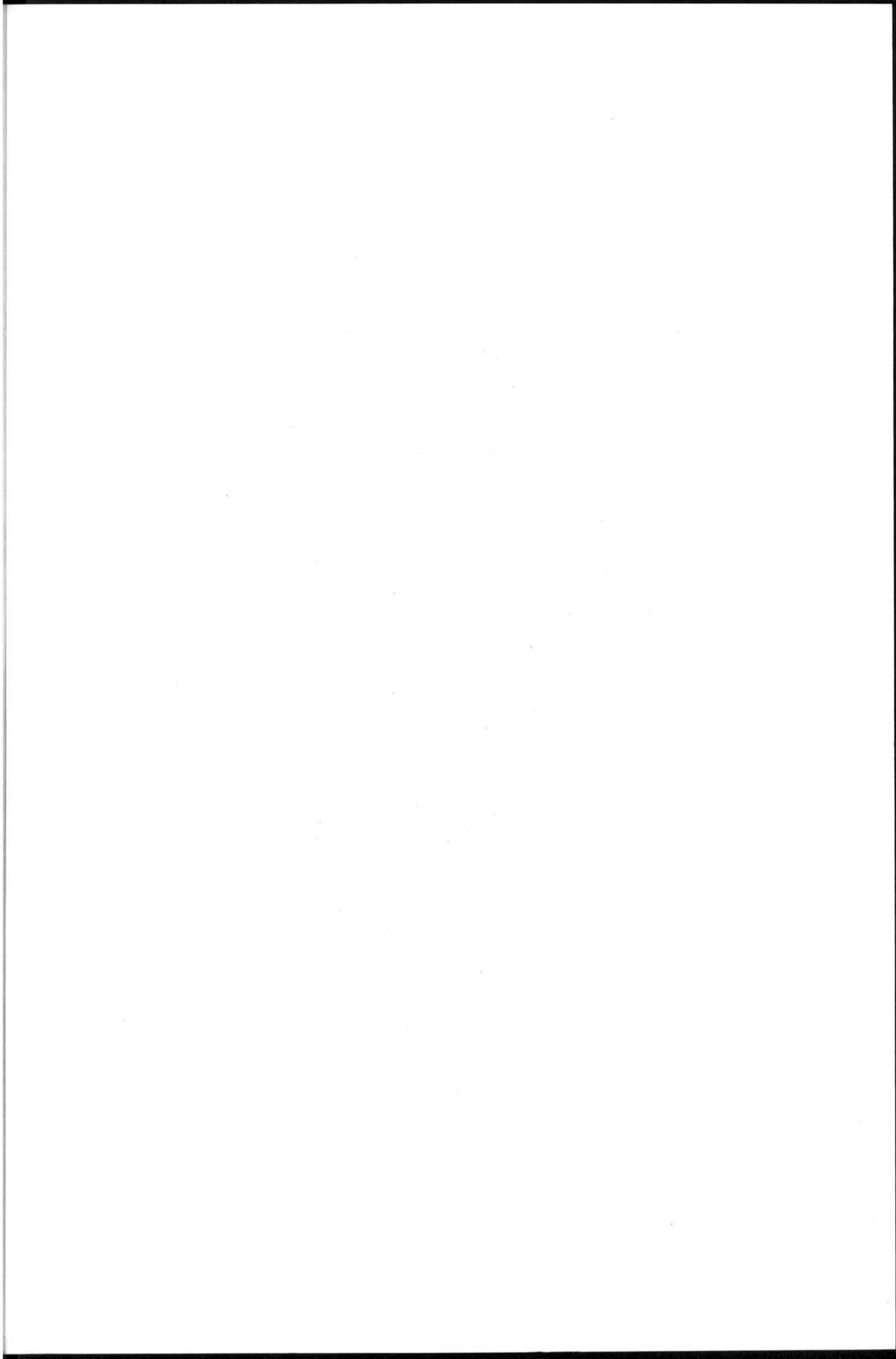
Knihovna Illuminace 8

(cena 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 0291

1996-4



10089374 Národní filmový archiv

ILUMINACE

Podobně jako většinu důležitých pojmů nacházíme i „iluminaci“ již u Platóna: Popisuje tímto termínem zážitek – pro něho zjevně častý – náhlého porozumění, prozření, záplavy světla, které zalévá mysl dosud tápající v tmách. Platón se přidržuje analogie se světlem a klade korespondenci mezi viděním a věděním, světlem fyzikálním a světlem logu. Vyžaduje-li oko a předměty, které vidí, světlo, pak porozumění světu, mysl i řád věcí vyžadují světlo intelektu – iluminaci. Vyzdvížení ducha i skutečností do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energií přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhléd do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost víloucího, 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 rč je život? A co rč je film? Je film jen iluze, mihotavé chrčení faleš a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.