

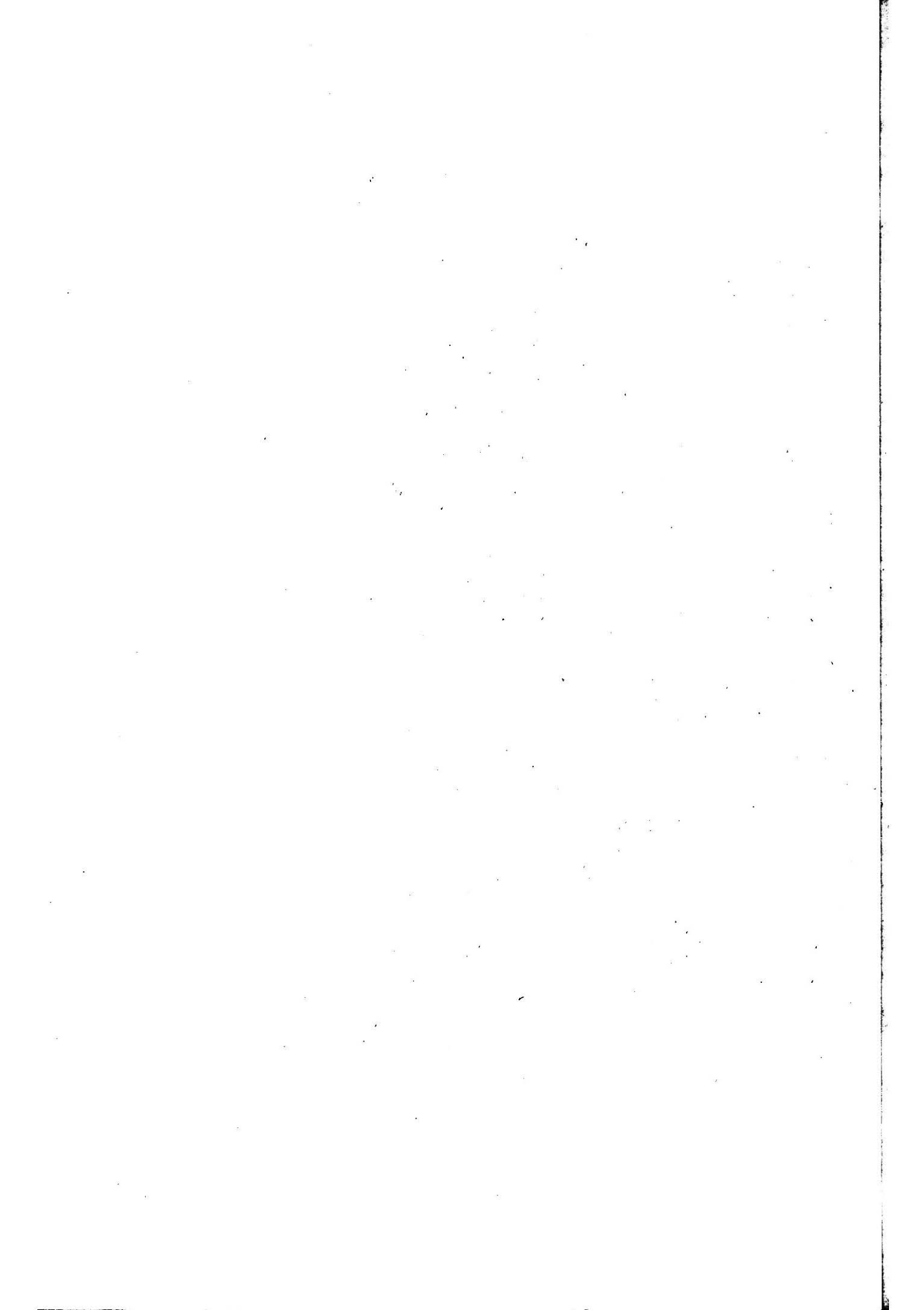
2

1997

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU





ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 9

1997

Číslo / No. 2 (26)

Redakce / Editorial board:

MICHAL BREGANT

(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ

VÁCLAV KOFRONĚ

PAVEL ZEMAN

Ivana Lukešová

(tajemník redakce / Editorial assistant)

Grafická úprava / Graphic layout:

Ivan Exner

Technická redakce / Technical editor:

Marie Vohralíková

Odpovědný redaktor / Executive editor:

Václav KofronĚ

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv
oddĚlení teorie a dějin filmu

Bartolomějská 11

110 01 Praha 1

tel. ++4202/2423 1988

fax ++4202/2423 1948

ISSN 0862-397X

O B S A H

Články

- Petr Mareš:** Citát a aluze ve filmu 5
- Ivan Klimeš:** Česká veřejnost versus Prodaná nevěsta 13
- Marie Mravcová:** Čtvero podob Nebezpečných známostí. Část druhá 37
- Ladislav Pištora:** Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky.
Od roku 1945 do současnosti 63
- Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck:** Angloamerický okupační týdeník
Svět ve filmu. K historicko-kritické analýze filmového týdeníku 107

Rozhovor

- Pavel Zeman:** Stručně ke cause Leni Riefenstahlové 127
- Michel Delahaye:** Leni a vlk. Rozhovor s Leni Riefenstahlovou 135
- Filmoví odborníci debatují o Leni Riefenstahlové 155

Edice a materiály

- Michal Bregant:** Abrakadabrantní proměny 161
- Ludvík Toman:** 4 texty pro film 172

Literární obzor

- Petr Málek:** Ticho a mlčení
(Irena Vaňková: *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*) 187
- Milan Doinel:** Nejen o německé filmové literatuře 193

Encyklopedické heslo

- Jiří Voráč:** Řeka 201
- Ivan Klimeš:** *Marijka nevěrnice* 205

CONTENTS

Articles

- Petr Mareš:** Quotation and Allusion in Film 5
- Ivan Klimeš:** Czech Public versus The Bartered Bride 13
- Marie Mravcová:** Four Versions of Dangerous Relations. Part Two 37
- Ladislav Pištora:** Film Audiences and Cinema Halls on the Territory of the Czech Republic. From 1945 to Present Days 63
- Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck:** „The World in Film“ – the Newsreel of English and American Occupation of Germany. On the Historical-critical Analysis of the Newsreel 107

Interview

- Pavel Zeman:** Briefly on the Leni Riefenstahl Case 127
- Michel Delahaye:** Leni and Wolf. Interview with Leni Riefenstahl 135
- Film Scholars debate Riefenstahl 155

Documents

- Michal Bregant:** Abracadabrant-esque Metamorphoses 161
- Ludvík Toman:** 4 Texts for Film 172

Reviews

- Petr Málek:** Stillness and Silence
(Irena Vaňková: *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře*) 187
- Milan Doinel:** Not Only About German Film Literature 193

Lexicon

- Jiří Voráč:** *The River* 201
- Ivan Klimeš:** *Unfaithful Marijka* 205

89667

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10089667 *Národní filmový archiv*

Články

CITÁT A ALUZE VE FILMU¹⁾

Petr Mareš

Přejdeme-li při zkoumání intertextových (meztetextových) vztahů od oblasti verbální k filmové, ocitáme se na první pohled v jednodušším a zřetelněji strukturovaném terénu. Zdá se totiž, že ve filmu – na rozdíl od verbálního textu s jeho takřka nekonečnými možnostmi jazykových variací a v souvislosti s tím plynulými přechody mezi jednotlivými formami intertextovosti – získáváme příležitost přesně stanovit hranici mezi citátem na jedné straně a jinými podobami intertextovosti, především aluzí, na straně druhé; důležitost takového rozlišování vyzdvihl např. Christian Metz ve své poslední knize.²⁾

Citát pak spočívá v tom, že do filmového (či širě audiovizuálního) díla (obecně řečeno posttextu) je přímo vložen úryvek z jiného filmového (audiovizuálního) díla (obecně řečeno pretextu), ať už jako součást zobrazeného filmového představení, televizního vysílání apod., nebo bez takového motivačního rámce, v podobě bezprostřední konfrontace „vlastního“ a „cizího“. Naproti tomu aluze vystupuje jako nepřímý a nejednou velmi subtilní odkaz, jako narážka na určitý rys jiného díla, pretextu (dílo, na něž se odkazuje, přitom ovšem samo není zpřítomněno).

Když hrdinka filmu Billyho Wildera *Sunset Boulevard*, zestárlá a polozapomenutá filmová hvězda (ztělesněná Glorií Swansonovou), předvádí ve své domácí promítačce jako důkaz vlastní herecké velikosti a údajně stále trvající slávy němý film, v němž vystupovala (název se neuvádí, ale jde o *Královnu Kelly* Ericha von Stroheima, v hlavní roli právě se Swansonovou), setkáváme se s jasným a nepochybným případem užití citátu. Na druhé straně motiv mravenců ve filmu Jana Němce *Démanty noci* chápeme jako aluzi na slavnou scénu z *Andaluského psa* Luise Buñuela, podtrhující návaznost na tradici surrealismu, jež je v tomto Němcově díle zjevná.

To, co se zprvu jeví jako pevný bod, se ovšem při důkladnějším pohledu začíná problematizovat. Spíš mimochodem můžeme uvést, že tato nabídka bezprostředně vnímané identity asi sotva přispěje k rozřešení teoretických a terminologických nejasností. Je aspekt identity, který se ve filmu tak výrazně prezentuje, bázovým rysem citátu, nebo determinuje jen jednu z jeho forem (snad citát ve vlastním, pravém či přísném smyslu) a kolem se prostírá jakási širší citátová sféra, pro niž není aspekt identity (resp. směřování k ní) rozhodující? Jak skloubit pojmání citátu s užíváním výrazů jako *citovat*,

1) Text referátu na mezioborové konferenci *Quo usque tandem...* (Praha, říjen 1996), věnované otázkám uplatnění citátu v různých oblastech kultury.

2) Christian Metz, *L'Énonciation impersonnelle ou le Site du film*. Paris 1991, s. 95.



Norma Desmond si s úzkostí i pýchou pouští své dávné filmy...

citování, citace, v nichž je stále přítomen obecnější význam „přivolávat, vyvolávat, dovolávat se“? Atd.

Zásadní a zneklidňující tu je jiná věc, totiž fakt, že se postupně zpochybňuje sám fakt identity citátu a jeho zdroje, citovaného díla. Nové technické postupy umožňují stále dokonalejší a stále méně patrné zásahy do už existujících filmů, zásahy, jež mají charakter deformace nebo manipulace. Býváme tak konfrontováni s citáty (často z filmů dokumentárních, které jsme normálně ochotni přijímat jako autentický záznam reality), do nichž pronikly nové, cizorodé prvky. Nejednou jsou takovéto operace, jak ukazují filmy typu *Zeliga* nebo *Forresta Gumpa*, především součástí virtuózní hry s technikou umožňující zálibnou mystifikaci, hry, k níž je zván také divák, mohou ale rovněž působit jako upozornění na snadnou zfalšovatelnost toho, co se zdálo být zárukou shody se skutečností – tak lze interpretovat vložení postavy Marka do citací dobových dokumentů ve filmu Emira Kusturici *Underground*.³⁾ Výrazným a specifickým způsobem se zásahy do citátů uplatňují ve *Schodech* Zbigniewa Rybczyńskiego, kde je skupina Američanů, reprezentantů současné konzumní společnosti, bezprostředně, fyzicky konfrontována se slavnou scénou masakru na oděských schodech z Ejzenštejnova *Křižníku Potěmkina*: „Účastníci výpravy na oděské schody (...) se noří do proudu událostí, zakou-

3) Srov. Zdena Škapová, *Underground aneb život v podzemí*. „Film a doba“ 42, 1996, č. 1 – 2, s. 84.



... a všemožně se snaží vtáhnout mladého Joea do zapomenutého světa své slávy.
(William Holden a Gloria Swanson ve filmu *Sunset Boulevard*)

Foto archiv

šejí fenomén pobývání uvnitř filmové reality.⁴⁾ Na základě střetnutí citovaného a těch, kdo se do citátu „vetřeli“, se vytváří složitá síť vztahů (představitelé obou kultur se výrazně odlišují, projevuje se tu naprosté nepochopení, ale vznikají také překvapivé analogie).

Základní dichotomie převzetí fragmentu a nepřímého odkazu, načrtnutá výše, se narušuje také z jiné strany. Velmi rozšířený je jev, který Gloria Withalmová, autorka jedné z mála studií speciálně věnovaných obecné problematice filmového citátu, označuje „kompromisním“ termínem *citující narážka*.⁵⁾ Jde o více či méně důkladnou nápodobu scény z jiného filmu, sahající nejednou až k rekonstrukci úhlů pohledu kamery a střihové skladby; zpravidla se tak vytváří výrazné napětí mezi pečlivě dodržovanými rysy shodnými a záměrnými odchylkami. Withalmová tento postup demonstruje mj. na komedii *Úzkost z výšky*: Její autor Mel Brooks do detailů imituje slavné pasáže z děl Alfreda Hitchcocka, avšak vždy do nich zasazuje nějaký rušivý, destruktivní prvek –

4) Marek Hendrykowski, *Američané na oděských schodech (Analýza a interpretace Schodů Zbigniewa Rybczyńskiego)*. „Film a doba“ 41, 1995, č. 1, s. 7.

5) Gloria Withalm, *Von Duschen, Kinderwagen und Lüftungsschächten. Methoden des Verweisens im Film*. „Zeitschrift für Semiotik“ 14, 1992, s. 202, 210 – 219.

tak při „vraždě“ ve sprše à la *Psycho* teče místo krve tiskařská čern z rozmočených novin.⁶⁾ Jiné velmi výmluvné příklady poskytují *Karabiniéři* Jeana-Luca Godarda. Godard zde v jedné scéně rekonstruuje pozici naivního diváka, který se poprvé setkává s filmem. Je to první setkání s prvními filmy. Godard ovšem neuvádí autentické snímky bratří Lumièrů a jejich následovníků, ale zvláštním, svévolným způsobem tyto snímky znovu vytváří a současně destruuje. Vidíme třeba měšťanskou rodinu shromážděnou u stolu, jak to ukazoval jeden z lumièrovských filmů (*Rodinná snídáně*). Idylu početného a spokojeného života na přelomu století ovšem rozrušuje vpád moderní masové kultury (vyprávění o Superboyovi), proniká do ní pozdější fáze vývoje filmu (šlehačková bitva ve stylu amerických grotesek) a vše ústí do naprostého rozkladu výchozí atmosféry klidu a solidnosti („Ty mizerný fašistovo dítě, sežer už ten dort!“).

Jiným specifickým postupem je užívání pseudocitátů, které se odvolávají k fiktivnímu pretextu a vyzdvihují v rámci filmu své postavení „cizího tělesa“, prvku jakoby už hotového, vzatého odjinud, a na druhé straně se plně přizpůsobují potřebám syžetu (připomeňme alespoň *ad hoc* natočený western, jenž se pro hrdinu komedie Oldřicha Lipského *Jáchyme, hod' ho do stroje!* stává instrukcí k jednání).

Film se tedy, pokud jde o mnohotvárnost a proměnlivost forem intertextovosti, zřejmě plně vyrovnává oblastem jiným.

Navíc zde postavení intertextovosti posiluje jeden podstatný faktor: Zdá se, že smyslová názornost, konkrétnost filmových obrazů, zadírajících se do vědomí i podvědomí diváků, podněcuje se zvláštní silou k tomu, aby se už existující filmy stávaly předmětem mnohonásobného odkazování; to, co bylo jednou natočeno, představuje vítané východisko pro reprodukci (vlastní citáty), rekonstrukci (citující narážky v terminologii Withalmové) či evokaci (aluze). Při určitém vyhocení problematiky můžeme dospět k závěru, že filmy se „živí“ především z filmů, jak na to ostře poukázala polská badatelka Alicja Helmanová: „Byla-li kdysi u počátků filmu jakási skutečnost, odstartovala poté, co byla zachycena na filmový pás, proces mnohonásobného odrážení, jež nedovoluje odlišit realitu od zrcadlového obrazu (...). Mohlo-li se nám kdysi zdát, že film potvrzuje existenci skutečnosti, která byla před ním, dnes film potvrzuje svou vlastní existenci, existenci *simulakra*, jemuž nic nepředchází.“⁷⁾

Návaznost filmů na filmy zvlášť nápadně demonstruje fakt, že existuje soubor filmů s kultovním statutem, které stále znovu podněcují k citátům, obměnám a evokacím (přesněji řečeno, většinou jde o několik zvlášť proslulých scén z nich). Některé z těchto filmů zde už vlastně byly zmíněny – sotva se jim lze vyhnout: Dějinami filmu procházejí stále nové varianty masakru na oděském schodišti (zvláštní pozornost na sebe soustřeďuje dětský kočárek řítící se dolů) a rovněž varianty hitchcockovské smrti pod sprchou. K tomu přistupuje např. barová scéna z *Casablanky* („Zahraj to znovu, Same“) a loučení na letišti z téhož filmu.⁸⁾ Stojí za zmínku, že sklon k vytrvalému opakování už vyústil

6) Tamtéž, s. 216, 222.

7) Alicja Helman, *Autotematyzm – „twórcza zdrada“ kina*. In: Ewelina Nurcyńska-Fidelska – Zbigniew Ratko (Ed.), *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*. Łódź 1993, s. 13.

8) Srov. G. Withalm, c. d., s. 215 – 217; Alena Prokopová, *Vícekrát viděné oděské schodiště*. „Film a doba“ 41, 1995, č. 1, s. 8 – 9.

v pocit jistého vyčerpání; tak bylo možno číst povzdech recenzenta, že režisér si neodpustil další z nesčetných variací na nejproslulejší scénu filmu *Psycho*.

Záliba v odkazování ke kultovním dílům se v oblasti filmu asi prosazuje výrazněji než jinde. Uvažujeme-li ovšem o způsobech fungování citátů (resp. citujících narážek, aluzí), musíme zřejmě konstatovat, že základní mechanismy se nijak výrazněji neliší např. od sféry slovesné.

Je na místě rozlišit dva aspekty problematiky, jež jsou přitom neoddělitelně spjaty. Na jedné straně citát (omezme se teď pro jednoduchost a přehlednost na vlastní citát) navazuje vztah s pretextem a tím jej přivolává, sémanticky jej aktualizuje. Zároveň se tak zřetelně projevuje už zmíněná tendence k uzavřenosti, provázanosti, autonomnosti filmového světa. A konečně – ve vztahu k divákům – tu nepochybně máme poukaz na soubor společných znalostí spojujících zasvěcené. Na druhé straně jde o místo citátu ve struktuře a významové výstavbě posttextu, díla, do něhož fragment odjinud vstupuje. Soubor možných funkcí citátů je jistě značně rozsáhlý. Gloria Withalmová probírá citát v platnosti pouhé součásti dobového koloritu a dodatkové informace, citát sloužící jako pocta určitému tvůrci, resp. odkazující na určitý žánr či období vývoje filmu, citát přispívající k charakterizaci postavy, citát vázaný na děj či děj komentující; autorka také ukazuje, že týž citát může zároveň plnit různé funkce.⁹⁾

Obečně snad lze říci, že ve vztahu k postavám a ději se citáty zpravidla umisťují na ose rozpjaté mezi zřetelnou paralelou a zřetelným kontrastem.

Pól paralely učebnicově reprezentuje citát užitý ve filmu Jeana-Luca Godarda *Žít svůj život* (jde o citát v odborné literatuře o filmu asi nejčastěji citovaný). Prostitutka Nana s dojetím sleduje v kině slavný němý film Carla Theodora Dreyera *Utrpení Panny orleánské*. Rychle se buduje spojitost mezi hrdinkou Godardova filmu a Janou z Arku, rys neřesti zvýrazněný literární narážkou v hrdinčině jméně je překryt rysem mučednictví a smrti. Zároveň můžeme citát brát jako poukaz na fakt, který Godard zdůraznil v doprovodném textu k filmu (Nana „dává své tělo, ale zachovává si svou duši“¹⁰⁾). Nanin osud se stává, jakkoli paradoxně to zní, osudem novodobé Panny orleánské; připomeňme si, že Bernard Dort označil film za „utrpení svaté Nany“.¹¹⁾ (Je třeba dodat, že úloha citátu se tímto navozením paralely jistě nevyčerpává; Dreyerovo arcidílo také např. umocňuje reflexi o vývoji vyjadřovacích postupů filmu, jež Godardův snímek prostupuje.)

Diferencovanější, avšak zároveň vlastně jednodušší zacházení s citáty ve vztahu k postavám a ději nacházíme ve filmu Alaina Resnaisa *Můj strýček z Ameriky*. Úryvky z klasických francouzských filmů s Jeanem Gabinem, Jeanem Maraisem či Danielle Darrieuxovou tu stále znovu doprovázejí skutky hrdinů, vztahují se k jejich chování a jejich pocitům. Vytvářejí se paralely, ale zároveň i ironizující kontrasty, založené nejednou na rozporu mezi banalitou a trapností současného dění a vznešenou patetičností či dobrodružností charakterizující citovaná díla. Když se jedna z postav Resnaisova filmu vydává na dlouhou cestu autem, spatříme také Jeana Maraise s vlajícím pláštěm a na vzpínajícím se koni.

9) G. Withalm, c. d., s. 203 – 207.

10) Cit. Jean Collet, *Jean-Luc Godard*. Praha 1969, s. 102.

11) Tamtéž, s. 131.

Dosavadní poznámky sledovaly jen jakousi základní linii citování ve filmu, tu, která je spjata s hlavním specifickým rysem filmu, tedy existencí pohyblivých obrazů. Citáty i další formy intertextovosti se ovšem ve filmu prosazují ještě v četných jiných podobách; jde o podoby sice nespécifické, „vypůjčené“ odjinud, avšak pro významovou výstavbu mnoha filmových děl důležité. Podkladem pro jejich působení jsou dvě podstatné vlastnosti filmu: (1) Pohyblivé obrazy jsou schopny do sebe pojmout nejrozdílnější vizuálně vnímané znakové útvary (výtvarná díla, fotografie atd.); (2) film představuje sémioticky heterogenní, mnohokódové sdělení a obsahuje jako svou integrální součást vedle obrazů přinejmenším ještě znaky verbální (mluvené i psané) a znaky hudební. Na všech těchto rovinách se pak doširoka otvírají možnosti uplatnění citátů či aluzí. Podotkneme alespoň, že výtvarná díla vstupují do filmů v podobě citátů (můžeme-li jejich ukázání pokládat za citát), citujících narážek (ty má v oblibě např. Peter Greenaway, komponující některé scény svých filmů podle vzoru klasických, především raně novověkých obrazů) i konečně jemných aluzí. Jako příklad komplexního uplatnění intertextových vztahů specificky filmových, verbálních i výtvarných a fotografických lze připomenout už zmíněné Godardovy *Karabiniéry*, dílo vyzdvihující jako základní rys své výstavby kolážovitost, složenost z mnoha různorodých plošek, nehotovost, proměnlivost a ténkovost. Prvky posbírané z nejrozdílnějších kulturních a historických kontextů rovněž podtrhují obecnost a nadčasovost Godardovy paraboly o válce a touze po vlastnění věcí. Film se tedy ukazuje jako prostor, který pro hru s mnohočetnými a mnohotvárnými intertextovými vztahy, charakterizující – jak se zdá – současnou etapu vývoje naší kultury, poskytuje možná nejprůhodnější podmínky.

doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

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

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

Citované filmy:

Andaluský pes (Un chien andalou; Luis Buñuel, 1929), *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942), *Démanty noci* (Jan Němec, 1964), *Forrest Gump* (Robert Zemeckis, 1994), *Jáchyme, hoď ho do stroje!* (Oldřich Lipský, 1974), *Karabiniéři* (Les Carabiniers; Jean-Luc Godard, 1963), *Královna Kelly* (Queen Kelly; Erich von Stroheim, 1928), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Potěmkin; Sergej Ejzenštejn, 1925), *Můj strýček z Ameriky* (Mon oncle d'Amérique; Alain Resnais, 1980), *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960), *Rodinná snídáně* (Le Déjeuner de Bébé; Louis Lumière, 1895), *Schody* (Steps; Zbigniew Rybczyński, 1987), *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), *Underground* (Emir Kusturica, 1995), *Utrpení Panny orléanské* (La Passion de Jeanne d'Arc; Carl Theodor Dreyer, 1928), *Úzkost z výšky* (High Anxiety; Mel Brooks, 1977), *Zelig* (Woody Allen, 1983), *Žít svůj život* (Vivre sa vie; Jean-Luc Godard, 1962).

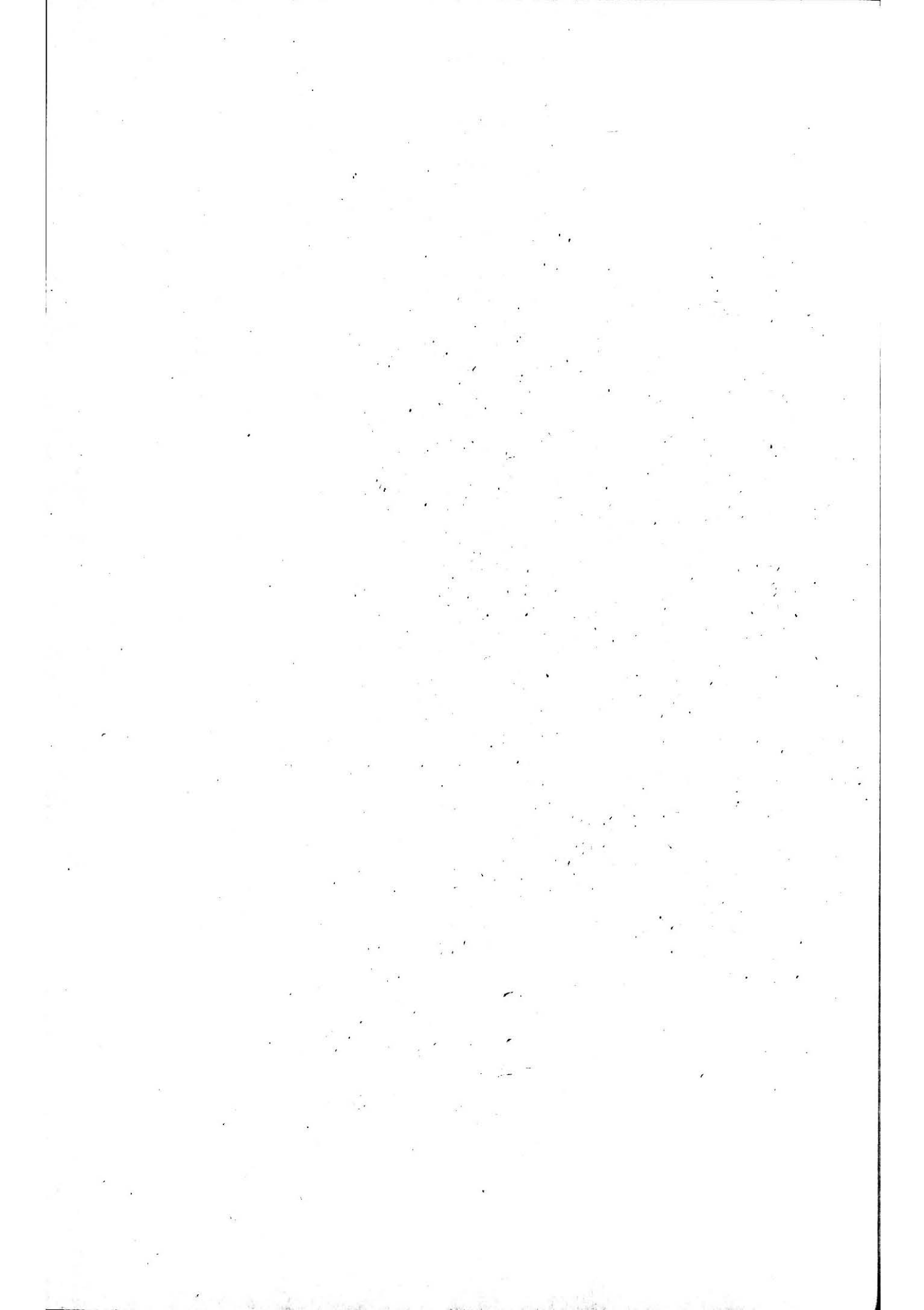
S U M M A R Y

QUOTATION AND ALLUSION IN FILM

Petr Mareš

The article (originally a paper presented at a conference dedicated to the usage of quotation in various cultural spheres) points out the characteristic features of a quotation and of other forms of intertextuality in film. It is possible to define quotation in film as a fragment of a film work (a pretext) inserted into another film work (a posttext), however there appear several questionable cases. It is difficult to judge the disruption of identity of a quotation and its source (in cases of technical interventions with a character of deformation or manipulation) and various transient forms, such as reconstructions of scenes from other films. The article is further concerned with the functions of quotation in the semantic structure of a film.

Translated by Gabriela Dupačová



Články

ČESKÁ VEŘEJNOST VERSUS
PRODANÁ NEVĚSTA

Ivan Klimeš

Je to jistě nicotná epizoda. Jeden velmi špatný režisér – jistý Oldřich Kmínek – natočil v roce 1922 podle Smetanovy *Prodané nevěsty* velmi špatný film. Veřejnost jej rozhořčeně odmítla. Toť vše – a mohli bychom zde docela dobře skončit; rozbor filmu by už byl vzhledem k jeho umělecké i řemeslné úrovni plýtváním času i energie.¹⁾ Že Kmínkově *Prodané nevěstě* filmoví a někdy i hudební historikové vždy popřáli větší pozornost,²⁾ bylo samozřejmě motivováno exkluzivitou operní předlohy i zdánlivě bizarním spojením němého filmu s operou.

Filmové historiky toto spojení nepřekvapí – vědí velmi dobře, že filmaři se nezastavili nikdy před ničím (proč by tak měli činit před operou?), a je jim rovněž známa význačná role hudebního doprovodu při filmových představeních v němém éře.³⁾ Kmínkova volba ostatně neznamenal zase nic tak neobvyklého. Sama *Prodaná nevěsta* se jeho přičiněním octla na plátně již podruhé. (Prvenství náleží Maxu Urbanovi, který v květnu 1913 zaznamenal plenérové představení Národního divadla v Šárce.) Také v ostatních evropských kinematografiích se s „operními“ filmy setkáme již před příchodem zvuku, pravidelně jde přitom právě o ta nejvýznamnější díla domácí i světové operní literatury. Na počátku dvacátých let se v zemích disponujících rozsáhlou sítí kin s profesionálními orchestry svým způsobem dokonce konstituují hudebněfilmové žánry a hledají se cesty, jak zabezpečit synchronizaci technicky reprodukováného obrazu a živého hudebního doprovodu. Právě na léta 1920 – 1924 připadá krátké období tzv. „dirigentských“ filmů s dirigujícím kapelníkem vkopírovaným do spodní části obrazu a „noto-filmů“, v nichž zase ve spodní části obrazu „protékal“ notový záznam jako instrukce pro dirigenta v kině. Obě tyto varianty, zjevně akcentující péči o hudební doprovod, byly spjaty právě se zfilmovanými operami a operetami uváděnými na počátku dvacátých let i v československých kinech.

1) Tento článek je rozšířenou verzí příspěvku předneseného na sympoziu o filmové hudbě, jež se konalo v Bratislavě 15. listopadu 1996 v rámci mezinárodního festivalu hudebních filmů a videoprogramů Amfion '96.

2) Srov. Luboš Bartošek, *Dějiny československé kinematografie I. Némý film 1896 – 1930. Část 1.* SPN, Praha 1979, s. 127; též, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Mladá fronta, Praha 1985, s. 80 – 81; Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945*. Sv. 2. ČSFÚ, Praha 1989, s. 288 – 289; Přemysl Pražák, *Smetanova Prodaná nevěsta*. LD, Praha 1962, s. 182 – 183.

3) Srov. Ivan Klimeš, *Člověk a stroj v biografu. Filmové představení v němém éře*. „Illuminace“ 5, 1993, č. 1, s. 45 – 72.

Myšlenka na filmovou verzi Prodané nevěsty snad pramenila i z této aktuální divácké zkušenosti.

Pokud kdy Kmínkův film poutal později nějaký zájem, pak vždy zejména jako groteskní kuriozita. Za zcela vážnou pozornost však rozhodně stojí dobová reakce české veřejnosti na něj. Aféra, kterou vyvolala premiéra filmu, vyplavila totiž na povrch nejružnější společenské tenze, přinutila řadu kulturních veličin zaujmout k filmu postoj a vyslovit se i k širší otázce vztahu kultury a státu. V neposlední řadě pak s mimořádnou názorností ilustruje pozici domácí filmové výroby v povědomí české kulturní veřejnosti. A to už je téma na článek.

*Muzika začíná,
do kola
do kola!*

(SBOR)

První zprávy o připravovaném zfilmování Prodané nevěsty se objevily o posledním dubnovém víkendu roku 1922. V sobotu 29. 4. o projektu informovaly Lidové noviny a Národní listy, nazítří 30. 4. pak Čas a Národní politika, 2. 5. se připojil ještě Večerník Práva lidu. Byla to pozornost naprosto ojedinělá, jaké se na počátku dvacátých let žádnému jinému domácímu projektu ze strany velkých deníků nedostalo. Pravidelné filmové rubriky se v těchto časech teprve zvolna rodily a měly ještě velké intervaly. Tím spíše zaujme prostor, který deníky věnovaly reakci na stručnou informaci o záměru společnosti Atropos-film. Filmoví referenti poukazovali na velmi špatné zkušenosti se sérií v zahraničí zfilmovaných operet a vyslovili přesvědčení, že se Prodaná nevěsta k takovému účelu vůbec nehodí. Kritik Práva lidu (oh.) doporučoval sáhnout raději po nějakém dobrém českém románu – po Raisovi, Herrmannovi či Jiráskovi.⁴⁾ Naproti tomu Hanuš Valenta v Času předem filmovou Prodanou nevěstu odmítá právě na základě dosavadních kontaktů českého filmu s národní klasikou. Podle něj hrozí reálné nebezpečí, že Prodaná nevěsta bude nechtěně zkarikována, jako se to stalo Babičce Boženy Němcové v nedávno premiérováném filmu They Červenkové.⁵⁾ Na přetřes přišla i hudební stránka věci. Atropos-film oznámil, že partituru upraví známý hudební spisovatel a kritik. Jméno však nesdělil a redakce deníků se nad tím pozastavily, když se s málo skrývaným despektem tázaly, kterýžto výtečník se vůbec mohl takového úkolu podujmout. První komentáře tedy jednomyslně konstatují, že zfilmovat Prodanou nevěstu je nešťastný nápad a shodují se i v obavách, že tak mimořádný úkol přesahuje nynější síly českého filmu. „Je to myšlenka nejen velmi smělá, ale i velmi předčasná,“ shrnul tuto stránku úvah o několik dní později filmový publicista Quido E. Kujal.⁶⁾

Na obranu Atropos-filmu ihned vyrazil týdeník Divadlo Budoucnosti, který se stane hlavním a nejhalasnějším propagátorem Kmínkova dílka. Odmítavá reakce tisku je prý nemístná, vždyť Smetanovo dílo může být díky filmu zaneseno „pietním zpracováním a za doprovodu nadšených sborů hudebních, třeba jen sehraných učitelských kvartet,

4) oh. [Atroposfilm se patrně...]. „Večerník Práva lidu“ 11, 2. 5. 1922, č. 100, s. 6.

5) -hv- [Hanuš Valenta], *Prodaná nevěsta ve filmu*. „Čas“ 32, 30. 4. 1922, č. 101, s. 3.

6) -jal. [Quido E. Kujal], *Hudební film – a my!* „Český filmový zpravodaj“ 2, 6. 5. 1922, č. 18, s. 2.

až do těch nejzapadlejších našich vesniček...⁷⁾ Hned na samém počátku se tedy zdůrazňuje nikoliv hledisko estetické, nýbrž osvětová funkce – v popřevratových letech často rozeznívaná struna jak ze strany státních orgánů a školských pracovišť, tak filmovými publicisty, kteří tušili, že výsledky domácí produkce jsou nepoměrně průkaznější na poli kulturně výchovném nežli uměleckém.

Především se však počátkem června ozval sám *spiritus rector* celého projektu, totiž Oldřich Kmínek. V placeném „zaslánu“ na stránkách Národní politiky oslovil „českou veřejnost“ – ne však proto, aby ztlumil její obavy, nýbrž proto, aby se rázně ohradil vůči kritickým hlasům. Připomněl slib pietního přístupu k dílu, zmínil prvotřídní herecké obsazení i mimořádně pečlivou výpravu (jakou prý *Prodaná nevěsta* neměla ještě na žádné divadelní scéně na světě), hlavně však sebevědomě zaútočil na referenty denních listů, jež obvinil z povýšeneckého mentorování. Řada publicistů se na podzim také s pohoršením rozpomněla na Kmínkovo ujištění, že *Prodaná nevěsta* se bude „hrát v celé naší republice jak v městě, tak v nejzapadlejší vesničce pod Tatrami (je-li tam kinematograf), půjde vítězně projekční plochou a bude se líbit nejen doma, ale i v cizině“.⁸⁾ Namyšlená dikce celého prohlášení již předznamenává Kmínkovo arogantní chování při podzimní explozi protestů.

Varovné hlasy zněly samozřejmě zbytečně – režiséra a ředitele Atropos-filmu v jedné osobě od projektu neodradily. Ostatně své „zasláno“ psal Oldřich Kmínek již uprostřed natáčení. Bylo mu 29 let a *Prodaná nevěsta* měla být po neúspěšném a filmařsky primitivním debutu *Jindra* (1919) jeho druhým celovečerním filmem.

Všecko je hotovo –
všecko je hotovo –
– je hotovo – je
hotovo – je hotovo.
(KECAL)

Natáčení šlo Kmínkovi od ruky. V polovině srpna se již mohla začít roztáčet kola reklamy. U Bati na Václavském náměstí byly vystaveny fotografie z právě dokončeného filmu a do redakcí časopisů dorazila reklamní brožura – „úhledná knížečka s ukázkami hlavních představitelů“. Nelze z ní neocitovat slova, jimiž Oldřich Kmínek

uvedl své nové dílo: „...*Prodaná nevěsta*“ ve filmu staví se hrdě po bok opeře. Krása melodie na divadle nahrazena citovou duší českého lidu, světla ramp a plátěné kulisy zaměněny žhavým sluncem jara, život skutečnosti, řinoucí se z úzkého pásu filmového, strhuje vás do nového, vám blízkého prostředí, a děj, který letí jako minuty do neznáma, má v sobě tolik skutečného kouzla, že možno směle mluvit o dosažení **konečné mety v české produkci** [zvýraznil – I. K.]. Neřídili jsme se žádnými cizími vzory. Vzali jsme si za úkol vytvořit český film umělecký a při tom lidový tak, jako Mánes v malířství a Smetana v hudbě, a máme dnes tolik důvěry v naši práci, že chceme tvrdit, že se nám to se zdarem podařilo...“⁹⁾

Ve stejném duchu promluvil Kmínek i na slavnostní premiéře filmu, která se uskutečnila v sobotu 2. září 1922 v pražském kině Lucerna. Konsternovaný hudební kritik Josef Bartoš líčí „jakéhosi mladého muže, který hlasem kovovým a tónem každou pochybu vylučujícím“ obecnstvo ujistil, že je přítomno svátku českého filmu, pohovořil o vědomí

7) *Přílišná horlivost škodí*. „Divadlo Budoucnosti“ 3, 12. 5. 1922, č. 19, s. 3.

8) *České veřejnosti*. „Národní politika“ 40, 8. 6. 1922, č. 154, s. 10. (Viz Příloha I.)

9) *Prodaná nevěsta ve filmu*. „Divadlo Budoucnosti“ 3, 18. 8. 1922, č. 33, s. 3 – 4.



*Z natáčení Prodané nevěsty v Německé Bříze u Plzně,
vlevo od kamery se scénářem v ruce režisér Oldřich Kmínek*

Foto archiv

odpovědnosti před národem a „tvrdil s naprostou jistotou, že tu jde o jakýsi mezník ve vývoji českého filmu“. Z Bartošova svědectví se také dovídáme, že již v pozvánce na premiéru byla Kmínkova *Prodaná nevěsta* prohlášena rovnou za „klasické dílo české filmové produkce“. ¹⁰⁾ Navzdory tomuto nehoráznému velikášství, k němuž filmová *Prodaná nevěsta* nezavdávala nejmenší příčinu, měla premiéra – zdá se – hladký průběh. Nechyběl prý ani potlesk.

Než obrátíme pozornost k reakci kritiky i širší kulturní veřejnosti, podívejme se nejprve trochu blíže, co vlastně Kmínek s *Prodanou nevěstou* udělal. ¹¹⁾ Scenárista a režisér v jedné osobě sice inzeroval pietní přístup k předloze, ale to mu zjevně nijak nebránilo v jejím poměrně volném uchopení. K nejdiskutovanějším, resp. nejodmítanějším zásahům patří posun doby děje do současnosti. Tato závažná změna se však týká vlastně jen nově připsaného rozsáhlého úvodu, který nás s hlavními postavami zavede do současné Prahy a jehož jediným dějovým „ziskem“ je, že se tu Mařenka seznámí s Jeníkem.

10) Josef Bartoš, *Smetanova „Prodaná“ ve filmu*, „Čas“ 32, 7. 9. 1922, č. 209, s. 2.

11) Dochovala se neúplná kopie filmu o délce 1251,9 m. Chybí například závěr pražské sekvence s „ra-chejtlemi“.

S přenesením děje do západočeských Dolan přecházíme do skanzenovitě folklórního prostředí, jež přesnější časové určení neumožňuje. Popíšme tyto kontroverzní úvodní sekvence slovy, jimiž je prezentoval výrobce v reklamním materiálu.

„Vesnička Dolany žila životem tichým a beznáročným. Den plynul v klidné práci a večer, když slunce zapadlo za hory, tichá dědina probudila se k životu. Vpředvečer 1. května sešla se mládež na návrších, by oslavila příchod měsíce květů a lásky – 1. Máje. Zažehli ohně a když se kol nich sesedli, žádali starého Kecala, dohazovače všech možných věcí, podařeného šibala, ale jinak váženého muže ve vesnici, aby jim vypravoval o Praze ve dnech svatojánských... A když na něho útočí i Mařenka, dcera sedláka Krušiny, vypráví svoje dojmy. Líčení jeho je tak hezké, že na svatého Jana vydala se výprava s Kecalem a Mařenkou do Prahy. Při odchodu z nádraží v ruchu lidí ztratil se Mařence Kecal a tato jest nešťastna v cizím podivném městě. Když zoufalství dostoupilo vrcholu, přichází mladý hezký junák – Jeník a těší ji, že jí pomůže najít strýčka. Mařenka má k němu ihned důvěru a když Kecal je dohoní na Václavském náměstí a Mařenka rozptýlí jeho obavy, scházejí se na nábreží podívat se na „rachejtle“. Jeník nemohl na hezkou Mařenku zapomenouti i vypravil se do Dolan, aby jí byl nablízku. Nastoupil službu u sedláka Krušiny a po krátkém čase získal sobě nejen důvěru hospodářovu, ale i srdečnou náklonnost Mařenky. Láska jejich byla tak krásná jako květy jara...“¹²⁾

Doplňme toto líčení ještě známou, často připomínanou epizodou. Aby byla legrace, vypadne Kecalovi před Wilsonovým nádražím z uzlíku pecen chleba a kutálí se pryč takovou rychlostí, že má Kecal co dělat, aby ho chytil. Nicnetušící Mařenka mu ovšem mezitím ujede tramvají. Mařenka, Kecal a Jeník jsou jediní krojovaní lidé v Praze. V zaldněném centru moderního velkoměsta působí bizarně a budí (jistě spolu s kameramanem) nemalou pozornost kolemjdoucích. Zůstává záhadou, proč měl Kmínek ambici koncipovat venkovskou část filmu jako historicky a folkloristicky přesnou rekonstrukci „smetanovské“ vesnice (s originálními kroji a s mobiliářem zapůjčeným ze Zemského muzea v Praze), když úvodním výletem do současné Prahy jasně signalizoval, že už o „smetanovskou“ vesnici jít nemůže. Anebo naopak – k čemu vlastně měla celá ta pražská aktualizační sekvence sloužit.

Svědčí-li pražská sekvence přinejmenším o koncepční nedomyšlenosti celku (či o autorově svévoli, chcete-li), pak „jarní“ sekvence zase vypovídá o jeho vkusu. Citovaná věta „láska jejich byla tak krásná jako květy jara“ se váže k dostaveníčku Jeníka a Mařenky v rozkvetlém sadu, kde na zamilovaný pár juká zpoza kmene i z koruny stromu malý nahatý chlapeček s křídélky a srdíčkovitým lukem, totiž amorek, jemuž se po nemalém úsilí podaří podvkrát jakžtakž naznačit vystřelení šípu. Zasažení do srdce Jeník i Mařenka očividně pookřejí a hledí na sebe ještě zamilovaněji. Jinak děj celkem až na některá zjednodušení odpovídá opeře. Film je zahlcen četnými a často dlouhými mezititulky, v nichž se mísí citace či parafráze libreta s původním textem napsaným ve stylu zamilovaných románů lidové četby.

Od samého počátku provázela projekt péče o jeho hudební stránku. Vzhledem k operní předloze se to zdá samozřejmé, ale z hlediska domácí kinematografické praxe popřevra-

12) „Český filmový svět“ 2, 1922, č. 1, s. 8 – 9.



„Láska jejich byla tak krásná jako květy jara...“

Foto archiv

tových let je to opravdu unikátní případ souměřitelný zatím jen s *Magdalenou* (1920) Vladimíra Majera, k níž Karel Weis zkomponoval první původní českou filmovou hudbu. Oním „výtečníkem“, jenž se podjal opovážlivého úkolu upravit pro film Smetanovu hudbu, byl pětatřicetiletý rychnovský rodák Anatol Provazník, absolvent pražské konzervatoře a později významný rozhlasový pracovník známý mimo jiné pohotovými úpravami děl domácích i cizích klasiků. Ten zřejmě při přípravě hudebního doprovodu přihlédl k běžné praxi ilustrační hudby, jež byla vždy poslepována z nejrozmanitějších kousků podle nálady či charakteru doprovázených scén. Základ Provazníkovy doprovodu tvořil výběr z *Prodané nevěsty* doplněný ovšem o úryvky z některých dalších Smetanových skladeb. Z dobových ohlasů, na nichž jsme v této věci zcela závislí, můžeme rekonstruovat, že z *Prodané nevěsty* zaznělo kromě přede hry „Věrné milování“, „Znám jednu dívku“, „Rozmysli si, Mařenko“, „Oh, jaký žal! Jaký to žal, když srdce oklamáno“, „Skočná, Pochod komediantů“, „Proč bychom se netěšili“. Z dalších děl jsou zmiňovány České tance (Slepička), Z domoviny a při záběrech Prahy prý došlo i na *Mou vlast*, resp. motiv Vyšehradu. V identifikaci konkrétní symfonické básně se však svědkové rozcházejí, takže máme na výběr Vyšehrad, Vltavu, ba dokonce i Z českých luhů a hájů. Jinak podstata Provazníkovy úpravy spočívala podle Josefa Bartoše v prostém převzetí pěveckých partů různými sólovými nástroji.¹³⁾ Zde můžeme prozatím hudební doprovod opustit.

13) J. Bartoš, c. d.

ILUMINACE

Ivan Klimeš: Česká veřejnost versus Prodaná nevěsta



*Největšího uznání ze strany kritiky se dostalo
Karlů Nollovi v roli Kecala
Foto archiv*

Ouvej, ouvej!
Konec radostí!
Hrnou se starosti,
zlosti, mrzutosti.
Ouvej, ouvej!
(SBOR)

Bezprostřední ohlasy na premiéru sice nebyly nijak nadšené, ale zas ne tak jednoznačně odmítavé, aby se z nich dala vytušit budoucí skandalizace díla. Kritik Práva lidu, jenž měl na jaře k projektu nemalé výhrady, si například pochvaloval „výborné“ scény komediantů a Karel Noll v roli Kecala prý podal výkon evropské, ba světové úrovně. („Pro tuto figuru je celá ‚Prodaná nevěsta‘ přijatelná.“)

Líbila se mu i dokonalá synchronizace hudby a obrazu.¹⁴⁾ Také časopis Film přinesl pochvalnou recenzi, v níž se oceňuje zejména výprava a herecké výkony.¹⁵⁾ Zato Quido E. Kujal označil Kmínkovu *Prodanou nevěstu* za hořkou pilulku a výmluvné poučení pro výrobce. „Stalo se – stalo! ‚Prodaná‘ je nafilmována, bude obehřána a doufejme i brzy zapomenuta...“¹⁶⁾ Ovšem vůbec nejostřeji film napadl hudební kritik Josef Bartoš, který byl Kmínkovým (a Provazníkovým) výtvozem doslova zhnusěn. Rozhořčuje se nad „rachejtlemi“, nad svlékající se a ve spánku oddychující Mařenkou i dalšími finesami Kmínkovy režie. Film je prý v první polovině „přímo hloupý a stupidní“ a kritik jej chápe jako projev pýchy, drzosti a karikování. „Jak jest možné, že vyskytl se někdo, kdo Smetanovou hudbou odvážil se provázeti kinematografické obrázky, někdy až bůh brání prostoduché a ubohoučké? (...) Biograf – to musíme si uvědomiti dnes všichni, jest ohromný nepřítel u m ě n í,“ zobecňuje povážlivě Bartoš pod dojmem otřesného zážitku. Pro další průběh aféry má význam i jeho zmínka o bezbrannosti zákonem nechráněné mistrovsky partitury.¹⁷⁾

Aféra se začala rozhořívat v dalších zářijových týdnech, kdy se pětice mladých hudebníků rozhodla k veřejnému protestu, který by vedl ne-li k odstranění, tedy alespoň ke společenskému znemožnění Kmínkova filmu. Bedřich Bělohlávek, Otakar Jeremiáš, Emil Němeček, Vladimír Polívka a Ferdinand Pujman obeslali řadu předních osobností české kultury a umělecké spolky oběžníkem, v němž adresáty vyzvali, aby se k jejich protestu ohlášenému na konec září svým podpisem připojili. V apelativně formulovaném oběžníku, jehož plné znění uveřejnil časopis Divadlo, prohlásili úpravu libreta i hudby za „dosud nejsurovější urážku Smetanova génia v Čechách vůbec“. I zde se objevuje motiv absence právní ochrany velkých děl národních klasiků a zdůrazňuje se též – ostatně stejně jako již u Bartoše – skutečnost, že toto vše se děje za mlčenlivého přihlížení veřejnosti v předvečer velkého svátku.¹⁸⁾ Hudebním kruhům se totiž na nedalekém horizontu rýsoval rok 1924 – tedy rok 100. výročí narození Bedřicha Smetany. Již na jaře 1922 byl ustaven a začal intenzivně pracovat výbor pro přípravu oslav tohoto výročí. Mnozí hudebníci a činovníci českého hudebního života proto v tomto kontextu vnímali Kmínkův film jako výsměch jejich úsilí, ne-li přímo sabotáž.

Protestní prohlášení pětice hudebníků bylo v denních listech publikováno měsíc po premiéře – 1. října 1922. Obsahovalo stručné sdělení, že Smetanova *Prodaná nevěsta*

14) oh., [„Prodaná nevěsta“ v režii...]. „Večerník Práva lidu“ 11, 6. 9. 1922, č. 202, s. 4.

15) Vladislav Hlavsa, *Atropos-film*. „Prodaná nevěsta“. „Film“ 2, 10. 9. 1922, č. 12, s. 14 – 15.

16) -jal. [Quido E. Kujal], *Prodaná nevěsta*. „Český filmový zpravodaj“ 2, 16. 9. 1922, č. 34, s. 4.

17) J. Bartoš, c. d., s. 2 – 3.

18) *Protest proti netaktnímu zfilmování „Prodané nevěsty“*. „Divadlo“ 2 (9), 30. 9. 1922, č. 22, s. 3.

byla zhanobena a že se signatáři tohoto prohlášení ohrazují proti tomu, aby byla v kinech uváděna. (Úplný seznam signatářů otisklo kupodivu jako jediné Právo lidu – viz Příloha II.) Ukázalo se, že iniciativa několika hudebníků měla přímo neuvěřitelnou odezvu. K jejich prohlášení se připojilo na 150 předních osobností české kultury a vědy a řada úctyhodných kulturních korporací. Uveďme zde alespoň výběrově zastoupení jednotlivých oborů. Z hudebního světa se tu sešli například skladatelé Emil Axman, J. B. Foerster, Leoš Janáček, Otakar Jeremiáš, K. B. Jiráček, Jaroslav Křička, Vítězslav Novák, Otakar Ostrčil, Josef Suk, Boleslav Vomáčka a Ladislav Vycpálek či dirigent Václav Talich. Literární a divadelní kruhy reprezentují Božena Benešová, Lev Blatný, K. M. Čapek-Chod, Jakub Deml, Viktor Dyk, Otokar Fischer, František Götz, Josef Holeček, Josef Hora, Jindřich Hořejší, Růžena Jesenská, Alois Jirásek, Jiří Karásek ze Lvovic, Jaroslav Kvapil, Marie Majerová, Rudolf Medek, Alois Mrštík, S. K. Neumann, Ivan Olbracht, A. M. Píša, Gabriela Preissová, K. V. Rais, Miroslav Rutte, Jaroslav Seifert, Antonín Sova, Antal Stašek, F. X. Svoboda, Karel Scheinpflug, F. X. Šalda, Otakar Štorch-Marien, A. M. Tilschová, Karel Toman, Jiří Wolker, František Zavřel, později se připojil i Karel Čapek. Z výtvarných kruhů jsou tu František Bílek, Bedřich Feuerstein, Vlastislav Hofman, František Kysela, Vincenc Kramář, Rudolf Kremlička, Josef Mařátka, Jan Štursa či Karel Teige. I akademické prostředí zastupují výrazná jména – kunsthistorik Antonín Matějček, literární historik Arne Novák, estetik Otakar Zich či etnograf Čeněk Zíbrt. Vskutku reprezentativní vzorek kulturní elity národa, mladí i starší, pravice i levice, tradicionalisté i modernisté, umělci i kritici, ti všichni pocítovali potřebu stmelit se v jeden šik a společně vystoupit proti směšnému a naprosto nicotnému výtvoru jakéhosi Oldřicha Kmínka.

*Mařenku kdo bude chtít,
zle se mu zde bude dít,
pomsta ho tu nemine!*
(MAŘENKA)

Hromadné vystoupení české umělecké obce byl samozřejmě jev nepřehlédnutelný, který vylolal novou vlnu ohlasů. Z nich v první chvíli zaznívala především starost, zda protest nepřišel příliš pozdě a jak zabránit dalšímu šíření filmu. Přispěvatel

Národních listů upozorňuje, že teprve nyní hrozí akutní nebezpečí kulturní škody, neboť film přichází na venkov, kde v nějakém „biu posledního řádu“ bude k *Prodané nevěstě* gramofon „chraptit“ i vídeňské valčíky (obava zcela oprávněná). Půjčovna by tedy měla film stáhnout z oběhu (*Prodanou nevěstu* ovšem distribuoval výrobce sám), náhradou za ušlý zisk by si třeba mohla z filmu vystříhat přírodní snímky. Biografy pak, hlavně venkovské, by měly být varovány před předváděním filmu a v případě neuposlechnutí nechť osvětové instituce „vysvětlí podstatu urážky díla Smetanova přednáškou neb tiskem“.¹⁹⁾ Princip bojkotu pak rozvinul a zpřesnil Josef Bartoš. Podle něho je třeba využít skutečnosti, že řadu kin provozují kulturní instituce, které proto mohou nevpustit Kmínkův film do svých kin. Tisk pak musí stát na stráži, „zda některá z institucí, jež chce se zvátí kulturní, přece snad film provedla“.²⁰⁾

Slova provázely skutky. Ředitel Sboru pro postavení pomníku B. Smetanovi v Praze František Táborský nasytilizoval počátkem října dopis tohoto znění:

19) Čmeli., *Vyvodíme důsledky?* „Národní listy“ 62, 4. 10. 1922, č. 272, s. 3.

20) Josef Bartoš, *Ještě o „Prodanou nevěstu“ ve filmu.* „Čas“ 32, 12. 10. 1922, č. 238, s. 3.



Jeník Mícha v podání Františka Smolíka
Foto archiv

„Vážení pánové!

Chystáme se k veliké celonárodní slavnosti – k stému výročí narozenin Bedřicha Smetany. Ať se hlásíme k té neb oné straně politické, všichni stejně cítíme, že Smetana je náš, že vyslovil nejplněji, po čem česká duše prahla a touží. V samý takřka předvečer těchto oslav ozval se politování hodný zlovuk: Nejpopulárnější dílo B. Smetany, náš vzácný hudební skvost, perla komických oper ‚Prodaná nevěsta‘ byla zhanobena zfilmováním. Po stránce dramaturgické, hudební a scénické jest to frivolní, rouhavé zneuctění veledíla Smetanova. Dovolujeme si upozorniti Vás, vážení pánové, na tuto neslýchanou a nevídanou opovážlivost a prosíme, abyste využili svého vlivu a veškerou rozhodností zarazili a zakázali její šíření. Poroučí se Vám atd.“²¹⁾

Dopis byl odeslán na Svaz československých měst, Československou obec sokolskou, Osvětový svaz, Ústřední školu dělnickou, Dělnickou akademii a Československou obec legionářskou. Výsledky se brzy dostavily. Svaz československých měst například obeslal členská města a obce zvláštním oběžníkem, v němž doporučil všem obcím, jež vlastní biografy či mají vliv na školní a osvětová představení v biogramech soukromých, aby „odmítly provádění filmu toho za všech okolností, naprosto a bezvýhradně“.²²⁾ Zdá se,

21) *Proti předvádění filmu „Prodaná nevěsta“*. „Smetana“ 12, 10. 11. 1922, č. 8, s. 125.

22) *Zfilmování „Prodané nevěsty“ mistra Bedřicha Smetany*. „Národní politika“ 40, 17. 10. 1922, č. 285, s. 5.



Mařenka Krušinová ztvárněná Laurou Želenskou

Foto archiv

že ani u ostatních korporací nezůstal tento dopis a vůbec celá kampaň bez odezvy. Již 13. října informuje Čas, že řada venkovských biografů odmítá film předvádět a ruší zadané termíny.²³⁾ Negativní nálady proti filmu se později snažil ještě vystupňovat (již ovšem bez ohlasu) František Paur, který se vydal po stopě peněz, a odhalil, že Atropos-film financují „pražský Němec p. Ferd. C l a n n e r (bývalý baron) a maďarský Němec p. B. T o l n a i“.²⁴⁾

Organizovaný bojkot Kmínkovy *Prodané nevěsty* nepochybně nemálo zkomplikoval distribuci filmu, i když jeho dalšímu šíření určitě nezabránil. Časopis Divadlo Budoucnosti otiskoval v říjnu i v listopadu dopisy spokojených diváků a provozovatelů mimo-pražských biografů (Zákolany, Kolín, Kladno, Tábor) a přinesl i svědectví o úspěšném představení ve smíchovském kinu Na Knížecí.²⁵⁾ Šlo samozřejmě o protikampaň a korespondence užitá v reklamě také jistě nepatří k nejdůvěryhodnějším pramenům, nicméně není nejmenšího důvodu, proč by v praxi – byť v tak zvláštním případě – měl kulturní zřetel beze zbytku zastínit zřetel komerční. Později Kmínek údajně předváděl svou *Prodanou nevěstu* také v krajských kruzích ve Spojených státech.²⁶⁾

23) - hv - [Hanuš Valenta], *K aféře „Prodané nevěsty“*. „Čas“ 32, 13. 10. 1922, č. 230, s. 2.

24) P - r [František Paur], *Ještě „Prodaná nevěsta“*. „Československé noviny“ 1, 27. 10. 1922, č. 189, s. 6 – 7.

25) Srov. „Divadlo Budoucnosti“ 3, 27. 10. 1922, č. 43, s. 4; tamtéž 3. 11. 1922, č. 44, s. 4; J. M. [Jan Myzet], „*Prodaná nevěsta*“ na Smíchově. Tamtéž 24. 11. 1922, č. 47, s. 4.

26) Z. Štábla, c. d., s. 289.

Potom lituje,
když už pozdě je
bycha honiti.
Potom běduje,
když už se nedá
čeho měniti.

(KECAL)

Řada účastníků diskuse tak či onak kladla obecnější otázku, jak vůbec mohlo k této situaci dojít, jaktože neexistují či nefungují mechanismy, které by tomu zabránily. První na tapetě byla samozřejmě cenzura. „...k čemu máme filmovou cenzuru? Kdo v ní zasedá?“ volá Václav Brtník ve Zvonu.²⁷⁾ Podle literárního kritika a historika Miloslava Novotného by cenzura měla „zadržovati nejen snímky, z nichž hrozí úhona veřejnému a mravnímu pořádku, ale i filmy, jež ničí kulturní zdraví národa...“²⁸⁾ Tato představa přisuzovala cenzuře roli ochránce veřejnosti před prezentováním pochybných děl, aniž ovšem jakkoliv omezovala jejich vznik. Většina zainteresovaných odpůrců Kmínkovy filmu však od samého počátku cítila problém jinak: nikoliv veřejnost, nýbrž umělecká díla by se měla stát předmětem ochrany. Opakovaně autoři argumentovali nejen Kmínkovou *Prodanou nevěstou*, ale i nedávnou *Babičkou* They Červenkové, případně *Magdalenou* Vladimíra Majera natočenou podle předlohy J. S. Machara. Brtník zastával názor, že ochrana uměleckých děl by měla být posláním filmové cenzury, ale v tom zůstával zcela osamocen.²⁹⁾ Toužilo se po mocnější nástroji, než byl nevyzpytatelný cenzurní sbor, po nástroji, který by poskytl absolutní záruky – po zákonu.

Již od premiéry *Prodané nevěsty* se opakovaně u různých autorů objevuje stýskání na autorský zákon, jenž dílo chrání pouze třicet let po smrti autora. Pak se z uměleckého díla stává tzv. dílo volné, jehož jakémukoli užití nestojí už v cestě vůbec nic. „Takový nějaký dědičný velkostatkář by se velmi podivil, kdyby po třiceti letech od smrti svého otce pozbyl všech nároků na jeho půdu a majetek, ale český spisovatel, hudebník či výtvarník nesmí svou prací založit byť nejmenší stín blahobytu své rodině, poněvadž po třiceti letech smí přijít třeba Atropos a pan Kmínek a udělat z nejvážnějšího díla maškarádu.“³⁰⁾ Právě v nedostatečném autorském zákonu spatřuje původce citované laické úvahy kořen všeho zla, aféra kolem *Prodané nevěsty* už je jen jeho důsledkem. Josef Bartoš v Času pokročil dále. Apeluje na ministerstvo školství a národní osvěty, aby urychleně vypracovalo zákon, který by napříště zamezil podobným choutkám filmových společností. „Bude ctí našich sněmoven, odhlasují-li podobný zákon co nejdříve.“³¹⁾ A s odvoláním na Bartošovu výzvu přichází na stránkách Času hned nazítří – jistě to bylo domluvené – Jan Löwenbach s návrhem tohoto zákona již v paragrafovém znění (viz Příloha III).³²⁾ Až dosud se ono volání po zákonné ochraně uměleckých děl neslo v ryze platonické poloze. Löwenbach, hudební publicista s právním vzděláním, tuto ideu zhmotnil a konkre-

27) -btk- [Václav Brtník], [Psali jsme již...]. „Zvon“ 23, 12. 10. 1922, č. 4, s. 56.

28) Miloslav Novotný, *Nekulturní aféra*. „Národní listy“ 62, 11. 10. 1922, č. 279, s. 2.

29) Již v souvislosti s *Babičkou* They Červenkové Brtník psal, že by cenzura měla „zakázat prostě každý film, v němž se zkrsluje a snižuje literární originál“. - btk - [Václav Brtník], [Zaznamenali jsme...]. „Zvon“ 22, 23. 3. 1922, č. 27, s. 380.

30) oh., *A ještě „Prodaná nevěsta“*. „Právo lidu“ 31, 5. 10. 1922, č. 226, s. 4.

31) J. Bartoš, *Ještě o „Prodanou nevěstu“*..., s. 3.

32) Srov. Jan Löwenbach, *Potřeba zvláštní ochrany děl literárních a uměleckých*. (Ministerstvu školství a národní osvěty). „Čas“ 32, 12. 10. 1922, č. 239, s. 2. Ve zkráceném znění přetiskly Löwenbachův návrh později též Listy Hudební Matice: [Na podnět dra Jos. Bartoše...]. „Listy Hudební Matice“ 2, 20. 11. 1922, č. 2, s. 50.

tizoval. (Byl mimochodem stejně jako Anatol Provazník rodák z Rychnova nad Kněžnou a hudbě jej řízením osudu vyučoval Provazníkův otec Alois.) O tom, která díla požívají zvláštní ochrany zákona a která jsou naopak závadná, by podle Löwenbachova návrhu rozhodovala ministerská komise. Čas od času inovovaný soupis těchto děl by pravděpodobně vycházel ve sbírce zákonů a nařízení a souhlas s jejich užitím by udělovalo ministerstvo školství a národní osvěty. To by také disponovalo pravomocí provozování děl shledaných závadnými zakázat a při neuposlechnutí dotyčnou osobu i pokutovat. Löwenbachův návrh prošel tiskem, zdá se, bez komentářů. Možná trochu přispěl i k ochabnutí energie jeho zastánců.

Nicméně představa, že by se státní orgány měly do věci nějak vložit (neboť ochrana kulturních hodnot přece náleží do kompetencí a povinností státu), byla široce sdílena a vypovídá o tom, jakou roli v tomto směru přisuzovala česká společnost v popřevratových letech mladému státu. Některé korporace snad dokonce vyzvaly ministerstvo školství a národní osvěty (a možná i ministerstvo vnitra), aby se touto záležitostí vážně zabývalo.³³⁾ O osudu těchto podnětů na ministerských úřadech nemáme bohužel zpráv, známe pouze výsledek – nestalo se zaplaťpánbůh nic.

*Jen se ve mne důvěřujte,
mám rozumu tolik,
že neujde bystrohledu
mému na zdi kolík.*

(KECAL)

Na odmítavé kritiky po premiéře Kmínkovi sympatizanti z filmových kruhů ještě nereagovali, ale tak rozsáhle koncipovaný a navíc organizovaný protest, ohrožující další distribuci filmu, už bez odpovědi nenechali. Jejich platformou bylo již zmíněné Divadlo Budoucnosti, „týdeník věnovaný hájení zájmů kinového

ho obecenstva“, jak praví jeden z podtitulů, a zřejmě proto také pravidelně opěvující vybrané filmy domácí produkce bez ohledu na jejich úroveň. Jako první vyrazil do protikutku jistý Jan Myzet, kterého podráždily Národní listy svým návrhem stáhnout film z oběhu. Protest představitelů umělecké obce je prý trapným dokladem jejich „nejprimitivnější neznalosti, tápání o podstatě filmu vůbec“. Není v jejich silách film kvalifikovaně posoudit, neboť jsou naprostí laici. Naopak odborný posudek filmu si mohli přečíst v Divadle Budoucnosti, které před časem přineslo obsáhlý rozbor díla jasně prokazující jeho kvality. (Myzet zde naráží na řídký a blábolivý paján z pera Eduarda Vojty.³⁴⁾ Na důkaz své schopnosti bojovat všemi prostředky vmetl dokonce signatářům protestního prohlášení do tváře neuvěřitelné obvinění, že ohrožují „nutnou svobodu našeho uměleckého filmového tvoření“ a že by filmovou tvorbu asi nejraději vykážali do říše podprůměrných detektivek a kalendářových povídek.³⁵⁾

Hromadný protest a rýsující se bojkot *Prodané nevěsty* však vyprovokoval k odvetnému činu především společnost Atropos-film s Oldřichem Kmínkem v čele. Zhrzený tvůrce, jemuž nepřející veřejnost upřela post klasika českého filmu, zatoužil svým odpůrcům

33) Srov. P - r [František Paur], c. d.

34) V. [Eduard Vojta], „*Prodaná ve filmu... I – III*. „Divadlo Budoucnosti“ 3, 25. 8. 1922, č. 34, s. 1 – 2; 8. 9. 1922, č. 36, s. 2; 29. 9. 1922, č. 39, s. 3. V poslední části již Vojta reflektuje neúspěch filmu a s trpkostí hovoří o „studené pražské kritice“, která vyřkla svůj odsudek, hned jak se o projektu dozvěděla. S nadějí proto vzhlíží k českému venkovu, který „bude daleko vděčnější těmto našim nevšedním filmovým průbojníkům a vynahradí jim láskou, co jim odepřela přesycená a nerozumějící Praha“.

35) J. M. [Jan Myzet], *Papírový protest*. „Divadlo Budoucnosti“ 3, 6. 10. 1922, č. 40, s. 3.



Oldřich Kmínek opakovaně zdůrazňoval pečlivou folkloristickou výpravu, jako filmové kostýmy použil například originální lidové kroje z Plzeňska

Foto archiv

opravdu pádně odpovědět. Zvolil k tomu neobvyklý prostředek. Snad aby mohl nasadit ostřejší tón a udeřit urážlivěji, přenesl svou při do ulic a polepil pražská nároží letákem s různou odpovědí. Těšilo by nás nesmírně rozšířit přílohu tohoto článku o tento dokument, leč žádný exemplář se z pochopitelných důvodů nedochoval a nikdo si nedal tu práci text opsat. Rekonstruujme tedy alespoň přibližně jeho obsah z několika bezprostředních ohlasů. Jednu pasáž letáku cituje Josef Bartoš: „Jsme hrdi na naši (!) zfilmovanou ‚Prodanou nevěstu‘, jsme hrdi na naši (!) práci, která byla zatěžkáckou zkouškou ve světové soutěži.“³⁶⁾ Další citát uvádí Miloslav Novotný: „Že jsme ji (Prodanou nevěstu) udělali dobře, svědčil velkolepý úspěch... náš lid nebude viděti v tomto činu profanaci – ale – poctivou pietní práci... Učinili jsme filmem propagátora naší opery...“³⁷⁾ (Bartoš se táže, proč film dělá propagátora vždy téměř nejoblíbenějším věcem, které propagaci potřebují nejméně.) Lid na venkově prý přijme zfilmovanou operu nadšeně, protože nyní budou moci vidět naši nejoblíbenější operu i na menších městech, kam kočovné operní společnosti nedojížděly. Organizátory protestu pak pisatel letáku – snad i s odvoláním na podporu filmových kruhů – prohlásil za kavárenské vysedaly a signatáře za osoby nekompetentní, které film nemohou posoudit, protože ho ani

36) J. Bartoš, *Ještě o „Prodanou nevěstu“*..., s. 2.

37) M. Novotný, c. d., s. 1.

neviděly. Ale nejen to – ti, kdož připojili k protestu svůj podpis, by prý dnes umlčovali Smetanu, kdyby žil, stejně jako to činili jeho současníci, zatímco tvůrci filmové *Prodané nevěsty* na rozdíl od nich naopak nelitovali peněz, aby se stali propagátory nesmrtelné české opery.³⁸⁾ Tolik Kmínkova odpověď. Byla to silná káva a pro Smetanovy obdivovatele urážka z nejtěžších. Původci protestu také okamžitě svolali na 9. října schůzi všech odpůrců Kmínkova filmu.³⁹⁾ Nevíme, zda se opravdu uskutečnila (tisk o ní neinformoval), ale pokud ano, byly pravděpodobně právě tam dohodnuty kroky k zajištění bojkotu filmu ze strany kin.

Styl a forma tohoto výpadu Atropos-filmu byly možná účinné a efektní, ale nakonec se obrátily proti Kmínkovi, neboť jej připravily o dosavadní podporu části filmových kruhů. Divadlo Budoucnosti se sice i nadále snažilo čelit negativní atmosféře kolem filmu reklamní kampaní a ještě koncem října otisklo posměšný písňový text, který na nikom z opačného břehu nenechal nitku suchou.⁴⁰⁾ Byl to však již hlas zcela osamělý. Úrovní své nárožní odpovědi sestoupil Kmínek už tak nízko, že pocítil povinnost vyjádřit se k věci i dosud mlčící organizace filmové, jež nad domácí produkci vždy držely ochrannou ruku. Dne 18. října se sešel výbor Filmové ligy československé v Praze a vydal pro tisk celkem smířlivě formulované prohlášení, v němž se ostře distancoval pouze od nevhodného způsobu obhajoby filmu ze strany výrobce.⁴¹⁾ V neděli 22. října pak na své valné hromadě Filmovou ligu následovala Organizace čsl. filmového herectva – spolek, jenž nesměl chybět u žádného závažnějšího konfliktu ve filmové branži a jenž případně takové konflikty s oblibou vyvolával, včetně organizování různých bojkotů.⁴²⁾ OČFL se připojila k české kulturní veřejnosti odsouzením Kmínkovy *Prodané nevěsty* jako zhanobení díla Bedřicha Smetany; také ona zaprotestovala proti urážlivému obsahu pouličních letáků a navíc i proti tomu, aby se Atropos-film dovolával uměleckého souhlasu českých filmových herců, jak zřejmě činil.⁴³⁾

*Tu ji máme, tu ji máme,
rozumně s ní pojednáme.
(KRUŠINA, LUDMILA, KECAL)*

Aféru kolem *Prodané nevěsty* netvořily jen nevybíravé útoky a vymyšlené represivních kroků proti Atropos-filmu. Ozývaly se též hlasy – nazvěme je „konstruktivní“ –, které perspektivu spatřovaly nikoli ve striktní

distanci od domácí produkce, nýbrž naopak ve spolupráci s ní. Tak vyznívá například apel referenta Práva lidu: český film nelze odstranit apriorním popřením, nezbývá tedy

38) O „*Prodanou*“. „Divadlo Budoucnosti“ 3, 20. 10. 1922, č. 42, s. 3 – 4.

39) Tamtéž.

40) Srov. *Nešťastná „Prodaná nevěsta“*. „Divadlo budoucnosti“ 3, 27. 10. 1922, č. 43, s. 2. (Text byl napsán na nápěv písně Nešťastný šafářův dvoreček.)

41) Srov. *(Zasláno)*. „Film“ 2, 25. 10. 1922, č. 14, s. 9. Pod prohlášení ligy se podepsali předseda František Hermann, místopředseda Alfréd Baštýř, jednatel V. J. Gsölhofer a pokladník J. S. Kolář.

42) Právě v roce 1922 OČFH nemálo přispěla nacionalistickou skandalizací a vyhlášením bojkotu k zadušení projektu filmu s husitskou tematikou, jež plánovala v Praze působící ruská herecká společnost. Srov. Ivan Klimeš – Jiří Rak, „*Husitský film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie*“. Filmový sborník historický 3, Praha 1992, s. 69 – 135.

43) Srov. - hv - [Hanus Valenta], *K aféře „Prodané nevěsty“*. „Čas“ 32, 24. 10. 1922, č. 249, s. 3.

než jej umělecky dobýt.⁴⁴⁾ I urážlivý Jan Myzet – v nepřijatelné poloze ovšem – umělecké obci předhazuje, že namísto psaní protestů by literáti měli raději psát pro český film hodnotná libreta a hudebníci hudební doprovod.⁴⁵⁾ Výbor Filmové ligy ve svém prohlášení dokonce výrobcům nabízí zprostředkování literárních a uměleckých pokynů, pokud by mělo být filmováno podobně významné dílo, jako je *Prodaná nevěsta*.⁴⁶⁾

Snad vůbec nejzávažnější a věcně nejdůležitější příspěvek v celé aféře pochází z pera Karla Čapka, který osamoceně nahlédl celý problém z úplně jiného úhlu. Dodatečně se připojil k protestu umělecké obce – ne však proti zneužití Smetany, nýbrž proti hlouposti v onom filmu. „Myslím však, že už jsem viděl hloupější české filmy; že už jsem mezi nimi potkal horší hrubosti a nechutnosti, než je zneužití velikého jména. A proti tomu se – kupodivu – nikdo neohradí. Nikdo se veřejně nestydí za úroveň českého filmu... Jen se podívejte, kdo jsou u nás autory filmových libret...“ Čapek poukazuje i na to, že ve filmové branži jsou bojkotováni herci-umělci ve prospěch nicotných filmových „hvězd“. Jednu z příčin ubohého stavu českého filmu vidí v chatrném ekonomickém zázemí domácí produkce, které vede k tomu, že se namísto tvorby k necti národní kultury nahodile improvizuje, prostě „vuřtluje“. „Prosím, proč nikdo neprotestuje?... Bylo potřeba urazit Smetanu, abyste sebou hnuli, zatímco se už řadu let hřeší na duchu nás všech. Tolik literátů podepsalo protest, ale žádný se nepokusil o vlastní iniciativu na filmovém poli... Bylo by lépe hledat nějakou cestu k filmu než platonicky protestovat,“⁴⁷⁾ uzavírá Karel Čapek, v té době Kvapilův dramaturg ve vinohradském divadle, který v popřevratových letech i se svým bratrem Josefem skutečně cestu k filmu hledal. Právě v roce 1922 natočil podle jeho libreta Jaroslav Kvapil neúspěšný (a nedochovaný) film *Zlatý klíček*; ostatní libreta bratří Čapků z přelomu desátých a dvacátých let zůstala ovšem nerealizována.⁴⁸⁾

Karel Čapek vztáhl problém *Prodané nevěsty* Oldřicha Kmínka na český film vůbec. Otevřeně tak vyjádřil mínění, které bylo v ostatních reakcích kulturní obce přítomno spíše latentně, ale které přesto celou aférou prosakovalo. Jistě nikoli náhodou vyslovila Filmová liga jednoznačný nesouhlas s tím, že se využívá tohoto případu k odsouzení

44) Srov. oh., *O Prodanou nevěstu*. „Právo lidu“ 31, 3. 10. 1922, č. 224, s. 4.

45) Srov. J. M. [Jan Myzet], c. d.

46) Srov. (Zasláno). „Film“ 2, 25. 10. 1922, č. 14, s. 9.

47) Karel Č a p e k, *To a ono*. „Lidové noviny“ 7. 10. 1922, č. 503, s. 1 – 2. (Viz též: K. Č.: *Od člověka k člověku I*. Československý spisovatel, Praha 1988, s. 235 – 236.)

48) Srov. Karel Č a p e k – Josef Č a p e k, *Filmová libreta*. Odeon, Praha 1989. Dodejme ještě pro úplnost, že na Čapka za jeho kritická slova později zaútočil Franta Horký, čtyřiačtyřicetiletý tajemník Organizace československého filmového herectva. Učinil tak rázně a zcela ve stylu OČFL: „Nuže, pane doktore, abychom Vám vypisovali všechny autory libret, to by vyžádalo příliš mnoho práce a místa. Doufám plně, že se spokojíte jen malou ukázkou. Tak kupř. jeden z nejslabších, rozhodně zvuřtlovaných a demoralizujících filmů (viz zákaz cenzury), který kritika celkově odsoudila, byl *Zlatý klíček*. Jméno autora neuvádím, protože myslím, že si konečně již takto dostatečně rozumíme, či ještě ne, pane Karle Čapku?“ Hrk. [František Horký], [Pan Karel Čapek...]. „Český film“ 1, 1922, č. 11, nestr.

českého filmu jako celku.⁴⁹⁾ A legislativní iniciativa Löwenbachova to koneckonců potvrzuje rovněž. Stalo se, co prorokoval již počátkem května Quido E. Kujal, když upozorňoval, že umělecký nezdar u takového titulu je s to „vážně ohrozit pověst rozvíjejícího se českého filmu“.⁵⁰⁾ Můžeme dát dozajista za pravdu Kmínkově nárožní odpovědi, že řada signatářů protestního prohlášení film neviděla; nebylo to v tak krátkém čase ani reálné. Svůj podpis zkrátka připojili na základě informací z druhé ruky. I Čapek psal ostatně svůj článek bez znalosti filmu („Neviděl jsem ten film, ale věřím ochotně, že je hloupý...“⁵¹⁾). Všem stačila dosavadní zkušenost s českým filmem. V *Prodané nevěstě* spatřovali špičku ledovce, symbol většího celku, ale také poslední kapku, jež přeplnila pohár trpělivosti. Vedla tak k prvnímu, ale zároveň poslednímu hromadnému vystoupení české umělecké obce proti domácímu filmu. Nikdy dříve se nic podobného nestalo, nikdy později se v takové intenzitě nic podobného neopakovalo. Nabízí se jednoduché vysvětlení, že se prostě našli lidé, kteří si to vzali za své a celou akci zorganizovali. Její široká rezonance však naznačuje cosi více. Doznívá tu – poněkud groteskně již – vzrušená doba petic, manifestací a kolektivních prohlášení, jež provázely nedávný zrod Československé republiky a jimiž se občané s dobovou naléhavostí vyjadřovali k věcem veřejným.

Ale ovšemže šlo také a především o Smetanovu Prodanou nevěstu a tu neomalenou fúzi nejvyššího s nejnižším. V 19. století vznikla řada uměleckých děl, která českou společnost utvrzovala v její novodobé národní identitě a byla vyzdvížena na piedestal, aby reprezentovala kulturní vyspělost národa. K takovým dílům si společnost pěstovala hluboko do 20. století vztah plný pozdně obrozené zbožné úcty. Pohledme jen na slovník diskutujících. *Prodaná nevěsta* je označována jako „klenot“, „perla“, „náš vzácný hudební skvost“, případně „národní jmění“, je nám „posvátná“ a „nedotknutelná“ a přistupujeme k ní s „pietou“.⁵²⁾ Filmaři, nazývaní „hanobiteli“, „przniteli“ i „hrabivými kupčičky“, se jí dotkli „nečistýma rukama“. Jejich skutek byl „spáchán“ a dopustili se jím „svatokrádeže“, „znesvěcení“, „rouhání“, „profanace“, „zneuctění“, „zhanobení“, „urážky“, „pohany“, „zneužití“, „zmrzačení“, „znehodnocení“, „znešvaření“, „nemravného skutku“, „vykrádání“, ba dokonce i „pychu“ a „zločinu“. Jejich výtvar je „paskvil“, „nesmyslná slátanina“, „maškaráda“, „hanebná persifláž“, „otravný jed“, „nechutnost“, „karikatura“. Z výčtu lze snadno vypožorovat dva spontánní sklony – jednak k sakralizaci milovaného díla, jednak ke kriminalizaci jeho nepietního užití.

Za pozornost rozhodně stojí i místy až klopotná snaha ono „znesvěcení“ veřejnosti dokázat. Celkem s úspěchem se to publicistům daří líčením pražské sekvence, případně také působivými citacemi pseudoliterárně stylizovaných mezititulků (u Miloslava Novotného). Mnohem problematičtěji už vyznívá skandalizace Provazníkovy hudebního doprovodu. Autoři navozují dojem, jako by úprava Smetanových skladeb byla dosud nevídaná

49) Srov. (Zasláno). „Film“ 2, 25. 10. 1922, č. 14, s. 9.

50) -jal. [Quido E. Kujal], *Hudební film – a my!* „Český filmový zpravodaj“ 2, 6. 5. 1922, č. 18, s. 2.

51) K. Čapek, c. d.

52) O „pietním uspořádání“ ovšem opakovaně hovořil také Oldřich Kmínek. Neušel za to výsměchu Karla Poláčka, který se v závěru své ironické glosy čtenářů táže: „Nemyslíte však, že by byl nejvyšší čas, abychom založili Spolek pro ochranu uměleckých děl proti pietnímu uspořádání?“ Kočkodan [Karel Poláček], *Pietně uspořádaný Smetana*. „Lidové noviny“ 30, 27. 9. 1922, č. 484, s. 5.



Památečné foto filmového štábu s hereckými představiteli
Foto archiv

věc a z toho odvozují své pohrdání skladatelem, který se k takovému úkolu propůjčil. Ve skutečnosti tvořily nejrozličnější úpravy hudebních skladeb jistě ne obdivovanou, ale rozhodně běžnou součást hudebního života a v „předgramofonových“ časech byly rozmanité úpravy dokonce často základním předpokladem širší popularizace díla. I rozhořčený údiv, že by se měla Smetanova hudba hrát v biografu, působí trochu falešně. Biografy při svém týdně obměňovaném programu spotřebovávaly obrovské množství hudby všeho druhu a Smetana v nich určitě nechyběl. Z pozdějších let víme, že se zrovna předehra k *Prodané nevěstě* hrála při pražské premiéře Chaplinova *Cirkusu*. Také v Becceho proslulém katalogu skladeb vhodných pro sestavení ilustračního hudebního doprovodu bychom našli několik Smetanových (i Dvořákových) kompozic, jež hudební nakladatelství vydávala v několikaletých úpravách pro ansámblы různé velikosti i různého obsazení.⁵³⁾ Takže o akt úpravy ve skutečnosti asi příliš nešlo. Mnohem spíše autory prostě iritovala pouhá představa spojení něčeho tak vznešeného a posvátného, jako je *Prodaná nevěsta*, s něčím tak banálním a nízkým, jako je film, navíc v domácím balení.

Byla to právě tato odpudivá představa, která přiměla tak širokou uměleckou obec k manifestačnímu vyjádření svého odporu. Nešlo totiž jen o *Prodanou nevěstu*, šlo o národní kulturu vůbec. Mezi zavedené, všemi respektované a také již náležitě sebevědomé

53) Srov. Giuseppe Beccce – Hans Erdmann, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik II*. Berlin 1927.

kulturní obory s domácí tradicí, osobnostmi i nově osídlenými panteony se začal stále neodbytněji tlačit film, expanzivní obor bez tradice a v českém prostoru zatím očividně i bez osobností, zato plný velkohubých aspirací a ovšem také diletantských výsledků. Tu se zjevil jakýsi Oldřich Kmínek se svou hloupou *Prodanou nevěstou* a česká kulturní elita měla náhle jedinečnou (protože legitimní) příležitost říct celé české filmové branži jasně: vy mezi nás nepatříte.

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Vystudoval hudební a divadelní vědu na FF UK v Praze (1976 – 1981), po studiích pracoval v Čs. filmovém ústavu nejprve jako redaktor, poté jako vědecký pracovník. V současné době působí v oddělení teorie a dějin filmu NFA a přednáší na katedře filmové vědy FF UK. V *Iluminaci*, Filmovém sborníku historickém, Filmu a době aj. publikoval řadu článků věnovaných zejména starším obdobím dějin české kinematografie i jejím kulturněhistorickým kontextům.

(Adresa: NFA, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1)

Prodaná nevěsta

Výroba a distribuce: Atropos-film, 1922

Scénář a režie: Oldřich Kmínek. **Kamera:** Tommy Falley-Novotný. **Architekt:** Bohuslav Šula. **Hudební spolupráce:** Anatol Provazník.

Hrají: Laura Želenská (Mařenka Krušinová), František Smolík (Jeník), Karel Noll (Kecal), František Kudláček (Krušina), B. Dvořáková (Krušinová), Eliška Kadeřábková (Míchová), Josef Šváb-Malostranský (Mícha), František Beranský (Vašek), Josef Zora (principál), M. Šírllová (Esmeralda), J. Martínek (Indián), Marie Kudláčková (sousedka).

Další citované filmy:

Babička (Thea Červenková, 1921), *Cirkus* (The Circus; Charles Chaplin, 1927), *Jindra* (Oldřich Kmínek, 1919), *Magdalena* (Vladimír Majer, 1920), *Prodaná nevěsta* (Max Urban, 1913), *Zlatý klíček* (Jaroslav Kvapil, 1922).

PŘÍLOHA I

(Zasláno)

České veřejnosti.

Spol. „Atropos-film“, Praha III, Karmelitská 17, oznámila před časem, že zfilmují pietním způsobem největší a nejnárodnější dílo B. Smetany „P r o d a n o u n e v ě s t u“. Stručná lokálka nedala však spáti některým film. refer. denních a večer. listů a aniž by znali libreto, režii, obsazení jakož i fot. zpracování, zahájili ostrou palbu proti „Atropos-filmu“. Jednání toto jest přinejmenším negentlemanské! Odsoudit a priori věc, aniž by ji znali, bez informací u „Atroposu“, je netaktní a pro soudné lidi – směšné. Dali jsme a dáváme „Prodané nevěstě“ vše, co potřebuje. Nešetříme penězi na přesnou folkloristickou výpravu, kroje jsou věrné orig. z Plzeňska, interieury přímo historicky správné a obsazení herecké prvotřídní. Můžeme tudíž směle říci, že tak věrně vypravenou „Prodanou nevěstu“ neměla ještě žádná div. scéna na světě. Oč vlastně jde? Jest „Prodaná nevěsta“ možná ve filmu nebo ne?! Pánové, kteří myslí, že filmu rozumějí jenom oni – prohlásili – ne! Dobrá! Náзор jednotlivce může býti různý, ale je v tom určité mentorování – že jsme si pro rozum nepřišli – k nim. Milí páni referenti! Smiřte se s jednou věcí: „Atropos-film“ má sám dosti vlastního rozumu, aby posoudil, jde-li nebo nejde-li zpracovat „Prodaná nevěsta“ ve filmu. Na této věci nezměníte ničeho. „Prodaná nevěsta“ bude se hrát v celé naší republice jak v městě tak v nezapadlejší vesničce pod Tatrami (je-li tam kinematograf), půjde vítězně projekční plochou a bude se líbit nejen doma, ale i v cizině. Doufáme, že i Vy, pánové neopomenete se podívat na nový slibný krok české film. produkce a že – nebudete-li dotčení přátelským upozorněním – bude se Vám „Prodaná nevěsta“ i líbit.

Ředitelství „Atropos-film“.

Národní politika 40, 8. 6. 1922, č. 154, s. 10.

PŘÍLOHA II

(Zasláno)

Smetanova „Prodaná nevěsta“ byla zfilmována a hudebně a dramaticky zhanobena. Ohražujeme se veřejně proti tomu, aby tento film, který Smetanu zneuctívá, byl provozován.

Bedřich Bělohlávek, Otakar Jeremiáš, Emil Němeček, Vladimír Polívka, Ferdinand Pujman.

S tímto projevem se ztotožňují:

Dr. Emil Axman, dr. Josef Bartoš, Jiří Benda, Božena Benešová, František Bílek, Lev Blatný, dr. Jaromír Borecký, dr. J. Brandt, Alfons Breska, K. M. Čapek-Chod, Helena Čapková, L. V. Čelanský, České kvarteto, dr. A. Červinka, Jakub Deml, Hubert Doležil, prof. V. Frant. Drtina, Xaver Dvořák, Viktor Dyk, H. Emingerová, K. Emingerová, Bedřich Feuerstein, dr. Otokar Fischer, J. B. Foerster, dr. G. Fridrich, František Götz, dr. F. X. Harbes, dr. Adolf Heyduk, Jaroslav Herle,

Jan Heřman, Vlastislav Hofman, Josef Holeček, Josef Hora, Gabriela Horvátová, Jindřich Hořejší, dr. Josef Hutter, Josef Chaloupka, Dalibor Chalupa, Leoš Janáček, R. Jeníček, Růžena Jesenská, dr. Čestmír Jeřábek, K. B. Jiráček, Jos. Jiránek, dr. Ot. Jiráni, Alois Jirásek, Bohdan Kaminický, Rudolf Karel, Jiří Karásek ze Lvovic, Josef Kodíček, Frant. Kopta, dr. Vincenc Kramář, J. Krejcar, dr. Frant. Krejčí, F. V. Krejčí, Rudolf Kremlička, Rudolf Krupička, dr. Jaroslav Krupka, Jaroslav Křička, Jan Kunc, Jaroslav Kvapil, Frant. Kysela, dr. V. Lesný, Jan Löwenbach, Ant. Macek, Marie Majerová, Helena Malířová, Jaroslav Maria, J. Mařatka, dr. Ant. Matějček, Rudolf Medek, Stanislav Minařík, Alois Mrštík, St. K. Neumann, Frant. Němec, Luděk Němec, dr. Arne Novák, Vítězslav Novák, Miloslav Novotný, Ivan Olbracht, Jan Opolský, Otakar Ostrčil, Vilém Petrželka, A. M. Píša, Gabriela Preissová, prof. sbor stát. konservatoře v Brně, prof. sbor stát. konservatoře v Praze, Marie Pujmanová-Hennerová, Karel V. Rais, dr. Miroslav Rutte, Jaroslav Seifert, Vilém Skoch, Antonín Sova, Antal Stašek, Bohuš Stejskal, Josef Suk, F. X. Svoboda, Karel Scheinpflug, K. Schulz, dr. F. X. Šalda, Rudolf Škeřík, inž. O. Šourek, dr. V. Štěpán, dr. Ot. Štorch-Marien, Jan Štursa, Václav Talich, Karel Teige, dr. Jos. Tille, Anna Maria Tilschová, dr. Josef Theurer, Karel Toman, Ed. Tregler, Bartoš Vlček, dr. Josef Volf, dr. Boleslav Vomáčka, Jan Vrba, dr. Ladislav Vycpálek, Bedřich Wiedermann, Jan z Wojkowicz, Jiří Wolker, dr. Frant. Zavřel, dr. Otakar Zich, dr. Čeněk Zíbrt, dr. Frant. Zubatý, dr. L. N. Zvěřina, Sbor pro postavení Smetanova pomníku, S. V. U. Aleš v Brně, U. S. Devětsil, S. V. U. Mánes v Praze, Spolek pro moderní hudbu, Filharmonická Beseda v Brně, Umělecká Beseda, Umělecký klub v Brně, Literární skupina v Brně, Osvětový sbor Č. O. Legionářské, Pěvecké sdružení Foerster v Čes. Budějovicích, Česká Filharmonie, Českosl. Dramatický Svaz, Pěvecké sdružení Mor. Učitelů, Ředitelství Nár. divadla v Brně, Osvětový svaz.

Právo lidu 31, 1. 10. 1922, č. 230, s. 20.

PŘÍLOHA III

Návrh zákona o zvláštní ochraně děl literárních a uměleckých

§ 1. Díla v oboru literatury, hudby a výtvarných umění, která mají všeobecný význam pro vzdělání a povznesení obyvatelstva, požívají zvláštní ochrany zákona, a to i tehdy, když právo původské k nim uplynutím času již zaniklo.

§ 2. O tom, která díla zvláštní ochrany zákona požívají (§ 1), rozhodují vyslechnuvše znalce úřady politické, v poslední instanci ministerstvo školství a národní osvěty.

§ 3. Ministerstvo školství a národní osvěty může zvláštním nařízením, jež bude vyhlášeno ve sbírce zákonů a nařízení, označiti ona díla, jež požívají zvláštní ochrany (§ 1).

§ 4. Díla požívající zvláštní ochrany nesmí bez předchozího svolení ministerstva školství a národní osvěty býti uveřejněna, vydána, provozována, přeložena, filmována, dramatisována, přenesena na nástroje sloužící mechanické reprodukci neb jinak zpracována takovým způsobem, který se odchyluje od původního znění nebo podoby, jaká jim byla dána původcem díla.

§ 5. Ministerstvo školství a národní osvěty může nařízením zakázati uveřejnění, vydání nebo provozování takových děl literárních a uměleckých, jimiž ohrožena jest veřejná mravnost, vzdělanost neb dobrý vkus obyvatelstva.

§ 6. Na návrh poradních, censurních neb znaleckých sborů a spolků literárních, hudebních neb uměleckých může ministerstvo školství a národní osvěty čas od času vyhlášovati další díla, požívající zvláštní ochrany (§ 4) i díla veřejně závadná (§ 5).

§ 7. Kdo nedovoleně zasáhne do díla, požívajícího zvláštní ochrany, aneb kdo proti zákazu uveřejnění, vydá neb provozuje dílo veřejně závadné, dopouští se přestupku, který trestají politické úřady první instance pokutou od 100 – 10.000,– Kč, v případech nedobytnosti vězením od 1 – 14 dnů.

§ 8. Provedením tohoto zákona pověřují se ministerstva školství a národní osvěty, vnitra a obchodu.

Výňatek z článku: Dr. Jan Löwenbach, *Potřeba zvláštní ochrany děl literárních a uměleckých*. (Ministerstvu školství a národní osvěty.) Čas 32, 12. 10. 1922, č. 239, s. 2.

SUMMARY

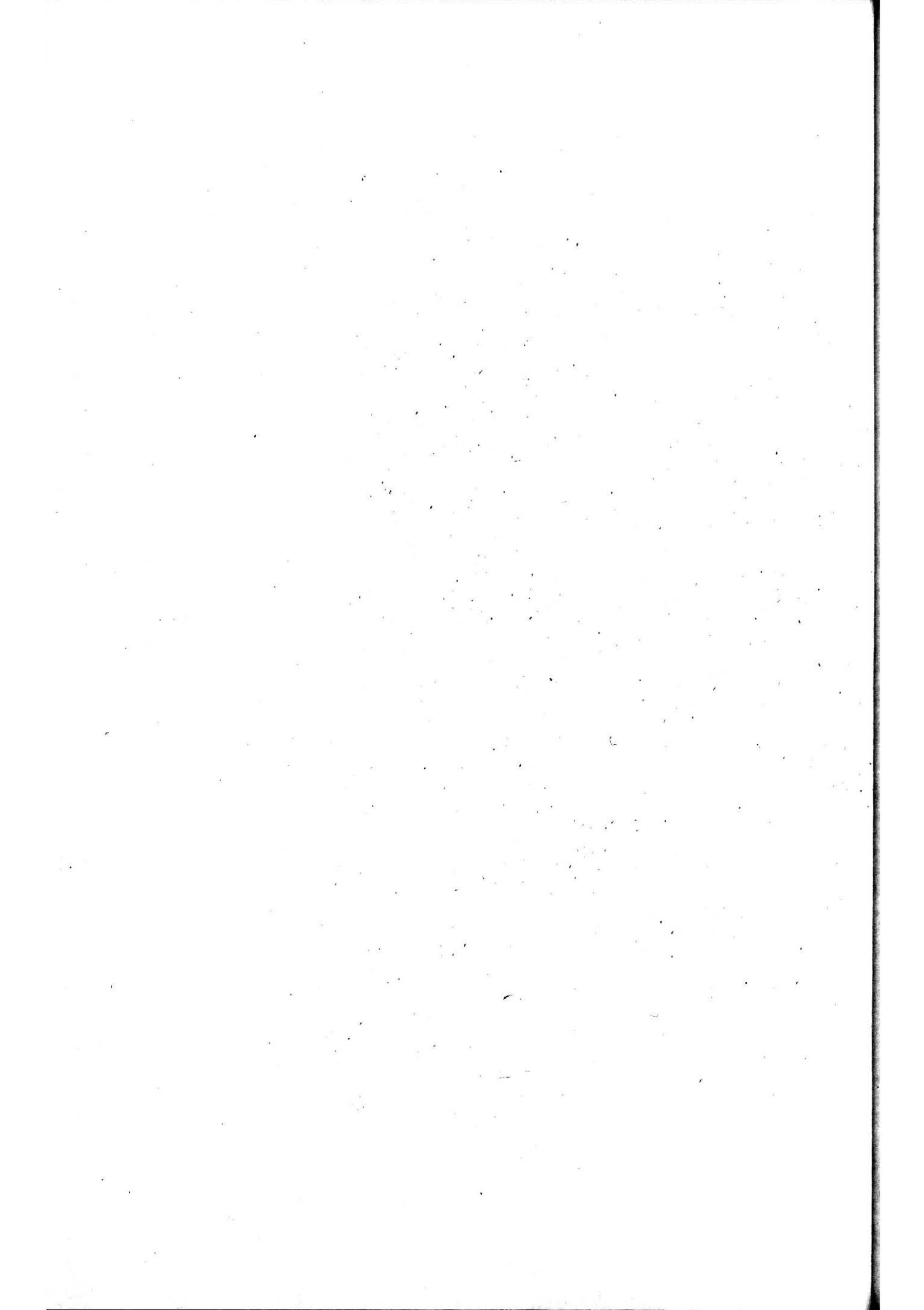
CZECH PUBLIC VERSUS THE BARTERED BRIDE

Ivan Klimeš

Bedřich Smetana's opera *The Bartered Bride*, which has been traditionally perceived as a masterpiece of Czech opera, was screened even twice during the era of the silent film. The second version was produced in 1922 „thanks to“ the manager of Prague's film company Atropos-film and a newcoming film director Oldřich Kmínek. Although Kmínek ensured the anxious public before shooting the film that the adaptation would be reverent, he treated the story of the opera rather freely. (E. g. he situated the plot in 1920s and he let Kecal and Mařenka make a trip to the Prague of that time.) The article re-enacts in detail the course of the scandal caused by presenting Kmínek's *Bartered Bride*. In this case negative reviews and commentaries were not sufficient for the irritated cultural public and it started to defend Smetana's estate forcefully. A group of young musicians stood up against presenting *The Bartered Bride* in cinemas in a protest petition and within four weeks after the first night of the film they were joined by a number of outstanding cultural institutions and about 150 Czechoslovak musicians, writers, artists and scholars. Cinemas owned by cultural and sport corporations organized a boycott of the film. A bill on the protection of classical works of national culture was presented for public discussion. (It suggested that these works should never become so called free works; after passing of the legal time limit the state was to supervise them.)

This seemingly worthless episode perfectly illustrates the position of the Czechoslovak film industry at the beginning of the 1920s, its effort to gain social respect and to quicken the entrance of Czech film into traditional artistic disciplines by means of adaptations of national classical works. However, the primitive level of the Czech film industry reassured the cultural public in conviction that Czech film (but not world film!) does not belong to artistic branches. Probably, most of the signatories of the protest petition had not seen Kmínek's film and therefore their signature had a far-reaching and weighty consequence: it expressed the aversion against Czech film in general. The fierce defence of Smetana's work against „violation“ also illustrates the uncritical, almost „sacred“ relationship of the Czech public towards such works of art, which the public perceived as symbolic manifestations of its modern national identity.

Translated by Gabriela Dupačová



Články

ČTVERO PODOB
NEBEZPEČNÝCH ZNÁMOSTÍ

Část druhá

Marie Mravcová

III. Nebezpečné známosti – 1959

Obracíme-li pozornost od Formanova historického, tedy kostýmního *Valmonta* k Vadimově verzi *Nebezpečných známostí*¹⁾, která se sice titulem k předloze hlásí, ale její děj přenáší časem do moderní éry, do padesátých let našeho století, mohlo by se nezasvěceným zdát, že budeme zjišťovat a analyticky dokládat ještě větší stupeň nezávislosti. Přitom tuto nezávislost onen přenos, pakliže ho akceptujeme jako jeden z možných interpretačních postupů (Proč ne, jde-li o uměleckou kreaci?), zcela zákonitě podmiňuje – stává se totiž jeho samozřejmou průvodní složkou, čímsi kvalitativně zcela jiným než osobně motivované, až svévolné přisvojení literární látky (Forman).

Předem předesíláme, že problém Vadimova adaptátorského přístupu se nám štěpí na dva okruhy vzájemně zaklíněné a podmiňující jakousi zvláštní ambivalentnost transmediálního vztahu filmové dílo – dílo literární: 1. okruh proměn, nových prvků a významů,

1) Tento článek je pokračováním studie: Marie Mravcová, *Čtvero podob Nebezpečných známostí*. „Iluminace“ 9, 1997, č. 1, s. 91 – 111.

Nebezpečné známosti jsou Vadimovým čtvrtým filmem. V jeho pozdějším díle se lze setkat s celou řadou literárních inspirací, často ovšem motivovaných komerčně, snahou ukájet divákovu snobsky pojatou intelektualitu. K přednostem Vadimova adaptování lze naopak přičíst odvahu k aktualizacím a citlivé herecké obsazování, potřebné pro složitější psychologii vztahů a postav. Zaznamenejme například *Odpočinek válečníka* (1962) podle románu Christine Rochefortové a aktualizovanou verzi románů markýze de Sada (Justina aneb Utrpení ctnosti; Nová Justina, po níž následuje Historie Julietty, její sestry), uváděnou pod titulem *Neřest a ctnost* (1963), pod níž se skrývá příběh dvou protikladně založených sester (Annie Girardotová, Catherine Deneuveová) z doby německé okupace. V roce 1964 režíroval Vadim *Zámek ve Švédsku* podle upravené hry Francoise Saganové a rafinovanou erotickou komedii *Rej*, vycházející ze hry Arthura Schnitzlera, a to tak, že uzavřený kruh legálních i nelegálních milostných vztahů se přenesl z císařské Vídně do Paříže v předvečer první světové války. Předlohu upravil dramatik Jean Anouilh, v hlavních rolích vystoupili Anna Karinová, Jane Fondová (tehdy režisérova nová partnerka) a Jean-Claude Brialy. Roku 1966 slavila komerční úspěch *Šťvanice*, moderní adaptace Zolova románu, v níž Jane Fondová vytvořila roli mladé ženy provdané za starého finančníka (Michel Piccoli) a dohnané k šílenství, když propadne lásce k jeho synovi a touží žít jinak než jako mondénní a povrchní loutka.

plynoucích z již zmíněné aktualizace; 2. okruh citací, narážek, ekvivalencí apod., jimiž se film k předloze přihlašuje a zůstává s ní spjat. Přitom by se mělo prokázat, že postavy modelované podle vzorů a životního stylu padesátých let 20. století mohou být Laclosovým libertinům bližší než rokokově kostýmovaní, jen poklesle libertinští a z hlediska etikety 18. století dosti nehodnověrní hrdinové Formanovi. Máme za to, že zesoučasnění Nebezpečných známostí bylo ospravedlitelné jedině tenkrát, pakliže bylo možno prokázat jejich nadčasovou platnost, a to i vzdor jejich utkvělosti (žánrem, stylem, ideologií), v čase, kdy byl román psán. Francouzští tvůrci museli prostě dospět k poznání, že libertinové změnili ústroj, profesi, strategii, styl apod., ale jejich potomci žijí mezi námi dále.²⁾

O aktuálním čtení Laclose svědčí a k jeho aktuálnímu čtení vybízí už prolog Vadimova filmu, ve kterém uvádí režisér na scénu sebe sama (vstupuje do prachem poznamenaného zákulisí s dominantou velkého zrcadla) a poskytuje určitou explikaci divákem očekávaného příběhu; explikaci upozorňující na rozdílnost pohlaví a touhu některých žen po svobodě a rovnosti: „...otázka rovnosti není nová. Nikdy však nebyla tak ožehavá a všudypřítomná. Mnohé ženy neuznávají konvence, volí svobodu... I jiné ženy však touží po rovnosti pohlaví. Neohlížejí se na veřejné mínění... Ve Francii nejsou všechny ženy takové. Ale jsou zde mnohé, které touží po svobodě citů. Přetrvává názor, že přelétavý muž je donchuán. Ale žena s mnoha milenci? Děvka! Chtěl jsem vám jednu takovou ukázat bez masky.“

Jak patrně, zamýšlel režisér portrétovat, oklikou – s použitím klasického díla francouzského osvícenectví –, jistý aktuální typ ženství (typ emancipovaného vyvázání z knuty společenské mravní normy) a s přispěním nekonvenčního a oduševnělého zjevu výrazné herecké osobnosti Jeanne Moreauové stvořit na filmovém plátně harmonickou symbiozu noblesního vzezření, sebeovládání, podnikavé inteligence, manipulátorské nadřazenosti, erotické vzrušivosti i tvrdé nekompromisnosti.³⁾ Portrét novodobé libertinky (moderního převtělení markýzy de Merteuil), tedy ženy usilující o individuální svobodu, a proto odmítající čemukoliv podléhat a komukoliv náležet, tvoří však u Vadima pouze součást dvojportréту manželské dvojice, „legalizující“ promiskuitní styl sexuálního života jakousi hrou na upřímnost a otevřenost, na obapolnou bezvýhradnou důvěru.

2) Aktuální čtení Laclose bylo pro Vadima zřejmě čímsi zcela samozřejmým, a proto když mu tajemník producenta Carla Pontiho nabídl literární námět, o který dříve projevíli zájem takové režisérské osobnosti jako René Clément, Luchino Visconti, Alberto Lattuada, pomýšlel okamžitě na současnou podobu libertinského příběhu: „Toto dílo, které v XVIII. století vyvolalo skandál a které mají dnes studenti v osnovách studia literatury, kladlo při filmovém zpracování značné problémy. Mne vzrušovala myšlenka ukázat, že pokud jde o morálku, změnilo se jen málo od chvíle, kdy francouzský král zakázal v roce 1782 další vydání tohoto románu. Aby však publikum pochopilo film právě tímto způsobem, bylo třeba přenést dílo z XVIII. do XX. století.“

Má odpověď Carlu Pontimu zněla: „Souhlasím s podmínkou, že budu točit film v Paříži roku 1959.“ Manžel Sophie Lorenové, velký producent, ale zase ne tak velký novátor, prodal raději námět Edmondu Tenoudjimu, presidentovi společnosti Films Marceau.“ Roger Vadim, *Od hvězdy k hvězdě*. Praha 1990, s. 119.

3) Připomeňme si, že Jeanne Moreauová měla tehdy za sebou několikaletou divadelní kariéru v Comedie Française a Theatre National Populaire a umělecký úspěch v několika málo filmech – zejména ve *Výtahu na popravě* (1957) a v *Milencích* (1958) Louise Malla.

Manželé Valmontovi, kteří v modernizované verzi nahradili Laclosovy bývalé milence a současné spiklence, zachovávají z libertinských zásad zejména svůdcovskou strategii i pravidlo rychlého rozchodu. Pro ženu se našlo jméno Julietta a na příjmení Merteuil, naznačující spřízněnost s dávnou předchůdkyní, se pouze vzpomíná jako na jméno za svobodna. Ústřední pár se pohybuje v tzv. lepší společnosti; on aspiruje na diplomatickou kariéru, ona mu ji zajišťuje prostřednictvím svých známostí (kdesi v pozadí děje) a cesty do New Yorku – do sídla OSN.

Střih padesátých let neplatí jen pro kostýmy, ale také pro sociální typologii postav: podobně jako Forman přivádí také Vadim na scénu zrádného milence a počestnost nárokuje siho snoubence mladičké Cecilie Volanges, a to pod novým jménem Court (vzniklo krácením z de Gercourt) a v podobě poněkud omezeného bodrého Američana. Ironicky přitom vyznívá už sama expozice této figury: kamera ztotožněná s rozsahem televizní obrazovky včleňuje spolu se střihem Courta mezi vášnivé fanoušky boxerského zápasu, aby se odjezdem posléze ukázalo, že náš muž fandí v hotelovém pokoji před televizním přístrojem.

Mladičká snoubenka krátce střižených blond vlasů, oblékaná do upjatých bílých límců a lyžařských šponovek, reprezentuje standardní typ gymnazistky z lepší rodiny⁴⁾, zatímco její milý Dancený byl z rytířského stavu „přemístěn“ do poněkud banálnějšího stavu vzorného studenta matematiky, jehož nesmělé, až prudérní chování svědčí o chudém venkovském původu. Inventář změn ve společenských statutech ještě doplníme o tu, jež se týká Laclosovy „krásné pámbíčkářky“, tedy presidentové de Tourvel: s ní se na plátně setkáváme v podobě oslnivé blondýny dánského původu, dopřávající v době nepřítomnosti manžela (blíže neurčený a nepochopitelně dlouze trvající kongres) čerstvý vzduch francouzských Alp malé dcerce za asistence postarší tety.⁵⁾ V horském rekreačním středisku, přímo na jedné z četných sjezdovek, dojde k osudnému setkání ústřední milenecké dvojice (sjezdař Valmont se „rozšvihá“, když mu zkříží cestu sáně, na nichž je vezena zraněná krasavice), a zasněžené pláň tvoří i nadále chladnou kulisu pro uplatnění výsledně úspěšné svůdcovské strategie, stavějící dle laclosovského návodu zejména na hře na upřímnost (o tom však dále). Do hor na čas tvůrci filmu svedou –

4) Obsazení neherečky Jeanne Valérieové se odehrálo za dosti výjimečných okolností. Tato čtrnáctiletá školáčka prý sama Vadimova napsala, že by chtěla hrát v jeho filmu, a on si ji nakonec skutečně vybral. Účast mladičké dívky ve filmu pojednávajícím o zvrácených mravech vyvolala rozruch ve veřejném mínění. Pro úplnost ještě uvedme, že po boku Jeanne máme možnost spatřit Jeana-Louise Trintignanta, který se v budoucnu stal jednou z nejvýraznějších osobností francouzského herectví.

5) Jak vyplývá z Vadimových autobiografických vzpomínek, řekla si o tuto roli jeho tehdejší partnerka Annette, Dánka, která krátce předtím spolu se sestrou oslňovala Paříž a záhy se stala režisérkou milenkou, manželkou a matkou jednoho z dětí. To jí ovšem nezabránilo v tom, aby se připoutala k tehdy populárnímu zpěvákovi Sachovi Distelovi.

Tato okolnost – to jest obsazení role Mariany – nás ovšem zajímá především z toho důvodu, že ztepilý vzrůst Annette, zářivost jejích blond vlasů a dokonalého úsměvu halí v tomto případě dosti nápadnou (až kýčovitou) banalitu duchovního obsahu. Tím se ovšem rozkol mezi osobností literární postavy a ne-osobností její filmové „repliky“ významně prohloubil. Nicméně i v tomto případě by mohlo platit, že aktualizace látky uvolňuje vazbu k předloze, a proto krásně banální herečku-neherečku vnímáme jako jistý feminní emblém padesátých let. Nehledě na to, že pasívní objektovost přísluší charakteru role, která pomíjí intelektuálně vyvrácený písemný projev románové hrdinky.

za stejným účelem jako Forman, to jest za účelem kontaktů, duchaplného konverzování, předstírání apod. – všechny protagonisty, s výjimkou Danceného, jenž by nejspíš na náročné sportovní rekreování neměl čas ani finance.

Snobská poloha, vlastní protagonistům z okruhu společenských elit, se plně uplatnila již v úvodní sekvenci zachycující průběh exkluzivního večírku v rezidenci Valmontových; je patrná ze situování děje do alpského Mégève a jeho vyvrcholení do prostoru v jistých kruzích proslulé bytové párty „u Miguela“, kde se za doprovodu jazzu (postupně stále divočejšího) spouští účastníci tzv. sladkého života, jehož lesk a orgastičnost, ale i prázdnotu a zoufalství, předvedl krátce po Vadimovi, avšak nesrovnatelně velkolepěji, Federico Fellini.

Na zmodernizování „nebezpečných známostí“ se významnou měrou podílí také hudební složka. Ačkoliv se v titulcích uvádí Jack Marray, tvoří hudební doprovod milostným vzplanutím, zápletkám a intrikám převážně skladby a hra skupiny Theloniouse Monka, jednoho ze slavných zakladatelů bebopu, jenž se zrodil v harlemském klubu Minton ve čtyřicátých letech. Novoroční večírek v horském hotelu zpestřuje směs rytmů (mimo jiné rumba, charleston, pomalé saxofonové sólo), která měla svými proměnami podbarvovat a snad i modelovat emocionální napětí, panující ve vztazích všech zúčastněných (Valmont, Mariana, Julietta, paní Volanges). Na závěrečné párty, kde se uplatnila skupina Art Blakey's Jazz Messengers (autor skladeb Duke Jordan), podporuje hudba vývoj atmosféry až k orgastickému sebezapomenutí některých účastníků a závěrečné dlouhé sólo na bubny se spojuje se zločinem (v potyčce před krbem srazí Dancený Valmonta a jeho hlava narazí na kamennou hranu).

Zaznamenáváme-li absenci dopisové komunikace u filmů kostýmních, tedy u filmů hlásících se okázale k době, která dopisovou kulturu ve sférách vyšších tříd hojně pěstovala, i k předloze v dopisové formě sepsané, pak v případě přenesení děje této předlohy do doby vzniku filmu současné lze považovat podstatnou redukci dopisového dialogu za zcela případnou – a to nejen z důvodu záměny slovesného výrazu za výraz dramatizovaný a obrazovou naraci. K aktuální době se Vadimův film přihlašuje i uplatněním nových – jí odpovídajících – nástrojů komunikace. V *Nebezpečných známostech* z roku 1959 se prostě nejen píše, ale milostná vyznání se nahrávají na magnetofon (srov. přehrávání pásku od Danceného pod peřinou v Cecilčině posteli), telefonuje se (Court Juliettě, která se přitom nechá laskat manželem) a oznámení o ukončení vztahu, které může mít pro milující ženu tragické následky, protože se už zřekla všeho, se posílá telegraficky – tedy s největší mírou stručnosti a neosobnosti.⁶⁾

6) Text telegramu, který diktuje Julietta telefonicky, protože se její muž, zjevně propadlý citu k půvabné a dětsky naivní Dánce, k drastickému kroku odmítá propůjčit, zní následovně:

„Můj anděli, všechno omrzí, to je zákon přírody. Měl jsem tě s rozkoší, opouštím tě bez lítosti. Sbohem. Tak to na světě chodí.“

Pro srovnání si uvedme alespoň část románového znění listu na rozloučenou, který markýza de Merteuil zlovlně „předepíše“ vikomtovi, vědouc, že ho ješitnost přiměje, aby ho použil:

„Člověka všechno znudí, můj anděli, takový je zákon přírody; to není moje vina.

Jestliže mě tedy dnes nudí dobrodružství, které mě zaměstnávalo po celé čtyři měsíce, to není moje vina.

Jestliže jsem měl například přesně tolik lásky jako Ty ctností, a to je silné slovo, pak není divu, že jedna skončila zároveň s tou druhou. To není moje vina.

Výše jmenované aktualizace (modernizace) laclosovske látky mají povahu kostýmu, kulisy, rekvizity, ale i životního stylu a měly by akceptovat proměněnou normu. Pak se klade otázka, zda-li má smysl z Laclose, byť volně, vycházet a čerpat, když společenské znemožnění přestalo mít onu katastrofální dimenzi, když už neplatí, že sebemenší urážka si žádá vyzvání na souboj, když není nutné tak úzkostlivě tajit intimní kontakty mezi mužem a ženou a konečně když demokratizující, právě tak jako nivelizující proces zrušil stavovskou klauzuru, kterou markýza de Merteuil mohla obcházet jen za cenu důmyslného maskování. Nelze však říci, že by známosti (zvláště některé) nebyly i nadále nebezpečné a že by se za ně v některých případech neplatilo životem. Jediné, co se změnilo definitivně, je nejspíš to, že předmanželská sexuální zkušenost nenutí dívky z lepších rodin vstupovat do kláštera. A tak obě aktualizované verze Nebezpečných známostí – jak ta kostýmní (Formanova), tak ta zesoučasnělá (Vadimova) – Cecilii nejenže šetří, dokonce ji nechávají triumfovat: v prvním případě před zraky davu svatebčanů, ve druhém před objektivy fotoreportérů, vrhajících se senzacechtivě na protagonisty soudního přelíčení.

S přesvědčením o nadčasovosti Laclosova svůdcovského příběhu pokusili se Vadim s Vaillandem o cosi, co by se na první pohled mohlo jevit jako neschůdné – o prolnutí obrazu starých mravů a nemravů s mravy a nemravy současnými. Při dobré znalosti předlohy a detailnější analýze filmu až zarazí, nakolik film z předlohy čerpá, nakolik ji akceptuje – byť pouze fragmentárně, do té míry, do jaké to připouští nezbytná dějová koncentrace a stejně nezbytná proměna reálií a okolností.

Za jednu z podstatných změn ve výstavbě děje, k níž se uchýlili všichni adaptátoři epistolárního románu, lze považovat již zmiňované svedení původně prostorově oddělených či z jiného důvodu se nesetkávajících postav na jedno dějiště, aby mohly být rozhojny jejich přímé osobní kontakty a dopisová komunikace proměněna v dramatický dialog. Vadim s Vaillandem pak dokonce z kontaktů ústřední dvojice intrikánů učinili manželské soužití. Došlo tak sice k oslabení napětí mezi současným spiklenecktvím a někdejší milostným poměrem a význam ztratil motiv smlouvy (doklad o podlehnutí nedostupné presidentové má být odměněn erotickou povolností markýzy), nicméně se ukázalo, že i manželský vztah se může stát vhodnou základnou pro uplatňování svůdcovské strategie, pro spiklenecký svazek, pro ambivalenci partnerství a rivality, nezávazné svobody a trvající erotické vazby; pro zápas spojenců a soupeřů. Není snad ani tak podstatné, že Julietta a Valmont tvoří před společností instituci (jí se tím navíc rozšiřuje repertoár o roli dokonalé manželky), jako to, že mají mezi sebou pevně stanovená pravidla hry a že jejich porušení (citová vazba vůči oběti, upadnutí do osidel lásky) vede k válce, a to takové, v níž se hraje o život. Vzájemnou svázanost a Valmontovu závislost na manželčiny diplomatických schopnostech posílili tvůrci

Z toho vyplývá, že Tě od jisté doby podvádím: Tvá neúprosná něha mě k tomu však svým způsobem dohnala! To není moje vina. (...)

Poslechni mě a vyber si jiného milence, jako jsem si já vybral jinou milenkou. Je to dobrá rada, velmi dobrá; připadá-li Ti špatná, to není moje vina.

Sbohem můj anděli, vzal jsem si Tě s rozkoší, opouštím Tě bez lítosti: snad se ti jednou vrátím. Tak to na světě chodí. To není moje vina.“ Choderlos de Laclos, *Nebezpečné známosti*. Praha 1968, s. 331 – 332.

Třetí – Hamptonovu – verzi lze číst pro srovnání v poznámce č. 20.



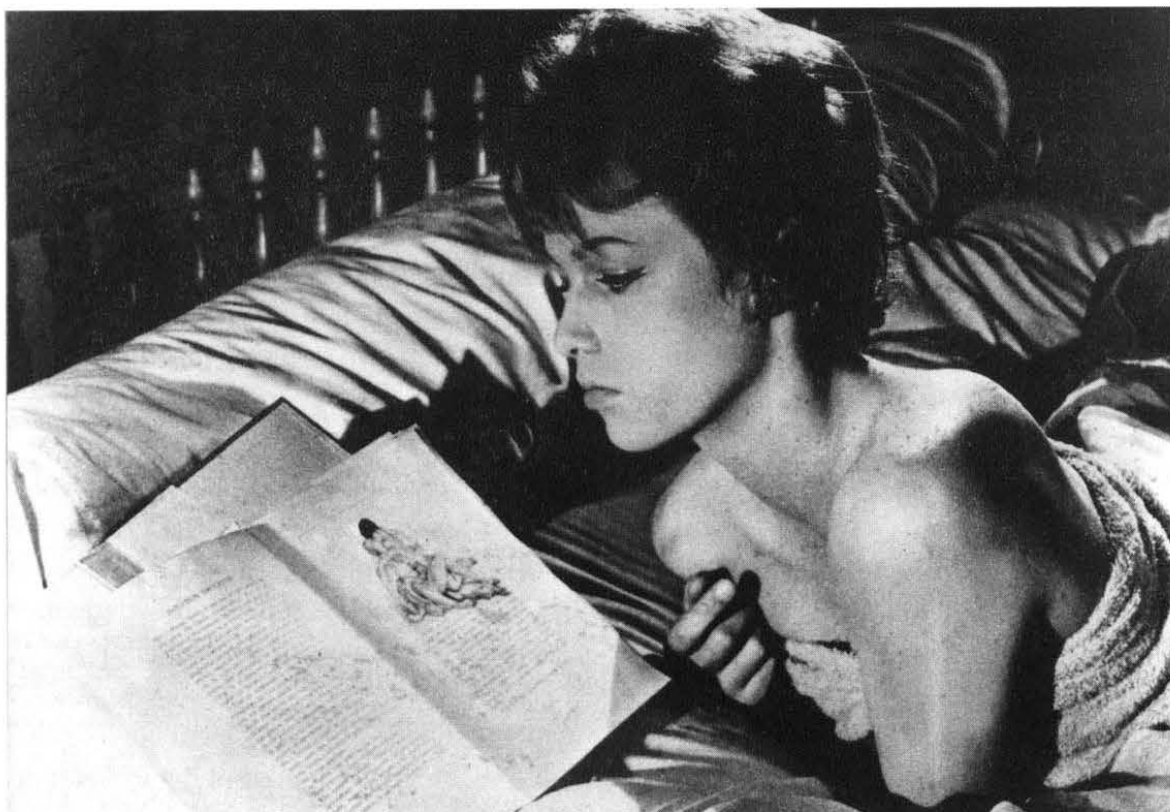
*Valmont s Cecilií v podání Gérarda Philipa
a Jeanne Valérieové ve filmu Rogera Vadima*

Foto archiv

aktualizované verze ze současnosti pak i tím, že Julietta má hlavní podíl na manžellově kariéře, z níž sama pochopitelně hodlá profitovat. Především příslibu této kariéry padne za oběť naivní cizinka. To je ovšem cosi velmi běžného, banálního, co se děje za všech časů a co lze přičíst k nejubožejším rysům egoismu tzv. prvního pohlaví.

Psychologickému prohloubení (srov. mělkost Formanova akčně-konverzačního pojetí) a dramatismu prospělo rovněž neakceptování věku románových postav, neboť nezbytná zkušenost a protřelost působí při konkretizaci přirozeněji, pojí-li se se zralým zjevem a vystupováním. Na rozdíl od Beningové hraje Moreauová skutečnou osobnost, velký formát společenské noblesy, za níž se skrývá luxusní děvka. Velkorysost hry a intriky si žádalo i vyvrcholení, jež postavu dále demonizuje: žena v černém plášti s rozcuchanými vlasy pálí v umyvadle důkazy své viny, aby se v zápětí proměnila v hořící pochodeň. Film se uzavírá portrétem rozpolcené tváře – na část vyhlazenou a popálenou –, tedy portrétem symbolicky obnažujícím podobu hrdinčiny duše.

Gerard Philipe sice podobně jako Colin Firth klame zjevem stoprocentně sympatického sportovního hezouna, upřímností pohledu i úsměvu, věkový náskok však dává tušit,



Jeanne Valériová (Cecilie) ve filmu Rogera Vadima

Foto archiv

že chlapectví tvoří součást záměrně uplatňované strategie vůči ženám.⁷⁾ Proto může převzít taktiku svého literárního předobrazu („Proti ctnosti se lze hájit jen pravdou.“), která patří k psychologicky nejpronikavějším položkám laclosovského pojetí postavy a která spočívá na obnažení vlastní zkaženosti a bezútěšnosti života: „V lásce jsme hledali jen rozkoš až do chvíle, kdy i rozkoš je smutná. Říkáš si, že je konec. Ale dá se jít dál. Až k jakémusi třeštění. Snad i to je rozkoš – z utrpení. Po ní zůstane úzkost. Bojím se.“

Francouzská aktualizovaná verze zachovává rovněž vojenskou terminologii („obléhání“, „soupeř“, „spojenec“, „nepřítel“, „pevnost“, „zbraň“) i klíčové momenty svůdcovy ctižádostivosti, to jest požadavek, aby zvolená oběť oplývala vlastnostmi, které ji zaštiťují (věrnost, čistota, ctnost), a podmínku, aby se sama vzdala („Ať si věří ctnosti, ale ať mně ji obětuje.“). Tak jako Laclosův libertin musí i Vadimův Valmont v paní Tourvelové

7) Účast na *Nebezpečných známostech* se stala hercovou poslední příležitostí, neboť v roce jejich vzniku skonal (28. listopadu) následkem rakoviny ledvin a byl pohřben v kostýmu Cida. Zrádnou ambivalentnost (někde přímo charakterovou rozpolcenost), spočívající v jistém – větším či menším – napětí mezi tím, jak postava působí (jaký dojem vyvolává) a skrytými stránkami jejího charakteru, lze zaznamenat v celé řadě rolí Gérarda Philipea: *Ďábel v těle* (1947), *Červený a černý* (1954), *Velké manévry* (1955), *Hráč* (1958). Valmontovské kreaci má nejspíš nejbližší hrdina z filmu *Monsieur Ripois* (1954) – mladík citově vyprahlý, ale ve své osamocenosti po citu v podstatě toužící; jakási novodobá verze Dona Juana, postavená na proměnách charakteru v závislosti na typu momentální milenky.

nejprve vzbudit starost o svou osobu a přimět ji, aby se mu oddala s iluzí, že ho svou láskou odvrací od cesty zkázy, že dává zoufalci štěstí, jež mu život odepřel.

Tím, že zůstala zachována psychologická podstata zobrazených vztahů, mohl v některých scénách dialog vycházet bezprostředně z románu (formou citace či parafráze) a dle románu se v základě mohla pojmut celá epizoda. Tak je tomu kupříkladu v obou velkých scénách svedení: v prvním případě (sexuální zasvěcení Cecilie) se osvědčí mužovo autoritativní chování, zastrašování i lest s polibkem, jímž se dle dohody mohla dívka vykoupit („Dohodli jsme se, že ti polibek vezmu, nebo že ho dostanu? Při smlouvání jsme se dohodli na druhém a bylo stanoveno, že bude přijat.“); ve druhém se mimo jiné vyhlíží vhodné „bojiště“, to jest oتمان, a zmiňuje se marná snaha vyloudit slzy, které by se právě náramně hodily.

I když v důvěrnostech mezi Cecilíí a její starší přítelkyní nezachází Vadim tak daleko jako Formanův film, kde se místy naznačuje holčičkovský lesbický sklon, a dívka neleze přímo do Juliettiny postele, perverznost a cynickou ironičnost utěšující řeči („Dancenyho můžeš milovat srdcem, Valmonta jako tuhle v noci... Mysli na svou pověst.“) vydatně posílí, když zkušená a přelaskavá krasavice spočívá v Cecilčině posteli objímajíc její štíhlé nožky v pučocháčích.

Vedle citací a parafrází textu předlohy bychom mohli shledávat také jisté analogie, založené na čemsi jako podobnost v různosti. Za jiné uveďme obdobu předmluvy vydavatele a nakladatele, kterou představuje již zmiňovaná prologová část, odehrávající se v jakémsi divadelním zákulisí a uvádějící „na scénu“ režiséra, aby podal divákovi návod, jak přistupovat k jeho filmu, a možná tak učinil jistou úlitbu dobové cenzuře, jež se ovšem ukonejšit stejně nedala a zkomplikovala filmu jeho start.⁸⁾

Pozoruhodnější než zviditelnění režiséra nám ovšem připadá to, že se tvůrci pokusili o částečný ekvivalent žánrový – o využití dopisové formy, a to nejen v rovině motivické (u hotelové recepcie prohlásí Valmont pohotově Cecilčin dopis za svůj, aby ošálil matku), ale i z hlediska narativní funkce. Protože tu jde o dosti ojedinělý případ kombinace obrazového a slovního vyprávění, pokusme se obě pasáže – mimochodem montážně dosti pozoruhodné – zrekonstruovat.

První začíná detailem ruky s cigaretou otevírající dopis a soustředěným pohledem čtoucí Julietty, přičemž čtené zaznívá mimo záběr, Valmontův hlas nás přenáší do minulosti („Potkal jsem nepřítele, který je mne hoden... Potkal jsem zkrátka ctnost.“), kam se vzápětí přenese i obraz: návštěvy ve skromné domácnosti Dánky a její tety, večerní idyla (ona čte knihu, on si získává tetu tím, že s ní hraje karty), účast na pobožnosti v místním kostelíku, procházka zasněženou krajinou... Přitom svůdcovo líčení provázející obraz

8) V době, kdy měl být Vadimův film uveden, panovala v Paříži značné politické napětí, neboť v Alžíru hrozila vojenská vzpoura. Přestože premiéra byla zakázána, sešlo se před mřížemi kina Colisée několik stovek osob. Proti tvůrcům se postavila také Společnost autorů, která protestovala především proti tomu, jak naložili s dědictvím klasické literatury. Konal se soud, kde zájmy produkce hájil advokát François Mitterand, jenž proces vyhrál a jak prohlašuje Vadim „vytvořil tím soudní precedens pro všechna pozdější soudní rozhodnutí“. Následoval však zákaz cenzury, proti němuž se režisér odvolal k ministru kultury Andre Malrauxovi: v poměru 5 : 4 konsilium ministrů film povolilo. Cenzurní problémy dříve nepochybně přispěly k jeho velkolepému komerčnímu úspěchu. Viz R. Vadim, c. d., s. 122. K nám se „zvrhlý“ film propracoval s desetiletým zpožděním v roce 1968.

odhaluje zvláště strategický postup: okamžité zaútočení kyticí růží, opatrnost ve volbě slov, aby se počestná žena nevyplašila, odložení masky a upřímnost sebeobnažení... Touto cestou se dochází k působivé konfrontaci toho, jak muž jedná a působí a jak o tom o něco později referuje své důvěrníci. Divák má tedy možnost vidět hrdinu jednak tak, jak se prezentuje před ženou, o níž usiluje, jednak si jeho obraz dotvářet na základě toho, co předkládá manželce. S tou ho sice pojí dohoda o otevřenosti, ale tak jako v případě předlohy musíme počítat i s tím, že text dopisu-vyznání může být modifikován vzhledem k znalosti adresáta a vzhledem k dojmu, který má vyvolat. Situaci znejistění dále komplikuje to, že na určitých místech dopisový komentář (Valmontův hlas mimo obraz) ustane a promlouvá pouze obraz – tedy děj z hlediska napsání i čtení dopisu dosti předčasný. Tak se stane, že klíčový rozhovor Valmonta s Marianou proběhne před divákem zčásti jako němý a komentovaný (vidíme postavy hovořit, ale neslyšíme je), zčásti jako vyslovený. Ptejme se, co to způsobuje v časové strukturaci vyprávění.

Zvolíme-li za přítomnost záběry čtoucí Julietty (tedy čas příjemce dopisů), pak zformulování výpovědi (komentář mimo obraz) a její obrazová ilustrace představují retrospektivu; jenomže realita Valmontova hlasu i realita obrazového sledu současně sugerují zpřítomnění minulosti, které se pak plně projeví, když postavy, o nichž Julietta čte, zatímco divák je vidí, promluví v rámci obrazu – pak se ovšem čas četby a čas událostí navzájem ocitají v prudkém střetu. Navíc si nemůžeme být jisti (a zde se jedná o hloubkově sémantickou analogii s románem – o relativní hodnověrnost Valmontových výroků), zda to, co se v plně zpřítomněné minulosti říká (zvláště Valmontovo vyznání o smutku rozkoše, o rozkoši z utrpení, o úzkosti a strachu) bylo také napsáno, zvláště když se s tím obnovený komentář – verze určená pro libertinsky svobodomyšlnou manželku – rozchází: „Sbohem má z nejmilejších. Cítím vděčnost k lehkomyšlným ženám, což mě přivádí k tvým nohám.“ Tato relativizace, daná ambivalencí řečené – psané, tak odpovídá i relativizaci časové: rámcová situace přes kterou nahlížíme události, o nichž se v ní čte, se vůči těmto událostem i jejich komentování jeví jako budoucnost, která předvedené události zasouvá do minulosti; ovšem díky sémantice filmové narace do minulosti nepostrádající silnou sugesci právě probíhající přítomnosti.

Podruhé užili tvůrci paralelu mezi četbou textu, znějícím hlasem pisatele mimo obraz a obrazem naplněným akcí pro sekvenční, která líčí Marianino podlehnutí. Tam se začíná příchodem Valmonta k Marianě: zazvonění zvonku, otevření dveří, střet pohledů... Juliettinou akcí (roztržení obálky, četba), provázenou Valmontovým prohlášením mimo obraz („Tak už jsem ji dobyl.“), se skáče vlastně do budoucnosti (příjezd Julietty z New Yorku), od níž se filmové vyprávění vzápětí vrací tam, kde sekvence Marianina podlehnutí začala: Valmont vyhrožuje Dánce odjezdem na pět let, vyhlíží si již řečené „bojiště“ (kamera na ně jeho očima popatří), hraje (?) zoufalství; líbaje ruce plavovlasé krásky chystá se k odchodu, ona ho však zadrží a oddá se mu. Sexuální akt se ovšem v padesátých letech řeší stříhovou zkratkou, po níž následuje panorama nahého ženského těla, končící u slastného úsměvu.

Tato druhá epistolárně-vizuální sekvence, koncipovaná, tak jako ostatně mnohé jiné epizody, v určité vnitřní celistvosti, vyostřuje kýženou konfrontaci psaného (tj. čteného a v komentáři řečeného) a dějícího se – a to ve smyslu usvědčení svůdcova záměru a plánu (srov. výroky jako „Vyjel jsem pod heslem mít vás, či zemřít.“; „Kdo chce přemoci

ctnost, musí přemoci i sám sebe.“). Přitom text dopisu zasahuje už velmi výrazně do rámcové situace (budoucího času četby), neboť manželovo přiznání k převládajícímu opojení, k víře ve vlastní přísahu věčné lásky se nemile dotýká čtoucí Julietty. Započíná se konflikt spojenců, který posléze vyústí v katastrofu.

Rámcové řešení dvou strukturně nejsložitějších sekvencí Vadimových *Nebezpečných známostí* umožnilo přesun časem při plném vyznění samotné časovosti, neboť se takto v komentáři uchovává to, čeho se týká (to jest bezprostředně předešlého), a současně se obrazové vyprávění premisuje k budoucímu – k přijetí „zprávy“ Juliettou. U sekvence týkající se fáze podlehnutí, závěrečnými slovy dopisu poněkud zpochybněné ve smyslu libertinova vítězství, pak skok v čas – interval mezi událostí a četbou dopisu pojednávajícího o této události – přispívá k tomu, abychom následující záběry, které zachycují skotačící mileneckou dvojici na mořské pláži, chápali jako cosi, co trvá již delší dobu a co spolu s Valmontovým něžně pozorným chováním vůči štěstím opojené Marianě usvědčuje libertina ze zpronevěření se snad nejdůležitější zásadě svůdcovství – to jest z podlehnutí citu. Díky tomu, že film přímo ukazuje, vyznívá jednoznačněji než předloha psaná v dopisech, v nichž se sdělení pojí se subjektivním hlediskem a záměrem pisatele.

Formanovo dramatizované a zakčněné inscenování *Nebezpečných známostí* z menší části děj rekonstruovatelný z korespondenční sítě respektuje, z větší části s ním nakládá zcela po svém, jakoby si tvůrci řekli, že stejně nelze vědět vše, co se mohlo odehrát a zůstat skryto za subjektivními výpověďmi postav, z nichž plně upřímné jsou jen některé a ty druhé z menší či větší části mystifikují. Vailland s Vadimem hypotetický i skutečný svár mezi činy a pravými i nepravými city přijali jako výzvu k dosti náročným adaptačním řešením a dosáhli tím na svou dobu poměrně pozoruhodných psychologických a estetických kvalit, přesněji řečeno zaznamenáníhodného kvalitativního posunu ve vývoji filmového zobrazování složitých psychologických vztahů a her mezi muži a ženami. Obě sekvence, které jsme se tu pokusili zrekapitulovat a vyložit, svědčí nepochybně o promyšlenosti narativní a skladebné složky filmu a prokazují tedy formální ambici tvůrců. Naše pojednání o prokazatelné snaze aktualizované verze *Nebezpečných známostí* zachovat věrnost laclosovskému duchu a stylu bychom proto chtěli završit poukazem na méně nápadný a jednoznačný ekvivalent, než jaký představuje zapojení dopisových textů – a sice na stylovou vytríbenost vizuálního a kompozičního ztvárnění, která vzdáleně koresponduje s verbálně-stylistickou vytríbeností některých románových listů. Snad lze říci, že snobství, umělost a pozérství zobrazeného světa tu odpovídá i snobsky kultivované formě.

Se zmíněnou kultivací formy se divák může setkat hned v titulkové části filmu, kterou Vadim řešil jako velice umnou kompozici šachovnicových polí, šachových figurek a titulků: při neustálých proměnách kamerových záběrů a pohybů (rytmus udává jazzová melodie) se v polích černých a bílých objevují jména tvůrců s tím, že se akceptuje určitá hierarchie a že se některá jména vypichují. Samotný úvodní motiv pak předznamenává, že půjde o hru, kde sehraji významnou roli černá a bílá královna. Historický kostým figurek můžeme zase chápat jako upomínku na dávnější předky současných elit. Příbuznost vzápětí stvrdí identita záběrového úhlu: nadhled na šachovnici vystřídá nadhled na společenskou seanci, kostýmovanou dle módy konce padesátých let našeho století. A vybroušenost formy pokračuje dále: kamera sleduje pohyb tácu se skleničkami, přenášeného

číslníkem od skupinky ke skupince; při přiblížení zaslechne divák, takto uvedený dovnitř dění, útržek rozhovorů, jenž se vždy nějak týká zatím nespátřených hostitelů. Jejich vlastní entrées režie podtrhuje, činí efektním a formálně řeší jako nástup hereckých hvězd na divadelní scénu; mimo jiné i tím, že předsune nadšený pohled měšťácké rodinky, který se k manželské dvojici upne ve chvíli, kdy se objeví v jeho zorném poli. Z dalších režijních afektací připomeňme zdvojenou podobu Julietty, získanou prostřednictvím portrétu z doby mládí, kdy ještě nosila jméno Merteuil. V rámci rozhovoru manželů Valmontových přitom tento malířský akt plní také roli třetího mlčenlivého účastníka či svědka.

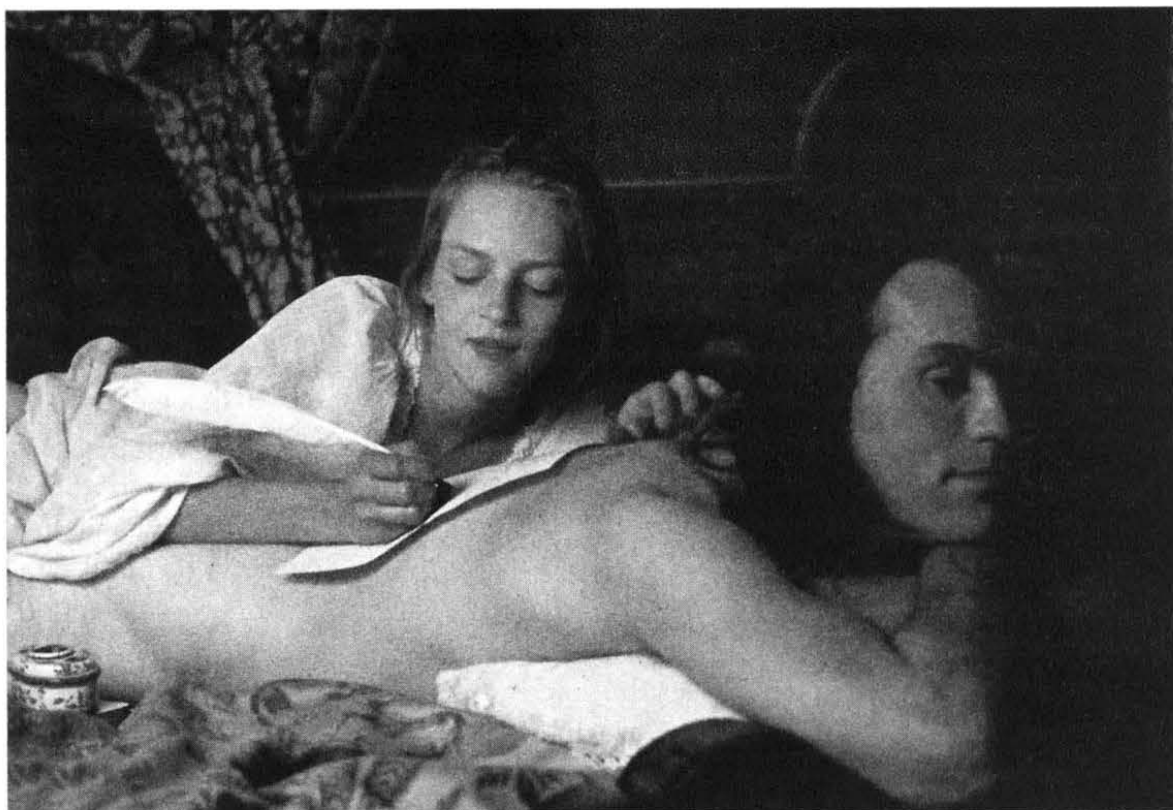
Ve Vadimových *Nebezpečných známostech* lze dále zaznamenat promyšlené pohyby kamery, která decentním panoramováním zachycuje pohyby postav a dialogické výstupy (v tomto podrobování kamerových postupů psychologické prezentaci postav dospěl ještě dále Frears), přičemž kompozičně vyvažuje rozmístění figur v obrazovém rámci. Estetická stránka filmu na sebe strhává pozornost také řadou neobvyklých pohledů – přes skleněnou okenní stěnu horského bufetu (takto je zaznamenán Valmontův bravurní příjezd na lyžích), podhledem pod peřinu (na Valmonta s Cecilii při poslechu milostného pásku, nahraného Dancenym), za křeslem, na němž dívka marně odolává svůdcovu objetí, přes plameny ohně krbu, před nímž byl Valmont sražen Dancenym a utrpěl smrtelné zranění. O záměrnosti a rafinovanosti, s níž se ve Vadimově laclosovském filmu uplatnil jazzový hudební doprovod nechme pohovořit zasvěcenější hlas: „*Nebezpečné známosti* 1960 jsou uvedeny Monkovou skladbou Off Minor, která se znovu objevuje během konverzace mezi Valmontem a oběma ženami Juliettou a Marianou. Protože téma bylo původně ztotožněno s manželkou (uplatněno ve vztahu k manželce) a s osnováním plánů manželským párem, podporuje naše povědomí o Valmontovi jako nástroji záměrů své ženy. Protože se ale intimita mezi Valmontem a Marianou prohloubí, přednost posléze získává jiné téma. Je to variace na starý hymnus ‚Bye and Bye‘, aktualizovaná Monkovými chladnými (cold-eyed) disonancemi. Když Mariana ztrácí rozum, teta ji nalézá, jak si brouká tuto melodii. Hudba Theloniuse Monka je nasycena satirickými manipulacemi s konvenčním frázováním a harmonickým vývojem. V juxtapozici s Vadimovými vyváženými, často malebnými obrazy, hudba zesiluje jistý druh efemerní, ironické perspektivy, narážející takto na pokrytectví, které se skrývá pod vší vnějškovou krásou zjevů.“⁹⁾

K citovanému dodejme, že hudební složka se podílí významně na gradaci konfliktu: Valmont se mstí Juliettě tím, že jí odloudí Dancenyma a vrátí ho Cecilii; ona jemu prozrazením, kdo sexuálně vyškolil studentovi snoubenku. Jak už bylo řečeno, umístili tvůrci tragický vrchol do prostoru neřestné párty, kde ve chvíli potyčky mezi Dancenym a opilým Valmontem (můžeme zaznamenat jistou shodu s Formanovým pojetím) dosahuje nejvyššího stupně i tempo jazzového doprovodu a zrychlené montáži dominuje poloobnažená tanečnice, zmítající se na stole mezi střepy. Nutno ovšem dodat, že vnějškové efekty, až afekty Vadimovy verze – snobské obsahem i stylem – oslabují osudový rozměr i hloubku Valmontovy prohry, kterou Forman uspěl předvést alespoň jako bolestnou kocovinu po noci vášnivého opojení, jako marné hledání milenky v jejím domě,

9) John L. Fell, *The Correspondent's Course*. In: Andrew Horton – Joan Magretta (Ed.), *Modern European Filmmakers and the Art of Adaptation*. New York 1981, s. 61 – 62.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Čtvero podob Nebezpečných známostí



Uma Thurmanová (Cecilie) a John Malkovich (Valmont) ve filmu Stepheny Frearse
Foto archiv



Jeanne Moreau (Julietta) ve verzi Rogera Vadima
Foto archiv

kde se naskýtá zoufalý pohled na obnaženou lebku jakéhosi starého muže. Skutečný konec libertinovy hry a pravdivost smrti však inscenoval na plátně jedině Frears – zajisté také proto, že jeho postavy působí nejpřesvědčivěji. Na rozdíl od zbanalizovaných pozdních dědiců mohli se v historickém rouchu zaskvěť v plném lesku i zvrhlosti.

IV. Nebezpečné známosti – 1988

Film režírovaný Stephenem Frearsem¹⁰⁾, film, který zkomplikoval situaci Miloši Formanovi¹¹⁾ a nejspíš způsobil, že i Carrière přistoupil na to, aby se podílel nikoli na díle laclosovském, nýbrž formanovském, nese titul předlohy plným právem, protože tvůrci v tomto případě svedli skutečný adaptační zápas, kdy se kladla především otázka zpodobení fiktivních románových postav – tedy pisatelů dopisových textů, kteří sice ke čtenáři promlouvají, místy mnohmluvně, ale spatřit z nich lze jen velmi málo. Na luštění historických podob se ovšem z velké míry podílel autor scénáře, jenž román nejprve úspěšně zdramatizoval pro scénu, a herečtí představitelé, vybavení pro psychologicky rafinovanější herectví divadelní.

Z geneze Frearsova díla si připomeňme, že Angil Christopher Hampton (nar. 1946), považovaný za jednoho z nejlepších dramatiků své generace, obdržel v roce 1983 od Royal Shakespeare Company objednávku libovolného textu a že se v roce 1986 uvedení jeho dramatizace Laclosova libertinského románu stalo senzací londýnské divadelní sezóny.¹²⁾

10) Stephen Frears (nar. 1941) studoval práva a působil jako asistent v Royal Court Theatre. U filmu začínal spoluprací s tvůrci Free Cinema: jako asistent režie s Karlem Reiszem (*Morgan, případ zralý k léčení*, 1966), hercem Albertem Finney (*Charlie Bubbles*, 1967) a Lindsey Andersonem (*Kdyby...*, 1968). Z Frearsovy „dílny“ byly v naší distribuci zatím uvedeny dva filmy: *Moje krásná prádelna* (1985), propojující téma rasové s homosexuálním (k druhému z nich se režisér vrátil roku 1987 životopisem dramatika Joea Ortona *Nastražte uši*) a satirické drama *Hrdina proti své vůli* (1992). Už jen poznamenejme, že Hamptonova volba režiséra se mohla opírat o velmi rozsáhlou Frearsovu dramatickou tvorbu pro televizi, čítající jen za období 1972 – 1985 okolo dvaceti titulů.

11) Komplikace se netýkala pouze fáze přípravné, kdy existence konkurenčního scénáře přiměla tvůrce *Valmonta* k co nejsobitějšímu přetvoření předlohy, ale také fáze premiérové. Zatímco Frears, mocně podpořen produkcí Warner Bros., slavil úspěchy a jeho film získal kolekci tří Oscarů (za scénář podle předlohy, za výpravu a kostýmy), Formanův snímek byl za pár týdnů po premiéře (17. listopadu) stažen z distribuce a ve větší míře se už prý v Americe nepromítal: „Valmont byl propadák, což by mě za normálních okolností uvrhlo na dlouhé měsíce do postele. Jenže právě v den jeho premiéry propukla v Čechách sametová revoluce a vedl ji můj spolužák z Poděbrad.“ Viz Miloš Forman – Jan Novák, *Co já vím? Autobiografie Miloše Formana*. Brno 1994, s. 230.

12) Hru Christophera Hamptona přeložili pod titulem *Nebezpečné vztahy* Vladimíra a Ladislav Smočkovi (Dilia, Praha 1988). Lze ji považovat za základ scénáře s tím, že se repliky postav krátily, některé výstupy a scény přemisťovaly, či přímo dopisovaly – zvláště ty, které se odehrávají mimo interiérové prostory hrou předepsané; to jest mimo „různé salony a ložnice několika paláců v Paříži a jejím okolí“. Kromě využití exteriérových možností (parku obklopujícího sídlo paní de Rosemonde) lze za podstatnější změnu považovat rozvinutí a obnažení erotických výjevů. S dramatem se konečně film zcela rozchází svým závěrem: Zatímco drama zakončuje scénický obraz (č. 18), v němž spolu smírně rozmlouvají paní de Volanges, paní de Rosemonde a neklid pracně zastírající markýza de Merteuil – a to o Cecílii v klášteře, umírání paní de Tourvel a podivném dopise, zaslaném Dancenym z Malty, film předvádí markýzin debakl a zostuzení v hledišti opery a domácí hysterický výbuch, kterým jako by se rozbila na padrť maska dokonalého sebeovládání. Ostatně podobně jako předměty, které zuřící žena smetává ze svého toaletního stolku.

Úspěch se opakoval na Broadway, odkud se hra vydala na dlouhou cestu po světových divadelních scénách. Není divu, že se záhy objevil zájem ze strany filmařů. Před Formanem dal ovšem Hampton přednost svému krajanovi Frearsovi a movité firmě Warner Bros.¹³⁾ Budeme-li si pak klást otázku, co mají filmy vzniklé podle téže předlohy společného, dospějeme k velmi chudé bilanci: v hrubých rysech zápletku a některé peripetie (ale už vůbec ne katastrofu a katarzi), jisté charakterové rysy některých postav, hlavně však dobový aristokratický kolorit, který oběma dílům poskytují autentické prostory převahou ve stylu francouzského rokoka (Frearsův film je ovšem v dekoraci mnohem uměřenější) a kostýmy navrhované podle maleb dobových mistrů. Podobnost se tedy týká čehosi velmi vnějšího, co u Formana zkrášluje frivolně romantickou podívanou v současném duchu, u Frearse získává hlubší podtext, neboť vnější elegance, na níž se podílí modely kostýmů, barevné harmonie, vzácnost předmětů a tkanin, přepychová svítidla apod. „pokrývá“ a skrývá i cosi hluboce zkaženého – nemravného, neřestného a zhoubného. A proto kdyby epilog tohoto filmu tvořila obrazová montáž z Velké francouzské revoluce, vyznělo by to zajisté zcela samozřejmě, jako vyústění dekadentního stadia dějinné role francouzské šlechty.¹⁴⁾ Hampton adaptoval Laclose nejprve pro scénu, posléze pro film, a lze konstatovat, že plně pochopil, nakolik výpovědní hodnota předlohy spočívá v mistrném literárním psychologismu – rafinovaném a plném ambivalencí. Přitom ona bohatá škála lidských reakcí – střetů, manipulací, deziluzí, spontánnosti, rafinovaných mystifikací, falše, upřímnosti, převahy, podléhání apod. – staví na přehledném půdorysu několika sestav, tvořených na základě erotických a nápadnických ambicí a vztahů:

markýza de Merteuil – Valmont – paní de Tourvel

markýza de Merteuil – Valmont – Cecilie Volanges

13) Když si Tadeusz Lubelski kladl otázku, zda *Nebezpečné známosti* nějak souvisí s Frearsovou původní tvorbou, objevil určitou spojitost s filmem *Sammy a Rosie spolu šoustají* (1987), který se snaží postihnout některé současné formy erotického chování; pojednává o svádění, o honičce za sexem nahrazujícím neuspokojené potřeby. Ústřední sekvence tohoto filmu ukazuje prostřednictvím paralelní montáže tři sexuální akce, které se uskutečňují v průběhu jedné londýnské noci po halasné párty: „Aktivní Rosie zrazuje Sammyho, znásilňující právě poznaného Pakistánc. Pasívní Sammy zrazuje svou ženu tím, že se nechá svést známou fotoreportérkou. Jeho otec, tchán Rosie, stráví onu noc u své někdejší milenky, ačkoliv city obou už dávno vyhasly. Rytmus střihu směřuje k bodu kulminace: plátno se rozděluje na tři části a my sledujeme tři sexuální akty současně. Takový střet vylučuje pochopitelně intimitu; přemíra „extáze“ v té scéně připravuje ranní finále: svět, který je rozčarováním; umdlené rozloučení tří nemilujících se párů; sebevraždu otce.“ Viz Tadeusz Lubelski, „*Niebezpieczne swiązki*“: *dwie lektury po dwustu latach*. „Kino“ (Warszawa) 24, 1990, č. 5 (275), s. 37.

14) Předzvěstí času, kdy rozvášněný ozbrojený dav a gilotina učiní přítrž salonním seancím, galantním hrám a prostopášnostem, rozmařilé sebejistotě apod. francouzské aristokracie, zakončil původně Hampton svou dramatizací:

„Markýza de Merteuil: Bylo to hrozných pár týdnů... Zítra je nový rok a víc než polovina osmdesátých let je už za námi. Mívala jsem strach ze stárnutí, ale teď věřím v Boha a jsem smířena. Troufám si říci, že nepochybíme, budeme-li se těšit na léta devadesátá, ať už přinesou cokoli. Zatím snad uděláme nejlíp, když budeme pokračovat ve hře.“ Viz Christopher Hampton, *Nebezpečné vztahy*. Praha 1988, s. 121.

Po této závěrečné replice začnou dámy opět hrát (piquetem se jevištní provedení hry rovněž započíná), zavládne klidná atmosféra a světla pomalu hasnou. Ale ještě než zmizí docela, objeví se na zadní zdi prchavá, ale zřetelná silueta gilotiny.

markýza de Merteuil – Valmont – Danceny

Valmont – Danceny – Cecilie Volanges

Valmont – paní de Tourvel – Cecilie Volanges

markýza de Merteuil – hrabě de Gercourt – Cecilie Volanges

Valmont – paní de Tourvel – její muž aj.

(K výše uvedeným sestavám doplníme, že někteří členové se na románové scéně neobjevují a že bychom mohli tvořit další, které by zaznamenaly i jiné – epizodní – milenecké poměry románových libertinů.)

Díky výše uvedeným „trojčlenkám“ se pochopitelně posiluje zápletkovitost dějové stavby a lze z ní vytěžit dramaticky zkoncentrovaný scénářový půdorys. O tom podávají dobré svědectví všechny tři verze Nebezpečných známostí. Jde ovšem současně o to, nakolik se zápletkovou sítí, vytěženou ze sítě korespondenční, podaří nasytit odpovídajícím psychologickým obsahem, vymezeným póly upřímnost – přetvářka; pravda – lež.

Zdá se nám, že Hampton s Frearsem a spolu s nimi jejich herečtí protagonisté (Glenn Closeová a John Malkovich) sledují soustředěně zejména téma masky a jejího selhání, že na jedné straně staví na preciózním zvládnutí role, předpokládající potlačení spontánně nastávajících emocí, na straně druhé na porušení této preciozity či čiré teatrality; tedy na napětí mezi předstíraným a prožitým; s tím ovšem, že prožitek – bolest lásky a marnosti, zuřivost nad prohrou – nakonec hráče přemůže.¹⁵⁾ Zajisté ne náhodou se film otevírá soustředěným pohledem do toaletního zrcátka, jehož prostřednictvím si krásná aristokratka nacvičuje co nejnápadnější „nasazení“ úsměvu. Ne náhodou se uzavírá identickým záběrem kontrastního obsahu; tedy odmaskováváním: poté, co se markýze v opeře dostalo hromadného odmítnutí (povstáním a hlučením) svou společenskou vrstvou a co u ní doma k úžasu služek propukl hysterický záchvat, začne si smývat do té doby zcela kompaktní make-up, pod nímž se začne objevovat pravé vybarvení tváře. Pro tentokrát prostě dohrála. A nebylo ani třeba zohyzďovat její pleť neštovicemi, neboť společenské zapuzení – ztráta publika a nemožnost uplatnit herecký talent – může pro tuto ortodoxní libertinku znamenat horší trest než fyzický zánik.

Cosí jako nasazování a porušení dokonalé masky se ve filmu objeví několikrát a tvoří podstatnou součást herecké kreace Glenn Closeové.¹⁶⁾ Přičemž „tvář“ pod maskou může prozradit i poněkud zvýšený zájem ve výrazu očí, jak je tomu při první konfrontaci s dokonalé líbezným zjevem paní de Tourvel na velkolepé sešlosti s domácím koncertem. Nelze neocenit pohotovost, s níž markýza vyladí znechucení nad hudební produkcí Dancenyho a Cecilie nebo zářivost úsměvu při entré do sídla Valmontovy tety; a sice zářivost přichystanou pod krempou širokého klobouku. Libertinka doslova nehne ani brvou, když se k ní její komplíc přiblíží natolik, že profil ženy a muže do sebe takřka zapadá.

15) Jaký význam přikládal Hampton hercovu mimickému projevu si lze ověřit v textu hry. Režijní poznámky mohly současně posloužit jako přesná instrukce i pro filmové protagonisty:

„Na obličejí paní de Merteuil se pomalu objeví úsměv velkého uspokojení.“ Ch. Hampton, c. d., s. 110.

„Merteuilová poslouchá, její naučená bezvýraznost nedotčena, vyjma záblesku uspokojení v očích.“ Ch. Hampton, c. d., s. 119.

„Zlá spokojenost začíná očividně oživovat Valmontovy rysy.“ Ch. Hampton, c. d., s. 114.

16) Připomeňme, že Glenn Closeová (nar. 1947) debutovala ve filmu až ve svých třiceti pěti letech, a to v přepisu slavného románu Johna Irvinga Svět podle Garpa v režii G. R. Hilla z roku 1982.

Pro konstituování obrazu Laclosovy hrdinky má nepochybně klíčový význam její zpověď o tom, jak sama sebe od mládí formovala, zpověď¹⁷⁾, kterou bychom mohli považovat za jeden z nejvýznamnějších projevů feminismu (feministické argumentace) v dějinách literatury, neboť se tu demonstruje náročnost ženiny cesty k božské – to jest ovladatelské – pozici; krok za krokem se podává svědectví o obtížnostech nácviku, pozorovatelství, předstíracích manévřích, upevňování dobré pověsti, oprošťování se od morálních předsudků. Filmoví tvůrci námi sledované verze zachovávají stručný výtah oné zpovědi v jednom z monologů postavy, tedy monologů, jež vesměs čerpají z textu Laclosova díla. Tvořil-li Hampton vlastní repliky, pak zachovával alespoň původní styl: kupříkladu když dvojice libertinů žertuje o zahrádce jisté komtesy, kterou manžel už neošetřuje jako kdysi, a proto musí přispět i jiní zahradníci. V ústech filmových libertinů zní ovšem románový text zcela hodnověrně už jenom proto, že jsou svým literárním předobrazům v čemsi podstatném blízcí. Mimo jiné i svým aristokratickým profesionalismem. Ve filmu se činí nápadným také to, že každý používá různých metod a různého stylu, což souvisí rovněž se sociologií dané epochy, s růzností v postavení muže a ženy v rámci stavovské, proto silně normované (zvláště ve vnějších podobách ceremoniálu) society.

„A není to příjemné, když člověk může utěšovat pro i proti a je jediným strůjcem dvou protichůdných zájmů? Jsem jako Všemohoucí, přijímám vzájemně si odporující prosby zaslepených smrtelníků a nic neměním na svých neporušitelných ustanoveních.“¹⁸⁾

Tuto roli božstva zasahujícího do osudů těch méně dokonalých, tj. poznatelných a ovladatelných, se Hampton s Frearsem pokusili uchovat, nenechali své libertiny klesnout na nižší stylovou rovinu: ani měšťanské komedie, ani romantického melodramatu, ani frašky, ani vaudevillu. Vážně mínili a inscenovali intriku, právě tak jako tragické rozuzlení.

Vážnost vízící se k hrozícímu nebezpečí, vážnost odhodlání i vážnost zásady neprohrát za žádnou cenu (ani lidského života) vyzařuje už sama pozoruhodná expozice: paralelní montáž zaznamenávající krok za krokem ústroj a úpravu hráčů, jakousi rituální přípravu k akci; k dokonalosti dováděné kostýmování a zušlechťování aristokratického zevnějšku skupinou asistujícího služebnictva. Završením jejich výkonu – každým dnem opakovaného stvoření dokonalého svůdce – a vykročením do světa slabších (protože věřících), těch, kteří libertinovi slouží jako předmět hry a manipulace, se úvodní sekvence končí.

Jak už jsme poznamenali, oba protagonisté, byť jednoho vyznání, volí různé prostředky ovládání: dle ženského a mužského principu i dle rozdílnosti společenského postavení. Zatímco žena je nucena k větší tvrdosti vůči sobě samé i druhým, k zatajování svých úspěchů, muž může šířit pověst donchuana a ještě jí využít.

17) Viz dopis LXXX. Ch. de Laclos, c. d., s. 174 – 183.

18) Citát čerpáme z Dopisu LXIII, kde se markýza chlubí se svými úspěchy v manipulování hned několika osobami najednou: Danceného vede do neštěstí tím, že mu nastolí překážky (matku přesvědčí o nebezpečnosti jeho lásky k Cecilii a prozradí ji skryš s dopisy), aby pak jimi rozohněn „zdvojnásobil své úsilí“; protože dosáhla, aby ji paní de Volanges u dcery nekompromitovala, požívá její důvěry a rozněcuje dál její touhu („Musela jsem jí poskytnout jako naději, co jsem jí brala ve skutečnosti.“) Viz Ch. de Laclos, c. d., s. 132.) V dopise, kde se dále líčí, jak zrazující důvěrnice dívku utěšuje až poté, co ji dožene k pláči, čteme velice sebevědomou reflexi, již se pisatelka staví do pozice všemocného Boha.

ILUMINACE

Marie Mravcová: Čtvero podob Nebezpečných známostí



*Glenn Closeová jako markýza de Merteuil
ve filmu Stephen Frearse
Foto archiv*

Markýza Glenn Closeové předvádí dokonalou uměřenost pohybů, gest, promluv a vytříbenou eleganci zjevu. Důvěryhodnost staví na autoritě a nemusí se proto mladičké Cecilii vtírat do přízně, aby nezkušená dívka bezvýhradně uvěřila jejímu, v podstatě amorálnímu, ponaučení: „Uvidíte, hanba je jako bolest. Cítíte to jen jednou... Za předpokladu, že se budete držet několika základních pravidel, můžete to dělat nebo nemusíte s tolika různými muži s kolika chcete, tak často, jak chcete, tolika různými způsoby, jak chcete... Naše pohlaví má jen málo výhod, tak využijte co nejlépe, co máte!“¹⁹⁾

Už jsme zmiňovali schopnost sebeovládání, kterou si markýza vypěstovala náročným výcvikem, včetně dobrovolného způsobování fyzické bolesti. Herečka k tomu využívá kromě absolutně kompaktního nalíčení minimalizaci a zdelikátnění mimického projevu, jakousi základní klidovost tváře, na níž pak zaznamenáme bystrý svit oka i zářivost (umělou, leč přirozeně působící) úsměvu. Dále úspornost pohybů a rozvážnost každého gesta – tedy jakousi sošnost odpovídající etiketě dvorských poměrů. Usedání, povstávání, popocházení a procházení se, odkládání klobouku, sestupování ze schodů, popíjení kávy apod. se u markýzy vyznačuje vzornou noblesou (vzpomeňme jak táž postava ve Formanově filmu dychtivě vyběhne za Cecilkou, aby ji špehovala při vyjímání dopisu ze skříšky; její exhibování ve vaně apod.) Dokonce se ani nepohne ve chvíli, kdy je Valmontem přistižena ve svém skrytém budoáru v intimní póze s Dancenym: ona v složité krinolině spočívá na loži, on klečí vedle ní s hlavou na její šíji. Tuto markýzu de Merteuil si lze představit vypodobněnu v kterékoli zámecké galerii.

Máme za to, že i dokonalá sebekontrola, až sošnost pohybů má stvrdit převahu nad jejím komplicem, který hrál jinak a jemuž se jeho hra nakonec začne vymykat z rukou. Vždyť je to právě markýza, kdo apelujíc na mužovu ješitnost předříká slova na rozloučenou, a kdo z něho takto učiní smrtící nástroj, namířený proti nejobtížněji získané a nejvelkolepější milence: „... když žena udeří jinou ženu do srdce, stává se jen málokdy, že nenajde nejcitlivější místo, a tak je rána nevléčitelná.“ Zmíňme ještě jeden příklad, kdy režie podtrhuje markýzinu převahu. Máme na mysli výjev, v němž se běsnící, rozcuchaný Valmont přiznává, aby si vybral splátku poté, co dokonal zločin na milující ženě, a jeho protihráčka nezmění svou pozici pšící vznešené dámy; tedy pozici známou z řady portrétů nalézajících se v již zmíněných zámeckých obrazech.

Na tváři s minimalizovanou výrazovostí se pochopitelně znápadní každý spontánnější, nekontrolovaný projev a vytváří se tak prostor nejen pro delikátní psychologickou „kresbu“, ale také pro určitou psychologickou gradaci v blízkosti dramatické krize. Ještě při slovech svědčících o vikontově konečném odhodlání k činu („Nebudu mít chvíli klidu, dokud to nebude za mnou. Miluji ji. Nenávidím ji. Můj život je úplná bída.“) markýza zívá, nebo zíváním dokonale simuluje lhostejnost. Když k ní ale Valmont přibíhá, aby jí svůj úspěch složil k nohám, a s neovladatelným nadšením horuje pro svedenou ženu („Byla tak úžasná, že jsem skončil na kolenou a prosil ji o věčnou lásku.“), vyhlazený a sebejistý výraz tvrdne. Markýza ztrácí část své sebevlády do té míry, že má potřebu

19) Citujeme sice z románu (Ch. de La c l o s, c. d., s. 338), replika užitá ve filmu je ovšem v tomto případě takřka totožná.

ohlásit nového milence, vytknout vikomtovi jeho zamilovanost a dokonce připomenout, jak se oni dva kdysi milovali („Myslím, že to byla láska. A byla jsem s vámi šťastná.“). Při jeho slovech o návratu domů (to jest k ní) a při polibku na šíji přímo jihne, aby její výraz opět strnul, když jí někdejší milenec jejími vlastními slovy oznámí, že jeho polouznění je prozatím mimo jeho kontrolu (připomeňme, že jde o parafrázi leitmotivu smrtelně zraňující řeči na rozloučenou). Nikým neviděna (zde se film několikrát chopil své vzácné možnosti) setrvá krátce v jakémsi polozhroucení – opřena o veřej a těžce dýchající –, aby vzápětí po překonané krizi s úsměvem oslovila mladíčka Danceného, skrytého za zrcadlovou stěnou. – Epizodu jsme zopakovali z hlediska markýzy také proto, abychom demonstrovali psychologickou drobnokresbu, která prokazuje snahu o filmově-dramatické dílo s předlohou kongeniální. Closeová vzbuzuje jako paní de Merteuil obdiv, Malkovich jako Valmont ovšem fascinuje.

Kontrastně k „image“, vytvářenému představitelkou vznešené libertinky, měl její mužský protějšek k dispozici mnohem pestřejší rejstřík; už jenom proto, že jeho svůdcovská role je pojata velmi aktivně a také proto, že donchuanskou mánii může plně předvádět. Může být zároveň mnohé – strojený, upjatý i obscénně dráždivý, vřelý i cynický, vášnivý i strohý, zaujatý i nevšímavý, důstojný i šaškovský, roztoužený i nelítostný... V této změti poloh jako by se jeho skutečné já ztrácelo, současně však tato změť jeho já konstituuje: ať už hraje a přehrává (hraje a přehrává totiž jako on – Valmont), nebo reaguje dle skutečného momentálního rozpoložení. Ony rozporné, namnoze i záhadné projevy Valmontovy masky i duše pak vnášejí do filmového vyprávění od počátku cosi jako zlověstné napětí, které diváka může odpuzovat a fascinovat zároveň – tak jako se to děje paní de Tourvel, předmětu jeho svůdcovského zájmu, touhy, naplnění a zrady. Proto konstatujeme: měla-li některá ze tří verzí Nebezpečných známostí oprávnění nést titul Valmont, pak to byla verze Hamptonova a Frearsova, neboť její mužský protagonista je hoden toho, aby byl zařazen mezi vrcholné typizace, ať už literární či filmové, tedy takové obrazy, jež nelze nikdy uspokojivě a jednoznačně vyložit, neboť se svou víceznačností každé jednoznačnosti vymykají.

Složitost a ambivalentnost Valmontovy povahy a psychologie a posléze i neřešitelnost a nutnost osudového zadrhnutí úzce souvisí s jeho libertinskou strategií tak, jak ji předpisuje románová předloha. Hampton správně pochopil, že má-li zachovat formát literární postavy, je dobré vycházet z jejího hlubšího pochopení a nikoli – sebevědomě – z vlastních dojmů a odvolávek na osobní zkušenost. Zatímco Forman exponuje v úvodních scénách zcela po svém připsanou postelovou rozepři markýzy s Gercourtem, Hampton s Frearsem se drží předlohy, aby děj rozehráli tím, co je v něm nejpodstatnější, a sice nesrozuměním libertinů; to znamená Valmontovým odmítnutím podílet se na markýzině mstě, protože mu to skýtá úkol neodpovídající svou snadností jeho svůdcovské pověsti a protože je právě zaneprázdněn svodem ženy zaštitěné morálkou, šťastným manželstvím a náboženskou zaujatostí. Zatímco ono manželství nebylo možno z důvodu nezbytné nepřítomnosti soudce de Tourvel předvést, bylo nanejvýš potřebné zjevit ženinu autenticitou zbožnost. Především víra z ní totiž činí silného soupeře a při podlehnutí stupňuje prožitek hříchu, viny a zoufalství.

Kostel a klášter (u Vadima jen součást snobsky efektního aranžmá) nebyly, jak soudí Forman, pro Laclose úlitbou dobové normě, patřily k životnímu údělu ctnostně

vychovávaných žen a dívek, i když mnohdy šlo spíše o hru na zbožnost. Oč hlouběji pak presidentová věří (a z jejích dopisů to vysvítá), o to drtivější bude její vnitřní zápas a vědomí, že hrozí úplné sebezničení. Vypjatá situace dobývané vdané ženy, vychované v duchu katolické morálky zapovězeného, je postavením mezi Bohem a Valmontem – ocitat se mezi Bohem a Valmontem však vlastně znamená ocitat se mezi Bohem a Ďáblem. Vždyť co jiného ztělesňuje libertin než svod na zcestí a o co jiného usiluje než o nevinnou duši a její ztracení.

Na démonické rysy nelze sice složitý literární a dramatický charakter Valmonta redukovat, nicméně je také nelze pominout. Že mu jde původně o duši jako trofej, prozrazuje kupříkladu prvotní touha zakusit vzrušení z toho, až bude ctnostná žena zrazovat všechno to, co je pro ni nejdůležitější, přání, aby se mu oddala jako stále ještě věřící „v Boha a ctnost a svátost manželskou“. Jinak řečeno, aby v ní přemohl právě Boha, musí v ní být Bůh stále přítomen. Dále: Výstupy, kdy svůdce svou oběť přemlouvá, vemlouvá se, slibuje, vyznává se, vyhrožuje apod., kdy uplatňuje svou milostnou demagogii, aranžuje režisér namnoze jako dosti agresivní dorážení, a to ze všech stran – tak, aby nebylo takřka úniku. Vedle šklebivých, oplzlých a cápkovských projevů (nenávislné syčení na paní de Volanges, nestoudné vyplazování jazyka na Cecilii po první milostné noci) nabývá Malkovichův Valmont ďábelských rysů, když se například v nočním čase rozběsí nad náhlým a tajným odjezdem paní de Tourvel, k níž krátce před tím projevil nezvyklou velkorysost a nezneužil její fyzické slabosti. Jak ale porozumět Ďáblu, jenž současně projevuje lidskost?

V duchu jisté démonické stylizace, prospívající dramatické zkratce, do níž bylo nutno rozsáhlý dopisový materiál sevřít, zachovali angličtí interpreti také plnou míru Valmontova cynismu. Máme tu na mysli psaní vášnivého milostného listu na nahém těle exkluzivní kurtizány a pro její pobavení, právě tak jako vystavení paní de Tourvel setkání s toutéž lehkou ženou, která se jí vysměje do očí. V ďábelském řádu věcí je také naivní a snadno ovladatelná Cecilie dovedena v sexuálním zasvěcování k takové míře zkaženosti, že se s rozkoší baví vyprávěním o mladistvých neřestech vlastní matky.

Zlo ztělesňované Valmontem z Frearsových *Nebezpečných známostí*, zlo v románu zjemnělé dopisovou rétorikou, se v neposlední řadě zrcadlí v reakcích oběti, o jejíž duši se tu hraje – v jejím odporu, její fascinaci, bezradnosti i děsu. Mladá žena dobře tuší, že ďábelského a nepochopitelného muže nic neodradí, že se přes všechn svůj nesouhlas pod jeho vlivem přibližuje na práh propasti, že on a s ním Eros a Tanatos ji budou mít dříve či později ve své moci. Věrní laclosovskému psychologismu, který Forman nahradil, jak jsme si naznačili, vlastním pojetím erotických vztahů, zdůraznili Hampton s Frearsem tu složku Valmontovy svůdcovské taktiky, kterou lze označit jako citové vydírání, založené na předstírané dobročinnosti, na projevené touze po napravení, na obžalobách a výčitkách, které s největší nestoudností libertin použije ve scéně podlehnutí, kdy nebohé ženě vyhrožuje odchodem ze života, a tím ji vlastně vyzývá, aby se stala jeho spasitelkou. Přičemž ve filmu zvýrazňuje teatralitu tohoto opět vskutku ďábelského manévru pohybovou akcí: přibližuje se k oběti, vzdaluje se od ní, skrývá se za opěradlem židle, aby od tud nečekaně vyrazil k dalšímu tahu; a ještě stačí kontrolovat svůj zjev v zrcadle. Stejně teatrálně ovšem deklamuje i zraňující slova, jimiž později podlehnuvší a cele milující

ženu odvrhuje.²⁰⁾ Co však znamená ten vztek provázející záhubné věty, kterému předříkala jeho komplicka? Co ho nutí, aby smýkal nebožačkou, kterou vlastně právě zabíjí, za vlasy? Není to projev jeho vlastního znechucení sebou a jeho vlastního zoufalství z toho, k čemu ho přiměla vydrážděná ješitnost?

Jednoduché porozumění postavě komplikuje také to, že mystifikuje s naprosto přesvědčivým zaujetím, že usilování o neodolatelně půvabnou ženu (Michelle Pfeifferová jí takový půvab vskutku poskytla), provozované namnoze umělými prostředky, myslí nepochybně smrtelně vážně. Občas se dokonce zdá, že s rolí, kterou si zvolil a současně je nucen zůstat jí věrný, nesouhlasí, že v ní sám sebe nenávidí. Snad ještě více než u literárního předobrazu je v případě tohoto filmového Valmonta jisté pouze to, že nikdy nelze s určitostí říci, co jeho chování a skutky skutečně znamenají. O to větší cenu – cenu pravdy – lze přičíst přijetí smrti z rukou rytíře Dancenyho (v průběhu souboje nastane moment, kdy se k tomu Valmont odhodlá) a ubezpečení o lásce, vyslovenému tváří v tvář zániku a určenému té, kterou kdesi v klášterním azylu opouštějí poslední životní síly.

Nejistota, kterou vzbuzuje maskování libertinů – ať už ustálené či proměnlivé –, aktualizuje laclosovské téma skutečnosti a jejího zdání. V rámci předmětné náplně obrazu pak k této polaritě poukazují četná zrcadla, jejichž funkce nespočívá pouze ve vystupňování dekorativnosti a exkluzivnosti interiérů. Zrcadlení v některých výjevech také způsobuje, že postava se v nich zpřítomňuje současně „reálně“, současně jako pouhý odraz. Už jsme psali o rámcovém motivu zrcadla a masky – o počátečním markýzině luzném úsměvu, odráženém toaletním zrcadélkem, podobně jako o závěrečném zuřivém stírání tělky z tváře. Velká členěná zrcadlová stěna v markýzině paláci vyvolává působivé optické efekty, zaznamenávané rafinovaně kamerou, současně ale skrývá (za zrcadlem) utajovaný erotický život, činící z obrazu nedotknutelné aristokratky dokonalého vystupování

20) Podobně jako v předloze – takřka stejnými slovy – navrhuje markýza vikomtovi způsob, jak skoncovat poměr, který ohrožuje jeho svědčovskou pověst. Nenabízí mu ovšem znění celého dopisu, ale pouze jednovětou odpověď „Je to mimo mou kontrolu“, jež má odvrhnout jakoukoliv milenčinu námitku. Repliky užitá ve scéně rozchodu, provázené značně komplikovanou a zrychleně graduující akcí (od vášnivého objetí přes odmítavá odvracení až po brutální zvedání zoufající ženy za vlasy a vrhání urážlivých slov do její tváře), zní následovně:

- Můj anděli. Víte, hrozně se nudím. Je to mimo mou kontrolu.
 - Jak to myslíte?
 - Jsou to už čtyři měsíce. A tak jak jsem řekl. Je to mimo mou kontrolu.
 - Mínilo tím, že už mě nemilujete?
 - Moje láska měla problémy, aby přežila vaši počestnost. Je to mimo mou kontrolu.
 - Je v tom žena, že?
 - Máte úplně pravdu. Podváděl jsem vás s Emilií. Je to mimo mou kontrolu.
 - Proč to děláte?
 - Je tu jedna žena... žena, kterou zbožňuji a ta naléhá, abych se s vámi rozešel. Je to mimo mou kontrolu. (...)
 - Máte úplně pravdu. Jsem lhář. A není to ani více ani méně iritující než vaše věrnost. Je to mimo mou kontrolu.
 - Nechte toho. Neříkejte to pořád.
 - Ano. Mimo mou kontrolu. Proč si nenajdete jiného milence. Jak si budete přát. Je to mimo mou kontrolu.
- (Poznamenejme, že v románu zní leitmotiv „To není moje vina“ a Smočkovi ho překládají „Je to silnější než já“.)

pouhé zdání. Výmluvnost zrcadla se rovněž projeví při příležitostné sebekontrolé libertina – při zálibném spočinutí na své momentální masce. Egoismus tohoto pohledu na sebe sama vyzní u Valmonta nejnapadněji, když při něm podléhající ženu viní z vlastního utrpení řka: „...jsem tak nešťastný, jak byste si jen mohla přát.“

Užití zrcadlových ploch představuje ve Frearsově filmu jednu z mnohých formálních rafinovaností. Podobně jako Vadim činí i on inscenační záměrnost nenápadně zjevnou. K umělému světu lidí – vznešených loutek i manipulantů v jedné osobě – se tedy logicky pojí umělost obrazové narace, patrná kupříkladu na aranžování postav, jakoby choreograficky řízených dle pravidla nastolování, rozrušování a opětného obnovování rovnovážných kompozic (symetrií se ostatně vyznačuje i důsledně uplatňovaný střih po ose, zdůrazňující dialogičnost řady dialogických výstupů). Chladně působící inscenační i snímací spekulativnost podporují rovněž dokonale decentní a vyladěné harmonie barev (na kostýmech, potazích, tapetách, draperiích apod.), podobně jako elegance vzdušných (nábytkem ani služebnictvem nepřeplněných) interiérů a symetrickost francouzského parku, který přímo demonstruje zvrhlou krásu umělecky znásilněné přírody. Estetizace „scény“, preciozita vystupování, porušovaná ovšem Ďáblem-Valmontem, jako by sloužily iluzi dokonalosti a řádu, pod nimiž se odehrává rozkladný proces, vyvolaný zločinnou libertinskou intrikou.

Vzhledem k tomu, že Hampton akceptoval předlohu v její základní dramatické osnově včetně tragického finále, bylo třeba s jeho přiblížením zrychlit rovněž tempo děje. Kromě zrychleného střídání scén (přemisťování se v prostoru a čase) využili tvůrci filmu kupodivu toho, co je na předloze nejliterárnější a v plné míře nepřevoditelné, to znamená dopisové komunikace. Nejprve si ale povšimněme, jak zachovávají věrnost Laclosovu dějotvornému uplatnění dopisu.

Od počátku usiluje Valmont proniknout do korespondence dobývané ženy, protože ví, že by mu o tomto soupeři mohla prozradit něco užitečného. Jeho úsilí se vystupňuje, když ho po přečtení jednoho z listů obviní z amorálnosti, o níž jeho text nutně pojednával. Manévrem (přepadení sluhy s komornou paní de Tourvel „in flagranti“, přinucení nahotou odzbrojené dívky k získání korespondence své paní) zjistí pomlouvačku (paní de Volanges), což se stane jediným představitelným podnětem pro participaci na markýzině mstě – to jest pro svedení hloupoučké Cecilie (tato příčinnost ovšem Carrièrovi a Formanovi jakoby unikla). Doručení dopisu (Cecilii od Dancenyho) se stává pro Valmonta záminkou pro to, aby dívku zatáhl do konspirační hry a díky ní pronikl do její ložnice a postele. Nadále pak motiv dopisu sehrává významnou roli v rovině vyprávěcí; přirozeně podmiňuje konfrontaci postav (píšících a čtoucích), a podobně jako ve Vadimově verzi tak dochází k propojení tří časů: času psaní dopisu, času, kdy je dopis čten, a času události, k níž se vztahuje.

Od Cecilie zaplavené slzami a píšící své chápavé starší přítelkyni právě ve chvíli, kdy se k ní dobývá její svůdce, se obraz přenese k markýze popíjející v jedné ze svých sošných póz kávu. Naléhavá slova dopisu, pronášená hlasem píšící dívky mimo obraz (slova současně psaná i čtená), vyvolávají na její tváři jemný úsměv uspokojení. Jinde se do scény koncipování cynicky dvojsmyslného milostného (přesněji řečeno ohnivě milostného) listu, inspirovaného čerstvým sexuálním zážitkem a psaného na nahých zádech kurtizány, vkomponuje záběr čtoucí adresátky, čímž se budoucí četba podváděné a vysmívané ženy

zesoučasní s mrzkou chvílí podvodu a výsměchu – a to do té doby, než pisatele opět přemůže chtíč. Komplementárně pak řešili tvůrci filmu jinou postelovou korespondenci: z Valmontova příbytku, kde právě rytíř Dancený vyjádřil dík staršímu zprostředkovateli a pochválil sloh posledního Cecilčina dopisu, nás hlas pisatelky přenesl do postele, kde právě zmíněný a v komentáři citovaný text vzniká – na nahých Valmontových zádech a pod jeho diktátem. Další záběr odhalí, že ho právě dočítá markýza v témže prostoru, odkud se kamera na chvíli retrospektivou vzdálila, aby připomněla, za jakých okolností byl napsán. Obdobně složitá a děj urychlující časová prolnutí (návraty a předstihy) se objevují v souvislosti s dopisovou komunikací také v závěrečných partiích filmu, ve kterých se naplňuje osud v podobě lidských podlehnutí a nelidských skutků. Propojí se například odjezd markýzy s mladičkým rytířem a jejich „líbánky“ s chvílí, kdy Valmont už může číst to, co mu v čase oněch „líbánek“ jeho dříve spojenkyně, nyní sokyně napsala – tedy její ubezpečení o společném strávení jakési „poslední noci“, již by on měl navždy litovat. Ztotožněním (lépe řečeno synchronizací) blízkých, leč různých časů vše také vrcholí: zatímco hlas markýzy, který může být hlasem z času psaní i čtení, oznamuje Dancenymu, kdo byl delší dobu pravidelným milencem jeho vyvolené, přibližuje se kamera v nadhledu k místu, kde se odehrává souboj, tedy k tomu, co dopis měl zapříčinit a co způsobil.

Už bez dopisových promluv se propojí několik akcí a časů v závěrečném finále: minulost v podobě letmých vzpomínek na noc lásky s paní de Tourvel jako by dávala šermujícímu Valmontovi impuls k tomu, jak si počínat: bojovat do posledních sil a přitom jakoby s lhostejností k vítězství; nezabít slabšího soka (srov. „choreografii“ souboje, kdy se začíná jakoby stále znovu a stále vyčerpaněji), ale dát se jím zabít. Díky paralelní skladbě se pak umírání vikomta velmi výmluvně propojí s umíráním a smrtí paní de Tourvel v klášterním prostoru, kam uspěje rytíř doručit poslední milencův vzkaz, který divák vyslechl dříve z úst umírajícího.

Nebudou dalecí pravdy ti, kdo finále Hamptonových a Frearsových *Nebezpečných známostí* označí za nadnesené a romantické. Vždyť se tu bojuje do úplného vyčerpání sil a současně umírá v klášteře za asistence řádových sester (pouštění žilou, přikládání baněk na záda). Před posledním vydechnutím, dříve než se stane pouhým stínem znatelným za zataženou plentou, dozví se zrazená žena, že ve skutečnosti byla velmi milována. Vyznání lásky vyslovil umírající svůdce v náruči sekundujícího přítele, kdy se jeho košile i sníh zbarvily krví. Tváří v tvář smrti kapituje maska (lež) před tváří (pravdou). Katarze však tvoří nepominutelnou složku tragédie a o tragédii se tady s plnou vážností hrálo. Nebylo nutno ji zlehčovat ani přibližovat současníkům, neboť je věčná.

PhDr. Marie Mravcová (1947)

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

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

Nebezpečné známosti

(Les Liaisons dangereuses)

Les Films Marceau (Paris), 1959

Režie: Roger Vadim. **Námět:** volně podle románu Choderlose de Laclose. **Scénář:** Roger Vailland, Roger Vadim. **Kamera:** Marcel Grignon. **Hudba:** Thelonious Monk, Jack Marray. **Architekt:** Robert Guiscand. **Střih:** Victoria Mercantonová. **Zvuk:** Robert Biard. **Produkce:** Leopold Schlosberg.

Hrají: Jeanne Moreauová (Julietta), Gérard Philipe (Valmont), Annette Vadimová (Mariana), Jeanne Valérieová (Cecilie), Nicolas Vogel (Court), Jean-Louis Trintignant (Danceny), Madeleine Lambertová, Boris Vian, Gillian Hillsová, Simone Renantová.

Nebezpečné známosti

(Dangerous Liaisons)

Warner Bros., 1988

Režie: Stephen Frears. **Námět:** Christopher Hampton – stejnojmenná hra podle stejnojmenného románu Choderlose de Laclose. **Scénář:** Christopher Hampton. **Kamera:** Philippe Rousselot. **Hudba:** George Fenton. **Architekt:** Stuart Craig, Gérard James. **Kostýmy:** James Acheson. **Střih:** Mick Audsley. **Zvuk:** Peter Handford, Keith Grant. **Paruky:** Peter Owen. **Produkce:** Norma Heymanová, Hank Moonjean.

Hrají: Glenn Closeová (markýza de Merteuil), John Malkovich (vikomt Valmont), Michelle Pfeifferová (paní de Tourvel), Swoosie Kurtzová (paní de Volanges), Keanu Reeves (rytíř Danceny), Mildred Natwicková (paní de Rosemonde), Uma Thurmanová (Cecilie), Peter Capaldi (Azolan), Joe Sheridan (Georges), Valerie Cogánová (Julie), Laura Bensonová (Emilie), Joanna Pavlisová (Adele).

Další citované filmy:

Červený a černý (Le Rouge et le noir; Claude Autant-Lara, 1954), *Ďábel v těle* (La Diable au corps; Claude Autant-Lara, 1947), *Hráč* (Le Joueur; Claude Autant-Lara, 1958), *Hrdina proti své vůli* (Hero; Stephen Frears, 1992), *Charlie Bubbles* (Albert Finney, 1967), *Kdyby (If...; Lindsey Anderson, 1968)*, *Milenci* (Les Amants; Louis Malle, 1958), *Moje krásná prádelna* (My Beautiful Laundrette; Stephen Frears, 1985), *Monsieur Ripois* (René Clément, 1954), *Morgan, případ zralý k léčení* (Morgan, a Suitable Case for Treatment; Karel Reisz, 1966), *Nastražte uši* (Prick Up Your Ears; Stephen Frears, 1987), *Neřest a ctnost* (Le Vice et la vertu; Roger Vadim, 1963), *Odpočinek válečníka* (Le Repos du guerrier; Roger Vadim, 1962), *Rej* (La Ronde; Roger Vadim, 1964), *Sammy a Rosie spolu šoustají* (Sammy and Rosie Get Laid; Stephen Frears, 1987), *Svět podle Garpa* (The World According to Garp; George Roy Hill, 1982), *Šťvanice* (La Curée; Roger Vadim, 1966), *Valmont* (Miloš Forman, 1989), *Velké manévry* (Les Grandes manoeuvres; René Clair, 1955), *Výtah na popraviště* (L'Ascenseur pour l'échafaud; Louis Malle, 1957), *Zámek ve Švédsku* (Château en Suede; Roger Vadim, 1964).

SUMMARY

FOUR VERSIONS OF DANGEROUS LIAISONS

Part One and Two

Marie Mravcová

The study of the three film versions of the novel by Choderlos de Laclos *Dangerous Liaisons* consists of four parts.

I. The novel – 1782

The literary version of the story is treated within the tradition of an epistolary novel; the author renders the role of the fictitious publisher and some of the functions (communicative, characterizing, plot-developing, stylistic etc.) of epistolary form. Laclos's novel binds to the 18th century also by its libertine theme and by the spirit of libertinism, which was present in the French court during the rule of the regent Philippe II, duc d'Orleans (1715 – 1723), and was identical to galant lechery. At the same time the seducer's strategy attained strict rules. Each of the members of the novel's libertine couple uses rather different tactics: Mme de Merteuil relies on her perfect self-control and disguise; Valmont plays the role of a warrior-conqueror, while, towards a virtuous and pious victim, he profits through a psychologically effective game of sincerity and he pretends to have a sinner's desire for remedy. His complicity is represented by the fact that the reader often cannot be sure, whether his epistolary eloquency, which should only serve his conqueror's purposes, does not in fact hide a real desire, or whether he sometimes does not only pretend to his libertine accomplice what is expected of him and not what he really intends to do. This ambiguity, as well as the multifaceted point of view, used in the depiction of „dramatis personae“, obviously makes enactment of the character very difficult.

II. Valmont – 1989

Miloš Forman's film represents the most original (in the sense of independence on Laclos's story) and the least libertine adaptation of the novel. With the exception of the differences, caused by the transition of the structure (the net of letters is replaced by a dramatized pictorial narration), there are many completely new acts and scenes, which contribute to a metamorphosis of characters, which in fact corresponds to a romantic-adventurous genre: Forman's Valmont has the behaviour of a likeable womanizer, Mme de Merteuil acts like an agile and charming (however on occasions rather forced) procuress. Because Forman's and Carrière's version lacks the presence of God within the soul of the seduced woman (Mme de Tourvel), and the matter of life or death is therefore not at stake, it was advisable to change the tragic ending of the story. Finally, it is only Valmont, who dies, but it happens in a rather comically treated duel. The tool of revenge and the object of the cynical sexual initiation, that is the young Cecily Volanges and her juvenile afflictions become emphasized and they contribute to the comedial features of the film and to its triumphant wedding finale. Particularly thanks to the character of Cecily and to the problems of young characters with adolescence and adults, Forman's film *Valmont*, which in many ways gets estranged from the novel, finds its proper place in the context of Forman's previous works.

III. *Dangerous Liaisons* – 1959

It is necessary to judge Roger Vadim's film as a modernized version of the novel. This modernization naturally brings about a whole range of innovations and shifts: the libertine couple converts into Mr. and Mrs. Valmont, who indulge in sexual freedom; social standing and character types adopt to the situation of the 1950s. With the exception of writing letters, the communication is held also by telephone, tape-recording, sending wires etc. The new (contemporary with regards to the time of the film-making) historical context is completed

by jazz, which also contributes to the snobbish character of Vadim's film. However, it perfectly matches the lifestyle of characters ranking from the upper-class. In spite of all modernizations, director Vadim and screen-writer Roger Vailland remained in many ways faithful to the novel: e. g. in keeping the psychological core of the seducer's strategy and in the fatal tragic ending. They also attempted to create an equivalent to the epistolary form. In two sequences they managed to connect the reading of a letter, the text of the letter (a commentary behind the screen identifying the time of reading and the time of writing) and the time of the event described in the letter. The care for an elegant, precised form, expressed through the composition of images, inventive work with the camera or with the music accompaniment, seems to correspond to the stylistic perfection of 18th century masterpieces of epistolary form.

IV. Dangerous Liaisons – 1988

Stephen Frears shot the most faithful and artistically most valuable adaptation of the novel in accordance with a successful drama by Christopher Hampton. His film preserves the psychologically complicated plot with a tragic ending and concentrates on rendering the psychological game full of ambiguities and lies. The roles of actors and intriguing seducers differ significantly: while Mme de Merteuil has to base her strategy mostly on perfect noble behaviour (in the reserved motions, mimics and gestures of Glenn Close), which finally reverses into a true hysteric explosion, her accomplice, and later opponent, Valmont uses a richer range of emotions, because he can „confess“ his flirtatious nature and his affection and therefore he can play in an unreserved manner. In comparison to Forman's version, Frears preserves the devilish stylisation of the seducer and retains the devotion of the seduced woman to God, which might give her the strength to resist, but at the same time it makes her fall fatal. Correspondingly to Vadim, Frears and Hampton also made use of letters read behind the screen, so that in combination with the scene itself it is possible to penetrate three time levels, to confront the written text with the course of the described event. The pace of narration speeds up and it reaches its climax in the final duel sequence, which is segmented by reminiscences on the night of a forever lost love. These reminiscences motivate Valmont's acceptance of death through the hands of knight Danceny. The death of the seducer is synchronized with the dying of the seduced victim behind the walls of a remote convent. The stylistic perfection, corresponding to some letters of Laclos's novel, is achieved not only by the harmonic elegance of the scene, costumes and „choreography“ of motions and gestures, but also by e. g. using a mirror, which bears the meaning of a motive and of a symbol (in relation to the basic polarity *disguise – face*).

Translated by Gabriela Dupačová

Články

FILMOVÍ NÁVŠTĚVNÍCI A KINA
NA ÚZEMÍ ČESKÉ REPUBLIKY*Od roku 1945 do současnosti¹⁾*

Ladislav Pištora

a) 1945 – 1950²⁾ (období do změn daných únorem 1948)

Jak dokládají údaje z počátku roku 1945, trval zájem diváků, hledajících v kinech především zapomnění, i v prvních měsících tohoto roku. Tento zájem o film lze pozorovat i v druhé polovině roku po skončení války a osvobození celého území republiky. Důležitost tržeb z kin ve vztahu k vlastní tvorbě spolu s trvajícím nebývalým interese diváků o filmovou zábavu vedl k poměrně rychlému obnovení provozu kin, přestože řada z nich měla zastaralé technické zařízení a často k dispozici pouze jeden promítací přístroj.³⁾ Koncem roku 1945 bylo v provozu již 87 % všech kin⁴⁾, v absolutních číslech se jednalo o 1418 hrajících kin oproti asi 57 provozu schopných kin na konci května téhož roku.⁵⁾

V dalších letech lze postupně zaznamenat výrazný vzrůst počtu kin, neboť především ke konci čtyřicátých let se budovala kina na úzký film (16mm), jejichž vstupní investiční náklad i vlastní provoz byl nižší. Zatímco v roce 1946 tvořila tato kina z celkového počtu zhruba 5 %, v roce 1949 se již jednalo o více jak jednu třetinu kin (36,9 %) a o rok později to byly téměř dvě pětiny všech kin. V rámci centrálně řízené kinofikace⁶⁾ byla tato

- 1) Z hlediska statistických údajů byl v období od vzniku filmu do současnosti v podstatě opsán oblouk. Relativně větší množství statistických informací z doby okupace se následně výrazně zvýšilo za existence plánovaného hospodářství, kdy centrální instituce shromažďovala a dokládala velmi podrobně veškeré dění tak jako ve všech odvětvích i v oblasti filmové distribuce (díky Jiřímu Havelkovi byly do roku 1970 i podrobně zpracovávány a zveřejňovány). Po roce 1970 byly uveřejňovány pouze relativně podrobné údaje z oficiálních zdrojů statistického úřadu. Změny, ke kterým došlo po listopadu 1989, dané především privatizací celé oblasti, vedou k tomu, že prakticky žádná data opět, tak jako na počátku filmového podnikání, nejsou oficiálně, ale ani neoficiálně (mimo ty nejzákladnější shromažďované Uníí filmových distributorů a zveřejňované ve Filmové ročence) k dispozici.
- 2) Na rozdíl od období do roku 1945, za které existovala víceméně obecně přijatá periodizace, pro toto období stanovíme pracovní časové úseky podle vlastní úvahy.
- 3) Jednalo se o téměř polovinu všech tehdejších kin. Viz Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970, s. 221. Vybavení kina jedním promítacím přístrojem vedl k minimálně pěti nuceným přestávkám při projekci celovečerního filmu.
- 4) J. Havelka, c. d., s. 80.
- 5) Tamtéž, s. 221.
- 6) Z ruštiny byl pro výstavbu nových kin a vytváření jejich proporcionální sítě převzat termín kinofikace (kinoficirovka).

kina zřizována především ve venkovských obcích, ve smyslu zvýšení dostupnosti kina co největšímu počtu diváků a současně v duchu tehdejších tendencí vyrovnávat rozdíly mezi městem a venkovem. Z hlediska skladby kin přitom docházelo k mírnému poklesu standardních 35mm kin, která byla v řadě případů jako nevhodná či technicky nevyhovující rušena. Přestože nebyla zdůrazňována ideologická stránka tohoto počínání, je nasnadě, že se jednalo o nejvýraznější a nejúčinnější prostředek ovlivňování mínění širokých vrstev obyvatelstva.⁷⁾ Oproti roku 1946, kdy kina v podstatě obnovila svoji činnost, došlo do roku 1951, kdy bylo dosaženo maxima jejich počtu, k téměř dvojnásobnému nárůstu. Z 1640 kin se jejich počet zvýšil na 2870. Existoval dokonce cíl, ke kterému budování sítě kin směřovalo: plánovací normativ – 10 obyvatel připadajících na 1 sedadlo v kině.⁸⁾

S ještě větším tempem se budovala kina na Slovensku, kde se ve srovnání s rokem 1945 jejich počet v roce 1950 více než zdvojnásobil (243,1 %). Vzhledem k již výše uvedeným důvodům se jednalo v naprosté většině o zřizování kin na úzký film, která v uvedeném roce převýšila počet 35mm kin. Tato převaha pak trvala na Slovensku až do sedmdesátých let.

I přes přijetí dekretu prezidenta E. Beneše ohledně zestátnění filmu, vyskytly se v případech provozu kin největší pochybnosti. Snahy o uvolnění kin z majetku státu se týkaly především bývalých sokolských kin, která měla dlouholetou tradici a tvořila podstatnou část kin u nás. Pochybnosti o předčasnosti tohoto opatření, které se objevovaly v letech 1946 a 1947, vyřešil „Vítězný únor“,⁹⁾ kdy byly tyto názory rázně odmítnuty.

Vývoj počtu kin, představení a návštěvníků v letech 1945 – 1950

Rok	Počet kin	Počet představení	Počet návštěvníků v tis.
1945	1 418	170 173	45 461
1946	1 642	463 885	110 014
1947	1 985	544 956	126 056
1948	2 261	569 201	129 723
1949	2 512	593 452	122 212
1950	2 545	553 958	98 753

Pramen: J. H a v e l k a, *Filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970.

Vzhledem k nedostupnosti dat za první tři sledované roky uvádíme údaje J. Havelky.

- 7) Zajímavý doklad unifikace a plánovacích metod skýtá způsob úpravy názvů kin v celé republice podle zásad „orientační přehlednosti a hospodářských úspor“. Jedno kino: Kino, dvě kina: Oko a Svět, třetí kino Jas a čtvrté kino Lípa. Viz J. Havelka, c. d., s. 221. Tyto názvy, které se objevily v mnoha našich městech (v řadě z nich stávající zbytky kin nesou stále jedno z uvedených jmen), měly svůj přirozený základ (vazba na zrak) již z doby první republiky.
- 8) Předpokládaná síť čtyř tisíc kin však nebyla vybudována. V roce 1950 se přepočtový ukazatel míst na obyvatele pohyboval okolo 13,2 obyvatel. Srov. J. Havelka, c. d., s. 221; Eva S t r u s k o v á, *K vývojovým tendencím kina*. Praha 1981, s. 9.
- 9) Publikace *30 let ÚPF a organizace filmové distribuce*, Praha 1987, hovoří o období do roku 1948 jako o zápasu o dovršení znárodnovacího procesu.

S vývojem sítě kin, včetně jejich hracího profilu a zvlášť s programovou skladbou uváděných filmů je těsně svázána návštěvnost. Logický vzrůst počtu filmových diváků po válečných útrapách byl zpočátku brzděn nedostatkem filmů a jejich kopií. V roce 1945, přesněji od 5. května, za všech omezujících podmínek dosáhla návštěvnost v osvobozených Čechách a na Moravě 45,46 milionů návštěvníků, a to v členění zhruba tři čtvrtiny v Čechách a jedna čtvrtina na Moravě.¹⁰⁾ Kino jako prakticky jediný prostředek široké zábavy a jeho schopnost substituční funkce z hlediska nemožnosti uspokojování dalších potřeb vedla ještě v roce 1946, i přes nepříznivý vliv provedené měnové reformy, k výraznému vzrůstu počtu diváků. V roce 1946 se jednalo už o 110 milionů návštěvníků a o rok později bylo dosaženo 126 milionů, tedy prakticky úrovně návštěvnosti z roku 1944.¹¹⁾ První vrchol návštěvnosti po válce lze zaznamenat v roce 1948 – 130 milionů filmových diváků. Tento trend byl podporován i skladbou filmového programu, která po jednostranně zaměřeném uvádění německých filmů, často vysloveně profašisticky zaměřených,¹²⁾ byla nahrazena širokou nabídkou zahraniční produkce.

Podrobnější údaje ukazují, že v roce 1947 a 1948 bylo vysoké návštěvnosti dosaženo díky zájmu o filmy západních zemí (především USA, Velké Británie a Francie), jejichž podíl na uskutečněných představeních představoval v roce 1947 téměř polovinu (49,1 %) a v následujícím roce více než dvě pětiny. V případě filmových diváků činil v roce 1947 jejich podíl plných 55,6 % (tj. v absolutním počtu 70 milionů návštěvníků), o rok později 46,8 %.¹³⁾ Podíl samotné americké produkce na návštěvnosti kin vzrostl ze 7,5% v roce 1946 na 31,4% v roce 1947 a do roku 1950 pak zase poklesl na 6,8%. Na konstantní úrovni se v tomto období udržoval zájem o české filmy, navštěvovala je každý rok stále asi jedna třetina všech diváků. V případě sovětských filmů došlo po vysokém zájmu v roce 1945 k jeho poklesu až na jednu šestinu z celkového úhrnu v roce 1947, což v absolutním počtu znamenalo 20 milionů diváků.

Ke zlomu v návštěvnosti došlo v roce 1949, což bylo dáno změnou programové skladby,¹⁴⁾ konkrétně podstatným omezením západních filmů ve prospěch filmů sovětských. Pokles, který v roce 1949 představoval vzhledem k časovému zpoždění jen asi 5 % diváků, se

10) Připočteme-li k tomu návštěvnost z konce protektorátu, jedná se v úhrnu o roční návštěvnost dosahující téměř 83 milionů filmových diváků (přesně 82,57). Na Slovensku mj. i z důvodů nedostatečné sítě kin činila roční návštěvnost v tomto období prakticky 11 milionů diváků (10,99).

11) Ve skutečnosti se jednalo o nižší návštěvnost, neboť té bylo dosaženo na základě vyššího počtu kin, většího počtu představení a potencionálně vyššího počtu možných diváků (provádíme srovnání s územím tehdejšího protektorátu).

12) Připomeňme, že v roce 1945 představoval filmový fond uváděných filmů jen produkci dvou proveniencí: německé filmy (93 %) a české filmy (7 %). Viz Ladislav Pištora, *Filmová návštěvnost a kina na území České republiky. Od vzniku filmu do roku 1945*. „Iluminace“ 8, 1996, č. 4, s. 59.

13) J. Havelka, c. d., s. 228.

14) V první části (L. Pištora, c. d., s. 35 – 60) jsme se nedotýkali otázek programové dramaturgie kin. Výběr uváděných filmů, byl v době první republiky určován zcela jednoznačně poptávkou a orientoval se na nejtypičtějšího návštěvníka biografů tak, aby splnil jeho přání a požadavky a naplnil „kasu“ provozovatele. Podpora státu orientovaná na zvýšení kvality natáčených českých filmů do oblasti distribuce zasáhla jen nepřímo, známým kontingentem z počátku třicátých let, který vedl téměř k vymizení amerických filmů, ale jejím účelem v žádném případě nebylo ovlivňování programů kin. Přímým vstupem byl zákaz uvádění profašisticky orientovaných německých filmů. V období po roce 1948 tržní faktory nejsou již určujícím momentem dramaturgie kin a v různých fázích jsou zcela nebo alespoň částečně nahrazovány

pak projevil znatelně v roce 1950, kdy diváci v důsledku zúžené nabídky filmů návštěvu kina podstatně omezili. Úbytek představoval v absolutním počtu zhruba 30 milionů diváků, což v procentech značí oproti roku 1948 asi třetinový propad (33,9 %). Programová skladba roku 1950 se ve srovnání s rokem 1948 v podstatě převrátila. Téměř polovina uváděných představení (49,7 %) připadla na sovětské filmy, zatímco filmy západních zemí představovaly jen zhruba jednu šestinu (17,9 %).

Počínaje rokem 1945 jsou z distribuce vyřazovány nevhodné filmy. Zatímco v prvních třech letech po osvobození se jednalo o starší české filmy, maximální počet jich byl vyřazen v roce 1947 (55 filmů), po roce 1948 byly vyřazovány z oběhu hlavně filmy západní provenience. V roce 1950 se jednalo o 96 filmů z USA, 79 z Velké Británie, 36 z Francie a také o 34 českých filmů.¹⁵⁾

b) 1951 – 1960 (období kulminace počtu diváků v kinech)

Rok 1950 byl obdobím, kdy dosažený počet filmových návštěvníků pohybující se okolo 100 milionů¹⁶⁾, klesl na nejnižší úroveň v poválečném období, a to za trvajících celosvětového zájmu o kino (snad s výjimkou USA a Velké Británie, kde již návštěvnost začala stagnovat). Použijeme-li přepočtového ukazatele na obyvatele, tak zhruba z 15 návštěv připadajících na každého obyvatele v roce 1948 klesl tento zájem přibližně o tři, přesněji na 11,6 návštěvy v roce 1950.

Podrobnější pohled na uváděné filmy dovoluje tvrdit, že zásahy do programu kin¹⁷⁾ byly hlavním důvodem poklesu návštěvnosti. Došlo jednak k absolutnímu snížení počtu uváděných programů (hrané celovečerní filmy rozdělované kinům v roce 1950 zahrnovaly jen 74 titulů) a za druhé byla podstatně omezena pestrost programu. Základ tvořily filmy české a sovětské. V roce 1950 tyto dvě produkce představovaly samy již více než dvě třetiny všech uváděných filmů (67,6 %). Jen sovětské filmy v počtu 43 titulů tvořily např. v roce 1953 téměř polovinu všech programovaných titulů.¹⁸⁾ Preference

faktory ideologickými často prezentovanými jako umělecké. Zcela jednoznačně je tomu na počátku padesátých let a k určité reminiscenci dochází i na počátku sedmdesátých let. V ostatních letech dochází k jejich často nepochopitelné symbióze.

- 15) Podrobněji k tomu viz J. Havelka, c. d., s. 78 a 214. Celkem bylo vyřazeno v roce 1950 295 filmů, podíl českých filmů představoval 18 %. Ostatní byly západní produkce.
- 16) Dle oficiálních údajů statistického úřadu 103,3 mil., podle J. Havelky pouze 98,8 mil. osob. Diference, která je mezi těmito dvěma zdroji dat, v roce 1949 činí 5,2 milionu (okolo 4 %), se v průběhu padesátých let snižuje. V první polovině šedesátých let se jedná již o rozdíl pouhých 200 tisíc, ke konci šedesátých let jsou údaje z obou zdrojů totožné.
- 17) Změny, ke kterým došlo v programové náplni, dokládá výstižně i názvoslovná změna, kdy se Státní půjčovna filmů mění na Rozdělovnu filmů. Její úkol specifikoval J. Havelka: „...zásobování kin se začalo provádět formou plánovitého rozdělování filmů, aby byly co nejvíce využity při zachování hledisek kulturně politických a uměleckých.“ J. H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1951 – 1955*. Praha 1972, s. 212.
- 18) V roce 1951 to bylo jen 67 filmů, v roce 1952 a 1953 přes 90 titulů a až v roce 1954 a 1955 překračuje počet programovaných titulů celovečerních filmů hranici 100. Sovětské filmy představovaly 24 titulů v roce 1950, 1951 i 1952, 43 titulů v roce 1953 a 38 titulů v roce 1954. Československá produkce byla 21 titulů v roce 1951, 31 titulů v roce 1952 apod. Tamtéž, c. d., s. 202 (1950), 296 (1955).

sovětských a domácích filmů na úkor ostatní produkce se projevila i na skladbě uvedených představení. V roce 1950 a 1951 dosahovala podílu více než 80 % (1950: sovětské filmy 44,1 %, čs. filmy 36,5 %). Dominantnímu nasazení sovětských filmů odpovídal také jejich podíl na návštěvnosti. Ta v obou zmíněných letech představovala více než dvě pětiny celkového počtu filmových návštěvníků.¹⁹⁾ Filmy české a případně slovenské tvořily více jak jednu třetinu uváděných programů a na návštěvnosti se podílely rovněž zhruba dvěma pětinaми. Velmi nízký byl podíl filmů ostatních, především z kapitalistických zemí. Jejich podíl z téměř zanedbatelných v průměru 5 % představení na počátku padesátých let vzrostl v roce 1954 a později v roce 1955, kdy tvořily asi jednu šestinu uváděných představení a navštívila je více než jedna pětina všech diváků (22,2 %).

Naznačená programová skladba byla jednou z hlavních příčin stagnující návštěvnosti na počátku padesátých let. Na přírůstek návštěvníků v roce 1951 a 1952 mělo vliv zvýšení počtu představení (v roce 1952 např. vzrostla o téměř sto tisíc, tedy zhruba o jednu sedminu oproti předcházejícímu roku), nikoliv nárůst zájmu. K podstatnějším změnám došlo až mezi lety 1953 až 1955, kdy jednak nadále pokračovalo zvyšování uváděných představení, ale rozhodujícím činitelem se stal větší počet nasazovaných titulů a pestřejší skladba programů. A tak v roce 1954 navštívilo kina již 120,7 milionu diváků a o rok později návštěva v počtu 129,8 milionu osob odpovídala maximu dosaženému v roce 1948.

V případě počtu kin bylo dosaženo maxima právě v roce 1950 a 1951, což ovlivnilo dosaženou návštěvnost. Počet kin v roce 1951 činil 2872 jednotek,²⁰⁾ přičemž stálých kin bylo 2725. Téměř polovinu z nich představovala kina na úzký film (43,7 %), pomocí kterých byl kinofikován venkov. Dotkneme-li se krátce i jejich struktury, rozhodující část kin, více než dvě třetiny, tvořila v roce 1955 malá kina, ze tří pětín na úzký film s počtem sedadel do 300 míst.²¹⁾ V první polovině padesátých let se obnovila také tradice kočovných kin, nyní zvaných putovní, která hrála v místech bez stálých filmových sálů. V roce 1954 a 1955 dosáhl jejich počet maxima: 127, přičemž počet vykazovaných diváků činil v posledním uvedeném roce téměř 5 milionů, tedy zhruba 4 % celkového počtu diváků.

19) Obecně nejvíce navštěvované byly v té době sovětské filmy válečné, které nahrazovaly snímky s napětím či dobrodružstvím, filmy pro děti a mládež, veselohry a filmy z prostředí cirkusu. Nutno poznamenat, že důležitou roli v zájmu o sovětské filmy hrála i organizovanost jejich návštěv.

20) Diference, která existuje mezi údaji statistického úřadu a publikacemi J. Havelky představuje asi 150 kin, tedy asi jednu desetinu a vzhledem k tomu, že vývojové trendy jsou shodné, není tak podstatná. Je dána odlišnými kategoriemi: statistický úřad uvádí státní kina, tedy nejspíše včetně letních a putovních, zatímco J. Havelka používá kategorii stálá kina a dvě výše uvedené podkategorie vykazuje zvlášť. Otázkou ještě zůstává i zahrnování případných kin kulturně výchovných zařízení Národních výborů, která jsou počínaje rokem 1955 vykazována samostatně.

21) V roce 1955 patří do této kategorie naprostá většina 16mm kin, přesně 97 %. Budeme-li pokračovat v další specifikaci, největší počet kin (celkem 1096 v roce 1955), opět nejvíce na venkově, uvádí své programy tři dny v týdnu a 882 kin jen jednou až dvakrát týdně (tedy nejčastěji v sobotu a v neděli). Viz Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1951 – 1955*. Praha 1972, s. 341.

Vývoj počtu kin, představení a návštěvníků v letech 1950 – 1960

Rok	Počet kin	Počet představení	Počet návštěvníků	
			abs. v tis.	index v %
1950	2 767	613 415	103 261	100
1951	2 872	648 421	105 533	102,2
1952	2 613	734 105	109 489	106,0
1953	2 555	736 352	116 016	112,1
1954	2 543	710 141	120 745	116,9
1955	2 525	752 184	129 797	125,7
1956	2 530	795 046	146 991	142,3
1957	2 535	811 515	148 257	143,8
1958	2 543	828 603	142 959	138,4
1959	2 536	815 388	133 674	129,5
1960	2 535	805 960	133 218	129,0

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985.
vlastní propočty

Náš podrobný pohled na toto zvrátové desetiletí skončil v polovině padesátých let, kdy se roku 1955 návštěvnost vyrovnala zhruba úrovni z roku 1948. Další zvýšení počtu návštěvníků z roku na rok (nejvyšší od roku 1945) bylo zaznamenáno v roce 1956, kdy činil přírůstek více než 17 milionů (13 %). O necelé dva miliony více diváků pak přišlo do kin v roce 1957. Celkovým počtem 148,3 milionů bylo dosaženo v tomto roce nejvyššího ročního počtu návštěvníků v českých kinech od počátků kinematografie až do současnosti. Použijeme-li přepočtového ukazatele, zjistíme, že každý občan (tedy včetně nemluvňat a starců) zavítal v tomto roce do ztemnělého sálu kina téměř šestnáctkrát. Tomuto dosaženému stavu napomáhal mj. vysoký počet představení (vyšší byl pouze ve dvou následujících letech, kdy se filmová distribuce snažila zvrátit pro ni dosti překvapivý obrat) a také příznivá skladba uváděných filmů (dosažený podíl představení západních filmů činil 30,9 % a byl nejvyšším v celém desetiletí).

Rokem 1957 však skončilo zvyšování počtu návštěvníků kin, neboť se začal projevovat vliv vysílání televize (zahájeno 1953). V roce 1958 měla u nás více než 300 tisíc evidovaných diváků a tímto rokem také začal bouřlivý vzrůst jejich abonentů, nabývajících na razantnosti počátkem let šedesátých. Šestimilionový úbytek filmových návštěvníků v roce 1958 se zvyšuje v dalším roce na skoro desetimilionový, oproti roku 1957 to znamená již o 10 % méně, a je po protipatřeních filmové distribuce téměř zastaven na 133 milionech návštěvníků v roce 1960.

Při této příležitosti je nutné se otázkou vývoje počtu filmových návštěvníků zabývat i z hlediska mezinárodního srovnání. V polovině padesátých let nastal obrat v návštěvnosti kin prakticky na celém světě, přičemž tento vývoj byl jednoznačně dáván

do souvislosti s rozvojem televizního vysílání.²²⁾ Okolo roku 1955 dochází k zásadnímu obratu v počtu návštěvníků v celé Evropě. Doposud výrazný a trvajících nárůst návštěvnosti kin se změnil v pokles. Zatímco ČSSR spolu s tehdejší NDR držely s tímto vývojem krok, většina evropských států bývalého socialistického bloku měla tento bod zvratu posunut do dalšího desetiletí.

Maximální návštěvnost kin ve vybraných zemích

Země	Rok maximální návštěvnosti	Počet návštěvníků v mil.	Počet návštěv na obyv. za 1 rok
Belgie	1955	106,0	12
Dánsko	1955	51,6	12
Finsko	1957	32,0	7
Francie	1956	433,0	10
Itálie	1955	800,7	17
Norsko	1962	35,2	10
Rakousko	1958	122,0	17
SRN	1955	766,6	15
Španělsko	1961	370,0	12
Švédsko	1958	70,0	9
Bulharsko	1965	126,4	15
Československo	1957	186,2	14
Maďarsko	1960	140,0	14
NDR	1955	310,0	17
Polsko	1957	231,4	8
Rumunsko	1966	216,1	11
SSSR	1968	4 715,0	20

Pramen: *Statistics on film and cinema 1955 – 1977*. Paris 1982.

22) Výjimkou byla Velká Británie, kde bylo dosaženo maximální návštěvnosti kin už v roce 1946, kdy tamější kina navštívilo 1635 milionů diváků. V roce 1955 při 23 návštěvách každého obyvatele za rok to bylo již o půl miliardy méně (1181 mil.) a pouhou třetinu počtu z roku 1946 činila tato návštěvnost v roce 1960, kdy do kin přišlo již méně než půl miliardy (460 mil.) Viz Georges S a d o u l, *Dějiny světového filmu od Lumiéra až do současné doby*. Praha 1956, s. 489. Dále připojme, že ve Velké Británii jako v jediné zemi v Evropě v roce 1955 připadalo na 1000 obyvatel již 155 televizních přijímačů. Druhou výjimkou byly Spojené státy, kde návštěvnost dosáhla vrcholu koncem čtyřicátých let a počátkem padesátých let již došlo ke strmému poklesu. V roce 1948 činila průměrná týdenní návštěvnost 90 milionů, v roce 1954 59 milionů a v roce 1960 pouze 28 milionů. Viz Melvin L. D e F l e u r – Sandra J. B a l l o v á - R o k e a c h o v á, *Teorie masové komunikace*. Praha 1996, s. 94.

Poznámky k tabulce na s. 69:

– Uváděný údaj za ČSSR prezentuje úroveň celého státu. Oproti průměru 15,6 návštěv na 1 obyv. v českých zemích je snížena vlivem návštěvnosti na Slovensku, kde nedosahuje tak vysokých parametrů

– Údaje za některé státy v roce 1955 nemusejí být maximálními, jsou pouze nejvyššími z hlediska uváděných dat v příslušné publikaci

Na závěr této části musíme věnovat ještě pozornost síti kin a jejich vybavení. Boj, který vedl filmový průmysl proti televizi ve světě, především zaváděním nových technologií (trojrozměrný obraz, širokoúhlý film, stereofonní zvuk apod.), měl svůj dopad v tom, že do určité míry zpomalil pokles diváků, i když samozřejmě nemohl změnit základní směr – úbytek. Z těchto nových technologií doznal u nás praktického uplatnění širokoúhlý film; kina začala být rekonstruována a vybavována systémem Cinemascope. První dvě kina takto vybavená se objevila v roce 1956, v následujícím roce jich bylo již 54 a ke konci desetiletí tvořila tato kina, budovaná pochopitelně v největších městech, zhruba jednu desetinu všech kin.²³⁾ V úhrnu počet kin sice stagnoval, měnila se však jejich struktura. Podíl 16mm kin i přes jejich trvalý mírný přírůstek díky budování širokoúhlých kin klesal. Nadále i koncem padesátých let vzrůstal počet sedadel v kinech. Pokračovalo i stálé budování letních kin, vybavených rovněž širokoúhlou technologií. Pokles zájmu diváků začal být koncem padesátých let i příčinou úbytku putovních kin. Nabízená představení, která reagovala nejcitlivěji na vývoj návštěvnosti, dosáhla svého maxima v roce 1958 a rokem následujícím začala mírně klesat.

c) 1961 – 1970 (šedesátá léta)

První polovina šedesátých let, která navazuje na období zvratu návštěvnosti, se vyznačovala pokračováním poklesu filmových návštěvníků vlivem silného nástupu televize.²⁴⁾ Ta se u nás začala důrazněji prosazovat koncem padesátých let a k nejvýraznějšímu tempu ve vybavování domácností televizními přijímači docházelo v prvních čtyřech letech šedesátých let, kdy roční přírůstek překračoval 200 tisíc, přičemž v roce 1960 a 1961 dosáhl téměř 240 tisíc nových koncesionářů za rok. V roce 1964 činil absolutní počet televizních povolení už 1,5 milionu²⁵⁾ a o dva roky později dosáhl 2 milionů. V tomto roce klesl průměrný počet osob připadajících na jeden televizní přijímač (na jednu koncesi) pod hranici 5 osob, z čehož vyplývá, že televizi měla již minimálně každá druhá rodina,

23) Naše určité opoždění za vývojem ve světě, podmíněné i vývojem zájmu o film a návštěvu kina, prezentuje stav v západních zemích. V roce 1957 bylo v USA a Kanadě zhruba 90 % kin vybavených širokoúhlým zařízením, ve Velké Británii to bylo 82 % a ve Spolkové republice Německo 45 %. Viz *Další rozvoj televize a filmu v ČSR*. „Film a doba“ 4, 1958, č. 4, s. 279.

24) Podíl měly jistě i další širší souvislosti spojené s využíváním volného času. Jen namátkově lze jmenovat vliv automobilismu, chalupářství, později i víkendy trávené mimo domov apod.

25) Přesně se jedná o 1,561 mil. evidovaných televizních přijímačů, jak zní kategorie daná statistickou metodikou. V roce 1967 činil přesný počet 2,041 mil. Jak rychlé bylo vybavování televizí, svědčí poměrné ukazatele. Zatímco v roce 1958 připadalo na jeden TV přijímač 31,3 osob, v roce 1961: 10,1 osob, 1964: 6,2 osob a v roce 1967: 4,8 osob.

Jak se tato skutečnost promítla na vývoj návštěvnosti kin, ukazují statistická čísla. Právě v době největšího zájmu o nákup televizí docházelo k nejrapidnějšímu úbytku filmových diváků, přičemž roční pokles se blížil deseti milionům. Nejvýraznější byl mezi rokem 1961 a 1962, kdy ze 124,3 milionu osob ubylo za rok více než 12,5 milionu návštěvníků (tedy 10 %).²⁶⁾

Vývoj počtu kin, představení a návštěvníků v letech 1960 – 1970

Rok	Počet kin	Počet představení	Počet návštěvníků	
			abs. v tis.	index v %
1960	2 535	805 960	133 218	100
1961	2 530	798 029	124 276	93,3
1962	2 573	774 680	111 873	84,0
1963	2 573	766 730	103 151	77,4
1964	2 538	756 204	99 133	74,4
1965	2 517	741 456	95 240	71,5
1966	2 504	734 618	94 100	70,6
1967	2 476	717 650	88 358	66,3
1968	2 456	698 262	87 304	65,5
1969	2 402	673 444	88 699	66,6
1970	2 394	664 195	84 246	63,3

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985.
vlastní propočty

Pokles filmových diváků pokračoval i v dalších letech, i když ne tak vysokým tempem. Rozdíl z roku na rok představoval už jen několik milionů, v roce 1964 klesla návštěvnost pod 100 milionů (99,1) a v roce 1967 pod devadesát milionů (88,4). Jak byl tento úbytek výrazný, nám ukáže i přepočtový ukazatel. Zatímco v roce 1961 navštívil kino každý obyvatel celkem třináctkrát, v roce 1967 to bylo již jen devětkrát. Zpomalení úbytku diváků v druhé polovině desetiletí vedlo dokonce k jeho zastavení kolem roku 1968. Vliv na tento trend mělo především uvolnění, ke kterému došlo ke konci šedesátých let, projevující se také v dramaturgické skladbě uváděných filmů.²⁷⁾

Vzhledem k dostupnosti údajů můžeme se k této otázce zmínit podrobněji. Prakticky od počátku šedesátých let se postupně měnila programová skladba. Klesal počet uváděných představení sovětských filmů a naopak vzrůstal podíl filmů ostatních kinematografií,

26) Absolutní největší přírůstek televizních povolení lze zaznamenat mimo rok 1960 právě v těchto dvou letech.

27) Ve prospěch filmů kapitalistických produkcí se měnila jak struktura distribuční nabídky, tak struktura návštěvnosti.

za zhruba stálého neměnného podílu filmů naší výroby (asi jedna třetina). V roce 1963 došlo k záměně 30% podílu představení sovětských filmů z roku 1960 s 20% podílem filmů západních. Tento vzájemně protisměrný pohyb podílů pokračoval i v následujících letech. V roce 1965 sovětské filmy z celkově uvedených představení tvořily jen 10,8 % a naopak filmy ostatní představovaly podíl již skoro dvou pětín (38,0 %). Číselně extrémní byl pak tento poměr v roce 1968 a především 1969, kdy představení sovětských filmů tvořila jen 2,9 % z celku a představení západních filmů dosáhla podílu přesahující polovinu (54,7 %). Obdobně se vyvíjely i podíly návštěvníků filmů jednotlivých produkcí.

Z hlediska návštěvnosti skončil trvalý pokles zájmu o sovětský film, zřetelný především v posledních dvou třetinách šedesátých let, až na 3 % z celkové návštěvnosti v roce 1968 a 1969. Ke konci sledovaného období došlo k úbytku návštěvnosti i u doposud dominujících českých filmů a to na úkor produkce „ostatních zemí“. Ta z podílu 30,8 % na návštěvnosti v roce 1961 zvýšila svůj podíl na 50 % v roce 1965 a až na 66,2 % všech návštěvníků v roce 1969. Z toho je zřejmé, především v porovnání se složením návštěvnosti v předcházejících letech, že programové změny byly hlavním faktorem vývoje návštěvnosti v druhé polovině šedesátých let.²⁸⁾

Na Slovensku došlo k obratu ve vývoji návštěvnosti oproti českým zemím o několik let později. Zde byl rokem maximální návštěvnosti rok 1960, kdy slovenská kina navštívilo za rok celkem 43,1 milionu osob. Úbytek diváků pak s tímto časovým posunem pokračoval obdobně jako v českých zemích, nejvyšší však byl zhruba o dva roky později, tedy v roce 1963 a 1964, kdy více než 2 miliony představovaly pokles přibližně 6 %. I další vývoj byl shodný, pokles se zpomaloval a v druhé polovině desetiletí naopak došlo k mírnému nárůstu. Návštěvnost v roce 1970 skončila na 30,5 milionech diváků, což představovalo oproti maximu v roce 1960 úbytek téměř 13 milionů a v relativním vyjádření 30 %.

Podívejme se nyní ještě na další údaje charakterizující tehdejší stav v českých kinech. Na rozdíl od sestupného trendu návštěvnosti zachoval si na počátku desetiletí vzestupnou tendenci vývoj počtu kin a jejich sedadel. Počet kin se zvyšoval až do roku 1963, kdy 2 573 kin mělo největší kapacitu sedadel (minimálně od roku 1955 po celou dobu své existence). Nárůst kin, který nebyl od roku 1958 nikterak velký, měl za příčinu změny v jejich struktuře. Nadále byla zřizována v intencích kinofikace 16mm kina, především v menších sídlech, a počet 35mm kin se trvale snižoval. Počet 16mm kin jako neperspektivních začal klesat počínaje rokem 1963. Stejně jako ve světě docházelo i u nás ke kvalitativním změnám spočívajících v budování širokoúhlých kin. V roce 1963 jich bylo již více než 400 a představovala tak zhruba jednu šestinu všech kin. Ponecháme-li stranou 16mm kina, byly touto technologií vybaveny v roce 1970 celkem dvě pětiny 35mm kin. Budování širokoúhlých kin pokračovalo kontinuálně, i když s menším tempem než koncem padesátých let, a v roce 1970 tvořila tato kina z celkového počtu již více než čtvrtinu (29,0 %). V tomto roce bylo zahájeno i budování kin na 70mm film. Pokračovala i výstavba letních kin, ale vzhledem k našim přírodním podmínkám nemohla dosáhnout většího rozšíření. V roce 1966 jich bylo vykazováno rovných 100, čímž představovala necelých 5 % všech kin.

28) Podrobný pohled na změny ve struktuře návštěvnosti v tomto desetiletí poskytuje v členění dle jednotlivých produkcí tabulka č. 4 ve statistické příloze.

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

Srovnání návštěvnosti kin a rozvoje televize ve vybraných zemích v roce 1960 – 1970

Země	Návštěvnost kin na obyvatele a televizní licence					
	1960		1965		1970	
	a	b	a	b	a	b
Belgie	9	68	5	163	3	208
Dánsko	10	118	6	228	5	266
Finsko	6	21	5	170	3	225
Francie	8	42	6	133	4	217
Itálie	15	42	12	116	10	181
Norsko	10	14	4	131	5	220
Rakousko	15	27	10	98	4	192
SRN	11	84	5	193	3	276
Španělsko	11	8	14	54	10	122
Švédsko	8	156	5	270	3	313
V. Británie	9	210	6	248	4	294
USA*)	•	87,0	12	93,0	5	95,0
Bulharsko	14	0,3	15	23	13	121
Československo	13	22	9	88	8	213
Maďarsko	14	10	10	82	8	171
NDR	14	60	7	180	5	264
Polsko	•	14	6	66	4	128
Rumunsko	8	3	10	26	10	73
SSSR	•	22	19	88	19	143

Pramen: *Statistics on film and cinema 1955 – 1977*. Paris 1982.

Statističeskij ježegodnik. SEVP, Moskva 1972.

M. L. DeFleur, S. J. Ballová-Rokeachová, *Teorie masové komunikace*. Praha 1996.

Poznámka:

a ... počet návštěv připadajících na 1 obyvatele

b ... televizní licence připadající na 1000 obyvatel

*) ve sloupci b uvádíme procento domácností vybavených TV přijímačem

Již v předchozí části jsme připomněli mezinárodní souvislosti. Toto období bylo ve většině západních zemí dobou nejvýraznějšího poklesu návštěvnosti a to i přes protipatření konaná jak v technické a technologické oblasti, tak z hlediska výroby filmů či programové skladby.

Ve většině z nich došlo v tomto desetiletí k základnímu snížení návštěvnosti představované u řady zemí až šestinásobným poklesem. Z dvojciferného čísla roční průměrné

návštěvnosti došlo během těchto deseti let k úbytku na konečný stav dosahující v průměru 3 až 4 návštěvy kina do roka. Z této úrovně pak další pokles, ke kterému došlo později, již nebyl nikterak výrazný. K tomuto úbytku nedošlo přitom logicky ve všech západních zemích. Částečně mimo zůstaly některé státy s velkou tradicí návštěvy kina a zázemím filmových diváků či s pomalejším rozvojem televizního vysílání (v naší tabulce se jedná např. o Itálii a Španělsko). V obou těchto zemích došlo obdobně jako u zemí bývalého socialistického tábora k zásadnímu poklesu až v následujícím období (u nás dokonce až po roce 1989). Zcela výjimečný vývoj byl na území bývalého Sovětského svazu, kde filmová představení neztrácela oblibu (maxima tam bylo dosaženo až v roce 1968, kdy ročně připadalo na každého obyvatele 20 návštěv kina za rok).

d) 1971 – 1989 (období normalizace a reálného socialismu)

Zastavení poklesu filmových návštěvníků zaznamenalo v první polovině sedmdesátých let výrazný posun. Nástup normalizace se totiž projevil v opětovném úbytku diváků. Jednou z příčin byla preference filmů ze Sovětského svazu a dalších socialistických zemí a výběrový dovoz filmů ze západních zemí. Jak ukazují čísla o skladbě návštěvníků, nebyla však tato změna nikterak výrazná, neboť podíl návštěvníků filmů ostatní produkce zůstal po celá sedmdesátá léta vyšší než 50 %. ²⁹⁾ Úbytek filmových diváků způsobilo také zavedení druhého televizního programu a postupné rozšiřování barevného vysílání. Právě v první polovině sedmdesátých let se počet diváků snížil z přibližně 85 milionů v roce 1970 za pět let o téměř 25 milionů (tedy o 26,6 %). Snižující se zájem o návštěvu kina byl provázen i mírným úbytkem kin a poklesem představení. Vzhledem k návštěvnosti v druhé polovině sedmdesátých let, která se prakticky po celých pět let udržovala na stejné úrovni a vývoji počtu představení a z toho vyplývajícího úbytku nabízených míst, došlo v druhé polovině sedmdesátých let ke zvýšení a následné stabilizaci procenta využití kin. To se udržovalo přibližně na jedné třetině obsazenosti nabízených míst (1980: 32,6 %).

Vývoj počtu kin, představení a návštěvníků v letech 1970 – 1990

Rok	Počet kin	Počet představení	Návštěvníci	
			abs. v tis.	index v %
1970	2 394	664 195	84 246	100
1971	2 399	666 444	81 706	97,0
1972	2 376	662 130	71 480	84,8
1973	2 365	644 134	64 536	76,6
1974	2 344	627 183	62 804	74,5
1975	2 309	619 353	61 875	73,4
1976	2 261	611 531	61 499	73,0

29) Číselné doložení skladby návštěvnosti je uvedeno ve statistické příloze v tabulce č. 4.

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

Rok	Počet kin	Počet představení	Návštěvníci	
			abs. v tis.	index v %
1977	2 237	615 372	63 083	74,9
1978	2 234	604 906	61 960	73,5
1979	2 190	583 809	60 602	71,9
1980	2 135	579 473	60 674	72,0
1981	2 092	577 299	60 931	72,3
1982	2 042	567 819	58 410	69,3
1983	2 031	560 995	56 870	67,5
1984	2 025	567 441	58 561	69,5
1985	2 015	557 556	57 198	67,9
1986	2 006	559 387	57 851	68,7
1987	2 005	555 515	54 523	64,7
1988	2 004	542 716	51 852	61,5
1989	2 025	540 592	51 453	61,1
1990	1 899	494 480	36 361	43,2

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985.

statistické ročenky ČSSR

vlastní propočty

Úbytek filmových diváků pokračoval i v osmdesátých letech. Kina ubývala velmi nepatrně, za celé desetiletí pouze o 5 % z celkového počtu. Obdobně poklesla i uváděná představení (o 6 %). Uvedeme-li si přepočtové údaje na obyvatele, můžeme říci, že ještě v roce 1970 navštívil každý obyvateľ filmové představení v českých zemích téměř devětkrát. Po poklesu to bylo v polovině sedmdesátých let šest návštěv do roka, které se pak v průběhu patnácti let do roku 1989 snížily na rovných pět.

Vývoj na Slovensku ve sledovaných dvaceti letech byl obdobný. V prvním desetiletí představoval úbytek návštěvníků necelých 30 %, a byl tedy v podstatě stejný jako v českých zemích.³⁰⁾ Shodně tomu bylo i v dalším desetiletí, avšak pokles návštěvníků ke konci osmdesátých let byl rychlejší. Rozdíl mezi roky 1989 a 1990 představoval v relativním vyjádření u obou území zhruba 30 %.

Návštěvnost ve většině zemí světa v té době byla ve srovnání s námi minimálně dvojnásobně nižší. V osmdesátých letech návštěvnost dále klesala, což dokládá počet návštěv na obyvatele za rok ve výši pohybující se mezi jednou až dvěma návštěvami. Srovnáním absolutního počtu kin zjistíme, že naše síť kin byla značně rozsáhlá a byla tudíž udržována i za cenu neekonomického hospodaření. I když vyjdeme z historické tradice rozsáhlé

30) V českých zemích představoval pokles mezi roky 1970 až 1980 v absolutním údaji 21,3 milionu osob (28 %), kdežto na Slovensku činil úbytek za stejné období 8,9 milionu osob (29,1 %).

sítě kin u nás, kdy jsme se v době první republiky zařadili mezi nejvybavenější země, byla tato síť předimenzovaná.³¹⁾ Pro ilustraci si připomeňme, že země jako Belgie, Dánsko, Finsko, Rakousko a Nizozemsko měly v polovině osmdesátých let jen mezi 400 až 500 kin a v zemích jako je Velká Británie či Spolková republika Německo byl počet kin vzhledem k jejich počtu obyvatel rovněž výrazně nižší. Nižší byl i ve Francii, Itálii a Španělsku, které spolu s námi patřily k nejlépe vybaveným zemím již ve třicátých letech a zájem o film zde stále trval.³²⁾ Srovnáme-li vybavenost v jednotlivých zemích s použitím ukazatele kapacity na obyvatele, dojdeme k faktu, že v polovině osmdesátých let byla vybavenost v tehdejší Československu mimo Bulharsko prakticky nejvyšší.

Návštěvnost kin připadající na obyvatele ve vybraných zemích v letech 1975 – 1991

Země	Návštěvnost na obyvatele			
	1975	1981	1985	1991
Belgie	2,6	2,2	•	•
Dánsko	3,7	3,2	2,2	1,8
Finsko	2,0	2,1	1,4	1,2
Francie	3,5	3,5	3,2	2,1
Itálie	9,2	3,8	2,1	1,5
Norsko	4,6	4,0	3,1	2,5
Rakousko	2,8	2,2	•	1,4
SRN	2,1	2,3	1,7	1,5
Španělsko	7,2	4,6	2,6	2,0
Švédsko	2,7	2,7	2,3	1,8
V. Británie	2,1	1,5	1,3	1,8
USA	5,9	4,6	4,6	1,8
Bulharsko	13,1	10,4	10,6	2,9
Československo	5,8	5,3	4,9	3,2 ^{a)}
Maďarsko	7,1	6,3	6,6	2,1
NDR	4,6	4,6	4,2	–
Polsko	4,1	2,8	2,9	0,5
Rumunsko	8,7	9,3	8,3	2,9 ^{a)}
SSSR	17,7	15,9	14,7	10,3

Pramen: *Statistics on film and cinema 1955 – 1975*. Paris 1982.

Annuaire statistique. Paris 1984, 1988, 1994.

Poznámka: ^{a)} rok 1990, jinak k dispozici pouze údaje za rok 1991

31) Obdobně velký počet kin byl i v dalších zemích východní Evropy zahrnovaných do socialistického tábora.

32) Podrobněji k tomu viz tabulka č. 11 ve statistické příloze.

Na závěr této části připojíme krátkou pasaž týkající se Prahy. Její podíl na celkových údajích se pohyboval stále zhruba okolo jedné čtvrtiny v případě filmových návštěvníků, což byl nejvyšší poměr; v případě představení se jednalo o podíl okolo jedné desetiny a logicky menší byl tento poměr u sedadel v kinech, asi jedna dvacetina; počet kin v Praze tvořil rovněž jednu dvacetinu všech kin v republice. Z hlediska vývoje jednotlivých ukazatelů můžeme říci, že se zde projevy stejné tendence jako v případě úhrnných údajů. To znamená, že vrcholu návštěvnosti v pražských kinech bylo rovněž dosaženo v roce 1957 a to počtem 22,8 milionu diváků, a podobný trend probíhal u představení. Odlišnou skutečností oproti celostátnímu vývoji byl neustálý pokles kapacity kin, jejichž počet sedadel od roku 1945 s určitými výkyvy stále klesal.

e) 1990 – 1996 (období po listopadu 1989)³³⁾

Pokles filmových diváků, ke kterému u nás docházelo v mírném tempu prakticky nepřetržitě od konce padesátých let, zaznamenal ke konci osmdesátých let výraznější průběh, a to i přes volnější dramaturgickou politiku uvádějící ve stále větší míře filmy, které si divák žádal. Jedním z hlavních důvodů tohoto vývoje bylo již běžné užívání moderních technologií (video, satelitní vysílání TV) v našich domácnostech a v neposlední řadě i vznik soukromé televize.

První rok převratných změn v naší společnosti po roce 1989 přinesl z hlediska předmětu našeho zájmu především podstatné změny v trávení volného času. Tím došlo k omezení zbytné potřeby návštěvy snových filmových příběhů. V roce 1990 přišlo do kin o 15 milionů méně návštěvníků, což tvořilo téměř třetinový pokles oproti roku 1989. Nutno poznamenat, že obdobně tomu bylo i v dalších oblastech kultury (divadla, knihovny, galerie apod.). V dalších dvou letech se přes pokračující pokles (asi o jednu šestinu) počet filmových diváků přechodně stabilizoval na přibližně 30 milionech za rok. Hlavní vliv na tuto skutečnost měl počátek činnosti mnoha nových distribučních společností, které využily možnosti dovozu atraktivních filmů z celého světa. Snad nasycení určitého hladu našich diváků po dříve nedostupných nebo skoupě uvolňovaných filmech vedlo k dalšímu podstatnému snížení počtu návštěvníků v letech 1993 a 1994. V prvním roce ubylo téměř 10 milionů (pokles o 30 %) a v roce následujícím dalších 9 milionů.

Postupný vstup tržních podmínek do provozu kin se začal projevovat i jejich výraznějším ubýváním. Velká řada kin, byla v důsledku restituce či mnohdy tržního přístupu majitelů objektů, včetně některých obecních úřadů, zrušena. A tak se jejich počet z 2000 na konci roku 1989 snížil zhruba na 1200 mezi lety 1993 a 1994. Největší dopad pro zájemce o film mělo rušení kin na vesnicích a malých městech, kde šlo zpravidla o jediné zařízení toho druhu. V Praze zmizela kina především v centru, která tvořila základ návštěvnosti. Dnes jsou tyto prostory převážně uzavřeny nebo slouží aktivitám typu heren a kasin či restauračním provozům.

33) Vzhledem k naprostému nedostatku statistických údajů, ale i dalších zdrojů je čerpáno i z novinových a časopiseckých článků.

Respektování ekonomických pravidel nutně vedlo k tomu, že po počátečním mírném poklesu filmových představení se jejich počet znatelně snížil (v roce 1995 jich byla uvedena necelá třetina z počtu v roce 1989).

Vývoj počtu kin, představení, návštěvníků a vstupného v letech 1989 – 1996

Rok	Počet kin	Počet představení		Návštěvníci			Průměrné vstupné v Kč
		abs.	index	abs. v tis.	indexy v %		
1989	2 025	540 592	100	51 453	100	x	6,90
1990	1 899	494 480	91,5	36 361	70,7	70,7	7,90
1991	•	363 000	67,1	29 898	58,1	82,2	10,80
1992	1 827	353 000	65,3	31 239	60,7	104,4	13,80
1993	1 200	301 504	55,8	21 898	42,6	73,2	19,80
1994	1 200	249 000	46,1	12 870	25,0	58,8	23,50
1995	1 233	185 000	34,2	9 253	18,0	71,9	27,50
1996	•	•	x	8 990	17,5	97,2	34,50

Pramen: Statistické ročenky ČSFR

Filmové ročenky

Unie filmových distributorů

časopisecké články

Poznámka: uváděné údaje počínaje rokem 1991 je nutné brát pouze jako orientační

Přestože filmoví distributoři hovoří při tomto radikálním úbytku již několikátý rok o obratu, ke kterému dojde následující rok, skuteností je, že k poklesu došlo i v roce 1995 a dle orientačních údajů také v roce 1996. Počet diváků, který v posledním roce nedosáhl ani 9 milionů za rok, představuje asi jen jednu šestinu návštěvníků kin z roku 1989. Bohužel, přes všechny optimistické úvahy distributorů, pro které je v současné době zřejmě jediným řešením výstavba velkých multikin, zůstává otázkou, zda je tento údaj mezní. Svůj význam má pro celou řadu potencionálních diváků i značný nárůst ceny vstupného, které se z průměrných 7 korun v roce 1989 zvýšilo zhruba pětinasobně na přibližně 35 korun (při ceně 70 – 100 korun na atraktivní předpremiéry v Praze). Začarovaný kruh, do kterého se u nás dostala celá filmová distribuce a konkrétně kina a jejich návštěvníci, je stále téměř uzavřen. Zatímco v západních zemích měl tento vývoj svůj přirozený průběh a dnes se tam divák začíná opět navracet do kin, u nás s ohledem na nepředpokládaný souběh řady faktorů je situace mimořádně nepříznivá. Jak tomu bude v následujícím období, zda prostřednictvím multikin získá film alespoň městské návštěvníky, je otevřenou otázkou.

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, 110 00)

Literatura:

- Annuaire statistique* [1980 – 1994]. UNESCO, Paris.
- BISKY, Lothar: *A jedeme dál...* ČSFÚ, Praha 1988.
- Cestou odkazu Vítězného února*. ČSFÚ, Praha 1988.
- ČESNEKOVÁ, Miroslava: *Vztah kinematografie, televize a nových audiovizuálních technických prostředků z hlediska uspokojování kulturních potřeb*. ČSFÚ, Praha 1981 – 1982.
- DeFLEUR, Melvin L. – BALLOVÁ-ROKEACHOVÁ, Sandra J.: *Teorie masové komunikace*. UK, Praha 1996.
- Filmová ročenka* [1992 – 1995]. NFA, Praha 1993 – 1996.
- Filmový sborník historický 2. ČSFÚ, Praha 1991.
- Filmový sborník historický 4. NFA, Praha 1993.
- Film a divák*. SFÚ, Bratislava 1984.
- HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1946*. ČSFN, Praha 1947.
- HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. ČSFÚ, Praha 1970.
- HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1951 – 1955 I. – II.* ČSFÚ, Praha 1972.
- HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1956 – 1960*. ČSFÚ, Praha 1973.
- HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1961 – 1965*. ČSFÚ, Praha 1975.
- HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1965 – 1970*. ČSFÚ, Praha 1976.
- HAVELKA, Jiří: *Filmové hospodářství I*. SPN, Praha 1958.
- Historická statistická ročenka ČSSR*. SNTL, Praha 1985.
- MORAVA, Karel: *Filmové obecnstvo dnes a zítra*, FÚ, Praha 1966.
- Statistická ročenka ČSR* [ČSSR, ČSFR, ČR]. Praha 1957 – 1996.
- Statističeskij ježegodnik*. SEVP, Moskva 1972.
- STRUSKOVÁ, Eva: *K vývojovým tendencím kina*. ČSFÚ, Praha [1981].
- Tricet let ÚPF a organizace filmové distribuce*. ÚPF, Praha 1987.
- Výhled vývoje české kultury do roku 1990*. ÚVK, Praha 1976.
- TOEPLITZ, Jerzy: *Kam spěje nový americký film*. Orbis, Praha 1974.

STATISTICKÁ PŘÍLOHA

1. Počet kin podle jednotlivých kategorií v českých zemích (J. Havelka)
2. Vývoj počtu kin a sedadel v českých zemích (ČR)
3. Vývoj počtu filmových návštěvníků, nabídnutých míst, procenta návštěvnosti a představení v českých zemích (ČR)
4. Počet filmových návštěvníků v českých zemích a jejich složení podle produkcí (J. Havelka)
5. Kina a filmoví návštěvníci v hl. městě Praze
6. Kina a filmoví návštěvníci v členění dle českých krajů
7. Skladba repertoáru kin v českých zemích v letech 1945 – 1970
8. Vývoj počtu kin, představení a filmových návštěvníků na Slovensku (SR)
9. Počet kin podle jednotlivých kategorií a počty filmových návštěvníků na Slovensku (J. Havelka)
10. Kina kulturně-výchovných zařízení (ROH) v českých zemích
11. Vývoj počtu stálých kin ve vybraných zemích
12. Vývoj počtu filmových návštěvníků ve vybraných zemích
13. Vývoj počtu evidovaných televizních přijímačů v českých zemích (ČR)
14. Počet filmových návštěvníků v letech 1937 – 1996 (graf)

Vysvětlivky:

- v tabulce na místě čísla značí, že se jev nevyskytoval
- na místě čísla značí, že údaj není k dispozici, nebo je nespolehlivý
- x značí, že zápis není možný z logických důvodů

**1. Počet kin podle jednotlivých kategorií
v českých zemích (1945 – 1970)**

Rok	Počet stálých kin	z toho kin				Počet sedadel	Letní kina		Putovní kina	
		A	B	C	D		cel.	z toho ŠUP	cel.	z toho ŠUP
1945	1 418	1 351	67	–	–	500 532	–	–	–	–
1946	1 642	1 511	73	16	42	579 656	–	–	–	–
1947	1 985	1 628	96	104	157	608 200	3	–	3	–
1948	2 261	1 635	162	297	167	632 507	9	–	23	–
1949	2 512	1 586	294	451	181	670 610	10	–	24	–
1950	2 545	1 561	422	341	221	679 888	11	–	85	–
1951	2 725	1 535	1 190 ¹⁾			726 051	15	–	79	–
1952	2 494	1 512				665 669	16	–	122	–
1953	2 422	1 484				646 674	18	–	125	–
1954	2 413	1 450	963	širokoúhlá		656 642	22	–	127	–
1955	2 396	1 515	881	35 mm 70		678 870	21	–	127	–
1956	2 406	1 491	914	1	–	681 647	21	1	122	–
1957	2 425	1 422	962	41	–	712 674	23	7	110	–
1958	2 447	1 250	1 078	119	–	718 794	29	15	95	–
1959	2 473	1 195	1 109	169	–	719 202	34	20	63	–
1960	2 497	1 159	1 113	225	–	748 359	51	26	36	–
1961	2 452	1 082	1 106	264	–	763 096	61	43	18	–
1962	2 493	1 072	1 117	299	–	773 606	70	50	9	–
1963	2 479	1 061	1 079	339	–	778 017	81	62	6	–
1964	2 437	1 032	1 043	361	1	766 856	93	76	7	–
1965	2 411	1 006	1 009	359	3	755 483	97	87	8	–
1966	2 393	958	990	440	5	621 741	100	90	10	3
1967	2 362	926	929	498	9	603 159	101	92	11	7
1968	2 342	889	876	557	20	580 163	106	94	10	2
1969	2 265	826	844	567	28	560 900	107	100	11	7
1970	2 268	796	829	614	29	563 363	107	100	12	6

¹⁾ 395 kin C a 263 D z roku 1951 převedeno v roce 1952 do B

Poznámka: Vzhledem k tomu, že *Filmové hospodářství* J. Havelky je základní faktografická práce a vychází z ní i náš text, uvádíme rovněž statistické údaje z toho zdroje. A to přesto, že jsou vzhledem k jiné metodice a jiným pramenům v nesouladu s oficiálními údaji statistického úřadu.

Vysvětlivky:

A – 35mm ve správě ČSF, B – 16mm ve správě ČSF,

C – 16mm ve správě MNV vl. zařízení, D ve správě MNV zař. ČSF

ŠUP – širokoúhlá projekce

Pramen: Jiří Havelka, *Filmové hospodářství* [1945 – 1970]. Praha 1970 – 1976.

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

2. Vývoj počtu kin a sedadel v českých zemích (ČR)

Rok	Kina	z toho		Počet sedadel v tis.
	Celkem	Širokoúhlá		
		35mm	70mm	
1945	1 244	—	—	444
1946	1 642	—	—	579
1947	1 988	—	—	655
1948	2 286	—	—	•
1949	2 540	—	—	•
1950	2 767	—	—	•
1951	2 872	—	—	•
1952	2 613	—	—	•
1953	2 555	—	—	•
1954	2 543	—	—	•
1955	2 525	—	—	713
1956	2 530	2	—	713
1957	2 535	54	—	713
1958	2 543	129	—	720
1959	2 536	186	—	720
1960	2 535	248	—	749
1961	2 530	307	—	764
1962	2 573	348	—	774
1963	2 573	402	—	779
1964	2 538	440	—	768
1965	2 517	486	—	756
1966	2 504	540	—	748
1967	2 476	586	—	736
1968	2 456	618	—	728
1969	2 402	658	—	707
1970	2 394	694	40	694
1971	2 399	672	45	691
1972	2 376	699	47	682
1973	2 365	724	50	676

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Rok	Kina		z toho		Počet sedadel v tis.
	Celkem	Širokouhlá			
		35mm	70mm		
1974	2 344	803	53	667	
1975	2 309	832	53	648	
1976	2 261	856	55	635	
1977	2 237	813	57	628	
1978	2 234	830	57	624	
1979	2 190	843	57	616	
1980	2 135	862	56	608	
1981	2 092	881	55	599	
1982	2 042	897	55	584	
1983	2 031	906	56	579	
1984	2 025	925	56	576	
1985	2 015	941	56	573	
1986	2 006	952	56	569	
1987	2 005	970	56	565	
1988	2 004	989	56	562	
1989	2 025	1013	56	563	
1990 ¹⁾	1 899	1095	55	553	
1991	•	•	•	•	
1992	1 287	•	•	•	
1993	1 200	•	•	•	
1994	1 200	•	•	•	
1995	1 233	•	•	•	

¹⁾ rokem 1990 končí zveřejňování oficiálních údajů ve Statistické ročence ČR

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985.

Statistická ročenka ČSR [ČSSR, ČSFR, ČR]. Praha 1957 – 1996.

Filmová ročenka [1992 – 1995]. Praha 1993 – 1996.

3. Vývoj počtu filmových návštěvníků, nabídnutých míst, procenta návštěvnosti a představení v českých zemích (ČR)

Rok	Návštěvníci v tis.	Indexy		Nabídnutá místa v tis.	Návštěvnost % využití	Počet představení
1945	•	•	•	•	•	•
1946	•	•	•	•	•	•
1947	•	•	•	•	•	•
1948	131 343	100	x	•	•	606 605
1949	127 430	97,0	97,0	•	•	650 493
1950	103 261	78,6	81,0	•	•	613 415
1951	105 533	80,3	102,2	•	•	648 421
1952	109 489	83,4	103,7	•	•	734 105
1953	116 016	88,3	106,0	•	42,0	736 352
1954	120 745	91,9	104,1	•	46,8	710 141
1955	129 797	98,8	107,5	•	48,9	752 184
1956	146 991	111,9	113,2	273 524	52,1	795 046
1957	148 257	112,9	100,9	277 935	52,1	811 515
1958	142 959	108,8	96,4	284 681	49,2	828 603
1959	133 674	101,8	93,5	283 194	46,5	815 388
1960	133 218	101,4	99,7	282 958	46,7	805 960
1961	124 276	94,6	93,3	282 741	44,0	798 029
1962	111 873	85,2	90,0	275 105	40,7	774 680
1963	103 151	78,5	92,2	271 050	38,1	766 730
1964	99 133	75,5	96,1	267 869	37,0	756 204
1965	95 240	72,5	96,1	259 137	36,8	741 456
1966	94 100	71,6	98,8	252 326	37,3	734 618
1967	88 358	67,3	93,9	242 978	36,4	717 650
1968	87 304	65,5	98,8	234 905	37,2	698 262
1969	88 699	66,5	101,6	225 098	39,4	673 444
1970	84 246	63,2	95,0	219 602	38,4	664 195
1971	81 706	61,3	97,0	219 492	37,2	666 444
1972	71 480	53,6	87,5	218 041	32,8	662 130
1973	64 536	49,1	90,3	211 845	30,5	644 134
1974	62 804	47,8	97,3	203 869	30,8	627 183
1975	61 875	47,1	98,5	201 918	30,6	619 353

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Rok	Návštěvníci v tis.	Indexy		Nabídnutá místa v tis.	Návštěvnost % využití	Počet představení
1976	61 499	46,8	99,4	199 528	30,8	611 531
1977	63 083	48,0	102,6	198 633	31,8	615 372
1978	61 960	47,2	98,2	193 237	32,1	604 906
1979	60 602	46,1	97,8	187 325	32,4	583 809
1980	60 674	46,2	100,1	185 762	32,6	579 473
1981	60 931	46,4	100,4	185 594	32,8	577 299
1982	58 410	44,5	95,9	181 159	32,2	567 819
1983	56 870	43,3	97,4	177 606	32,0	560 995
1984	58 861	44,8	103,5	179 429	32,8	567 441
1985	57 198	43,5	97,2	175 005	32,7	557 556
1986	57 851	44,0	101,1	174 942	33,1	559 387
1987	54 523	41,5	94,2	172 166	31,7	555 515
1988	51 852	39,5	95,1	167 173	31,0	542 716
1989	51 453	39,2	99,2	164 472	31,3	540 592
1990	36 361	27,7	70,7	150 063	24,2	494 480
1991	29 898	22,8	82,2	•	•	363 000
1992	31 239	23,8	104,5	•	•	353 000
1993	21 898	16,7	70,1	•	•	301 554
1994	12 870	9,8	58,8	•	•	248 967
1995	9 253	7,0	71,9	•	•	187 369
1996	8 990	6,8	97,2	•	•	•

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985.

Statistická ročenka ČSR [ČSSR, ČSFR, ČR]. Praha 1957 – 1996.

Filmová ročenka [1992 – 1995]. Praha 1993 – 1996.

vlastní propočty

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

4. Počet filmových návštěvníků a jejich složení podle produkcí (v českých zemích)

Rok	Návštěvníci v tis.	Návštěvníci dle jednotlivých produkcí							
		čs. filmy		sov. filmy		lid. dem.		ost. filmy	
		tis.	%	tis.	%	tis.	%	tis.	%
1945 ¹⁾	45 461	16 684	36,7	19 139	42,1	—	x	9 638	21,2
1946	110 014	37 295	33,9	32 344	29,4	—	x	40 375	36,7
1947	126 056	35 676	28,3	20 296	16,1	—	x	70 084	55,6
1948	129 723	38 528	29,7	29 446	22,7	1 040	0,8	60 709	46,8
1949	122 212	38 742	31,7	38 863	31,8	5 622	4,6	38 985	31,9
1950	98 753	30 911	31,3	40 685	41,2	4 444	4,5	22 713	23,0
1951	100 960	39 980	39,6	40 790	40,4	10 600	10,5	9 590	9,5
1952	106 050	46 670	43,9	37 540	35,4	15 050	14,2	6 790	6,4
1953	107 500	45 360	42,2	38 920	36,2	13 650	12,7	9 570	8,9
1954	119 790	49 950	41,7	39 050	32,6	8 510	7,1	22 280	18,6
1955	128 880	47 160	36,2	38 490	30,1	14 720	11,5	28 510	22,2
1956	146 464	45 062	30,8	32 276	22,1	22 732	15,4	46 396	31,7
1957	148 053	45 543	30,7	28 130	19,0	18 583	12,6	55 797	37,7
1958	142 703	49 562	34,7	30 328	21,3	21 489	15,1	41 324	28,9
1959	133 438	44 926	33,7	31 324	23,5	18 179	13,6	39 009	29,2
1960	132 992	48 502	36,5	32 198	24,2	16 024	12,1	36 268	27,2
1961	124 023	43 939	35,3	24 899	20,4	16 984	13,5	38 202	30,8
1962	111 695	36 707	32,8	19 931	17,8	16 057	14,3	39 000	35,1
1963	102 908	34 032	33,1	15 841	15,4	13 608	13,2	39 427	38,3
1964	98 907	33 291	33,6	9 369	9,5	11 313	11,5	44 933	45,4
1965	95 021	31 779	33,4	6 786	7,2	9 139	9,6	47 317	49,8
1966	93 864	28 162	30,1	5 618	5,9	10 560	11,2	49 525	52,8
1967	88 358	26 757	30,3	5 674	6,4	9 150	10,4	46 777	52,9
1968	87 304	28 010	32,2	2 268	2,5	9 134	10,4	47 892	54,9
1969	88 699	22 842	25,6	1 821	2,1	5 326	6,1	58 710	66,2
1970	84 246	17 845	21,2	6 817	8,1	8 213	9,8	51 371	60,9
1971	81 706	•	19,8	•	8,4	•	9,7	•	57,8
1972	71 480	•	19,6	•	10,3	•	8,9	•	56,9
1973	64 536	•	18,9	•	10,2	•	9,6	•	56,7
1974	62 804	•	21,5	•	11,9	•	10,0	•	52,5

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Rok	Návštěvníci v tis.	Návštěvníci dle jednotlivých produkcí							
		čs. filmy		sov. filmy		lid. dem.		ost. filmy	
		tis.	%	tis.	%	tis.	%	tis.	%
1975	61 875	•	24,5	•	10,4	•	8,2	•	52,8
1976	61 499	•	23,4	•	10,1	•	7,3	•	54,9
1977	63 083	•	24,1	•	12,0	•	7,7	•	52,5
1978	61 960	•	25,0	•	11,2	•	6,1	•	54,0
1979	60 602	•	19,7	•	11,0	•	6,5	•	59,3
1980	60 674	•	20,5	•	11,7	•	6,4	•	58,3
1981	60 931	•	26,4	•	12,7	•	5,7	•	52,3

¹⁾ Od 5. 5.

Vysvětlivky: Filmy čs. – české (+ slovenské)
 sov. – sovětské
 lid. dem. – lidově-demokratické země
 ost. – ostatní země

Pramen: Jiří Havelka, *Filmové hospodářství* [1945 – 1970]. Praha 1970 – 1976.

*Vztah kinematografie, televize a nových audiovizuálních technických prostředků
z hlediska uspokojování kulturních potřeb.* Praha 1982.

Historická statistická ročenka ČSSR. Praha 1985.

5. Kina a filmoví návštěvníci v hl. městě Praze

Rok	Počet kin		Počet sedadel	Počet představení	Návštěvníci v tis.
	celkem	z toho ŠUP			
1945	103	—	56 668	47 540	16 410
1946	102	—	56 319	90 800	28 610
1947	100	—	55 491	93 700	29 580
1948	94	—	53 540	94 100	32 520
1949	91	—	50 927	84 360	23 230
1950	80	—	43 620	71 770	20 150
1951	81	—	43 903	67 460	15 140
1952	79	—	42 640	71 680	15 860
1953	80	—	43 072	69 970	17 530
1954	83	—	43 874	72 000	19 900
1955	79	—	41 026	71 910	19 560
1956	79	1	40 050	66 120	22 510
1957	81	3	41 359	74 869	22 800
1958	80	6	40 750	74 725	21 250
1959	79	9	39 837	74 154	19 590
1960	78	10	39 089	74 946	20 370
1961	78	11	42 145	74 040	19 750
1962	78	11	39 791	74 821	18 190
1963	78	11	37 345	74 622	17 400
1964	71	12	36 026	71 942	16 390
1965	70	12	35 772	69 292	15 870
1966	74	15	34 942	69 251	15 430
1967	76	15	35 539	69 779	14 520
1968	81	17	36 002	72 355	14 110
1969	84	18	35 412	68 811	13 960
1970	80	19	35 202	66 102	13 210
1971 ¹	87	•	37 573	68 217	13 070
1972	85	•	36 744	70 764	11 882
1973	83	•	34 954	70 029	10 774
1974	88	•	35 210	66 830	10 270
1975	90	•	35 218	70 014	10 513

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Rok	Počet kin		Počet sedadel	Počet představení	Návštěvníci v tis.
	celkem	z toho ŠUP			
1976	91	•	35 452	66 860	10 329
1977	90	•	35 202	69 502	10 615
1978	89	•	34 720	67 621	10 343
1979	90	•	34 962	65 422	9 770
1980	91	•	34 857	63 930	9 605
1981	90	•	33 980	63 902	9 331
1982	90	•	35 073	62 975	9 033
1983	92	•	34 994	60 472	8 566
1984	93	•	35 062	63 109	8 580
1985	93	•	34 384	63 761	8 163
1986	93	•	34 384	63 586	8 312
1987	87	•	32 036	61 814	7 375
1988	91	•	32 022	61 682	7 235
1989	96	•	32 805	62 113	6 991
1990	90	•	33 231	53 781	4 439

¹⁾ od roku 1971 údaje statistické ročenky ČSSR

Pramen: Jiří Havelka, *Filmové hospodářství* [1945 – 1970]. Praha 1970 – 1976.
Statistická ročenka ČSR [ČSSR, ČSFR, ČR]. Praha 1957 – 1996.

6. Kina a filmoví návštěvníci v členění podle českých krajů

Kraj	Počet kin							
	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	Index 90/60
Praha	80	76	86	90	91	93	90	112,5
Středočeský	412	425	392	368	346	320	272	66,0
Jihočeský	192	175	163	161	143	136	139	72,4
Západočeský	244	230	211	211	201	200	183	75,0
Severočeský	282	276	260	257	255	245	253	89,7
Východočeský	354	342	332	301	271	260	255	72,0
Jihomoravský	560	542	525	506	432	402	356	63,6
Severomoravský	411	451	425	415	396	357	351	85,4
Kraj	Počet sedadel							
	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	
Praha	•	36 472	37 289	35 218	34 857	34 384	33 231	
Středočeský	•	107 284	99 594	92 025	86 258	81 015	73 619	
Jihočeský	•	45 196	41 016	40 703	37 308	34 245	36 707	
Západočeský	•	85 454	76 032	68 852	65 959	65 205	60 238	
Severočeský	•	106 204	89 491	86 200	82 352	80 184	80 956	
Východočeský	•	89 570	85 531	75 749	73 608	70 543	69 986	
Jihomoravský	•	152 072	143 815	136 408	120 166	111 997	104 148	
Severomoravský	•	133 931	121 298	112 920	107 593	95 755	94 491	

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Kraj	Počet představení							
	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	Index 90/60
Praha	75 809	70 226	66 102	70 014	63 930	63 761	53 781	70,9
Středočeský	103 829	98 292	83 904	74 972	70 188	64 535	55 299	53,3
Jihočeský	51 278	42 557	39 362	37 113	34 225	33 865	30 809	60,1
Západočeský	75 868	62 258	57 236	54 002	48 161	47 997	41 997	55,4
Severočeský	114 421	102 322	84 548	78 003	80 323	78 873	74 080	64,7
Východočes.	95 601	94 379	85 336	75 788	71 526	68 925	60 552	63,3
Jihomorav.	155 862	134 159	124 511	111 403	96 896	93 260	81 890	52,5
Severomorav.	133 292	137 263	123 196	118 058	114 224	106 310	96 072	72,1
Kraj	Počet filmových návštěvníků v tis.							
	1960	1965	1970	1975	1980	1985	1990	Index 90/60
Praha	20 598	16 091	13 210	10 513	9 605	8 163	4 439	21,6
Středočeský	13 071	9 706	8 890	6 550	6 221	5 835	3 831	29,3
Jihočeský	7 095	4 792	4 661	3 486	3 239	3 272	2 366	33,3
Západočeský	12 501	7 965	6 927	4 862	4 768	4 605	3 094	24,8
Severočeský	19 511	12 773	10 334	6 946	7 572	7 001	4 350	22,3
Východočes.	14 777	9 975	9 045	7 014	6 976	6 919	4 604	31,2
Jihomorav.	25 445	17 587	16 285	11 503	10 896	10 609	6 911	27,2
Severomorav.	20 220	16 402	14 895	11 001	11 397	10 794	6 766	33,5

Pramen: *Statistická ročenka ČSSR [ČSFR]*. Praha 1961 – 1991.

vlastní propočty

7. Skladba repertoáru českých kin v letech 1945–1970
(uváděných filmů dle provenience – země původu)¹⁾

Rok	Pořadí							
	I.		II.		III.		IV.	
1945 ²⁾	SU	41 %	GB	25 %	D	24 %	ČS	10 %
1946	GB	34 %	SU	21 %	F	21 %	USA	15 %
1947	USA	43 %	SU	20 %	GB	12 %	F	12 %
1948	SU	31 %	GB	24 %	ČS	18 %	USA	10 %
1949	SU	26 %	ČS	20 %	F	20 %	USA	16 %
1950	SU	44 %	ČS	21 %	F	7 %	H	6 %
1951	SU	36 %	ČS	31 %	D	7 %	H	6 %
1952	ČS	32 %	SU	25 %	D	17 %	H	6 %
1953	SU	46 %	ČS	18 %	RC	8 %	D	7 %
1954	SU	35 %	ČS	23 %	F	9 %	I	6 %
1955	SU	24 %	ČS	16 %	PL	10 %	D	10 %
1956	SU	27 %	ČS	17 %	F	8 %	H	7 %
1957	SU	23 %	ČS	18 %	F	8 %	I	6 %
1958	ČS	29 %	SU	20 %	D	8 %	I	7 %
1959	SU	29 %	ČS	22 %	D	7 %	H	6 %
1960	SU	31 %	ČS	22 %	F	7 %	D	6 %
1961	ČS	25 %	SU	25 %	D	8 %	F	7 %
1962	ČS	24 %	SU	22 %	D	10 %	I	8 %
1963	ČS	31 %	SU	18 %	D	9 %	I	7 %
1964	ČS	27 %	SU	20 %	PL	8 %	I	7 %
1965	ČS	24 %	SU	15 %	YU	7 %	I	7 %
1966	ČS	25 %	SU	18 %	F	10 %	I	7 %
1967	ČS	26 %	SU	18 %	F	9 %	PL	7 %
1968	ČS	31 %	SU	14 %	F	8 %	USA	7 %
1969	ČS	33 %	F	11 %	SU	9 %	USA	8 %
1970	ČS	23 %	SU	20 %	USA	10 %	F	8 %

¹⁾ % udávají podíl na celkovém ročním počtu uvedených programů

²⁾ údaje za celý rok

od 5. měsíce – skladba následující: SU 54 %, GB – 34 %, ČS – 5 %, F – 5 %
(J. Havelka, *Filmové hospodářství 1945 – 1946*. Praha 1947.)

Vysvětlivky: ČS – ČSR, D – Německo, NDR, F – Francie, GB – Velká Británie, H – Maďarsko,
I – Itálie, PL – Polsko, RC – Čína, SU – SSSR, USA – USA, YU – Jugoslávie

Pramen: Jiří Havelka, *Filmové hospodářství* [1945 – 1970]. Praha 1970 – 1976.

**8. Vývoj počtu kin, představení a filmových návštěvníků
na Slovensku (SR)**

Rok	Počet kin	Počet představení	Návštěvníci v tis.
1945	252	•	•
1946	256	•	•
1947	299	•	•
1948	361	117 845	22 924
1949	467	160 121	25 170
1950	571	163 642	22 039
1951	724	182 194	22 842
1952	828	210 337	25 467
1953	911	224 273	28 336
1954	940	223 515	31 271
1955	953	236 896	33 834
1956	961	254 732	38 481
1957	968	253 310	38 307
1958	975	266 476	40 847
1959	995	272 702	40 773
1960	1 031	284 294	43 247
1961	1 078	304 872	41 838
1962	1 136	309 783	39 648
1963	1 165	319 338	37 550
1964	1 189	313 329	35 030
1965	1 194	304 026	33 164
1966	1 179	300 976	33 115
1967	1 136	283 318	30 496
1968	1 114	274 740	31 375
1969	1 105	270 637	31 202
1970	1 102	265 852	30 505
1971	1 096	262 918	29 038
1972	1 093	260 773	26 882
1973	1 100	252 092	24 770
1974	1 101	263 194	24 880
1975	1 095	256 894	23 986

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Rok	Počet kin	Počet představení	Návštěvníci v tis.
1976	1 054	251 936	23 812
1977	1 040	250 269	23 267
1978	1 014	246 123	22 778
1979	990	235 823	21 883
1980	949	232 578	21 636
1981	889	220 363	20 062
1982	849	210 580	20 165
1983	835	205 406	19 617
1984	819	205 431	20 075
1985	803	198 711	19 540
1986	781	195 619	18 759
1987	780	194 170	19 307
1988	774	192 277	18 147
1989	771	191 008	19 191
1990	767	170 325	13 816

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985.

Statistická ročenka ČSR [ČSSR, ČSFR, ČR]. Praha 1957 – 1996.

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmový návštěvníci a kina

9. Počet kin podle kategorií a počty filmových návštěvníků na Slovensku v letech 1945 – 1970

Rok	Kina celkem	z toho		ŠUP		Letní kina		Putov. kina	Návštěvníci v tis.
		A	B	35mm	70mm	cl.	z toho ŠUP		
1945	232	232	–	–	–	–	–		8 770 ¹⁾
1946	263	256	7	–	–	–	–		17 206
1947	280	246	34	–	–	–	–		19 962
1948	358	263	95	–	–	1	–	2	24 114
1949	460	269	191	–	–	4	–	3	25 256
1950	564	282	282	–	–	5	–	3	22 039
1951	637	284	353	–	–	1	–	34	22 840
1952	718	282	436	–	–	6	–	52	25 490
1953	683	277	406	–	–	6	–	110	28 530
1954	717	272	445	–	–	7	–	108	31 310
1955	729	263	466	–	–	7	–	108	33 770
1956	765	260	504	1	–	7	–	94	38 352
1957	786	293	484	9	–	9	3	86	38 157
1958	858	305	529	24	–	12	12	52	40 630
1959	942	260	635	47	–	16	13	24	40 595
1960	1 023	268	696	59	–	20	15	–	43 055
1961	1 054	258	722	74	–	23	18	–	41 646
1962	1 111	254	748	109	–	24	19	–	40 102
1963	1 118	249	756	113	–	28	23	1	37 398
1964	1 160	280	760	119	1	28	25	–	34 954
1965	1 163	259	749	154	1	28	26	3	33 164
1966	1 147	305	703	137	2	29	26	3	33 115
1967	1 103	292	659	147	5	30	27	3	30 496
1968	1 077	295	623	151	8	33	30	4	31 375
1969	1 068	298	603	157	10	34	31	4	31 202
1970	1 065	300	594	160	11	34	31	4	30 506

¹⁾ od 5. 5.

Vysvětlivky:

A – 35mm, B – 16mm

Pramen: Jiří Havelka, *Filmové hospodářství* [1945 – 1970]. Praha 1970 – 1976.

10. Kina kulturně-výchovných zařízení (ROH) v českých zemích

Rok	Počet kin	Počet představení	Návštěvníci v tis.
1955	1 576	•	6 557
1956	2 170	•	7 079
1957	3 062	•	11 122
1958	3 429	•	11 595
1959	3 689	•	11 626
1960	3 485	•	8 431
1961	2 965	•	8 427
1962	2 851	•	5 603
1963	1 938	•	4 535
1964	3 078	•	4 057
1965	1 280	•	6 617
1966	1 263	•	4 302
1967	1 132	•	4 440
1968	1 073	93 278	7 080
1969	1 121	67 801	4 739
1970	1 343	77 196	6 103
1971	904	87 240	4 894
1972	1 068	81 054	5 436
1973	1 056	101 955	5 738
1974	1 112	132 924	9 440
1975	1 000	103 553	7 793
1976	951	115 715	8 918
1977	967	125 486	10 357
1978	990	119 535	8 660
1979	946	120 093	9 524
1980	854	109 592	9 397
1981	732	85 927	6 897
1982	713	89 460	7 576
1983	648	95 560	7 978
1984	673	89 795	8 151
1985	719	85 238	7 933
1986	687	99 900	8 416
1987	624	72 193	5 494
1988 ¹⁾	707	80 820	6 329

¹⁾ tento rok jsou údaje uvedeny naposled

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha 1985.

Statistická ročenka ČSR [ČSSR, ČSFR, ČR]. Praha 1957 – 1996.

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

11. Vývoj počtu stálých kin ve vybraných zemích

Země		Rok							
		1955	1960	1965	1970	1975	1980 ¹⁾	1985	1990 ⁴⁾
Belgie	a	1520	1506	1082	714	562	500	407 ³⁾	•
	b	300	135	51	18	6	—	—	•
	c	95,9	83,2	60,9	38,4	27,3	•	10,4	•
Bulharsko	a	335	775	1314	2300	2805	3006	3052	961
	b	503	38	461	589	792	313	222	9
	c	28,0	32,0	59,0	79,7	84,5	80,4	79,0	25,7
Českoslov.	a	1658	{3590	{3711	2051	{2390	2136	{3006	{2666
	b	1582			1429		835		
	c	71,5	76,4	76,2	70,7	64,8	56,2	•	51,2
Dánsko	a	464	462	435	374	375	471	428	334
	b	—	—	—	—	—	—	—	—
	c	34,8	34,9	32,5	28,0	25,2	20,1	14,8	10,7
Finsko	a	588	610	384	330	319	362	378	333
	b	—	—	—	—	—	—	—	—
	c	38,9	38,6	25,5	21,8	20,2	19,8	18,2	12,6
Francie	a	5690	5821	5454	4381	4328	4532	5190	4441
	b	•	10989	7706	3412	1438	163	1949	567
	c	63,0	61,2	53,6	41,8	33,3	25,3	23,4	17,3
Itálie	a	7414	{10441	10868	{9390	{8730	{7726	{4885	{3338
	b	587		3075					
	c	72,1	•	112,2	•	•	57,4	•	•
Maďarsko	a	572	694	923	1040	1081	1109	1106	758
	b	3081	3825	3454	2776	2447	2330	2499	204
	c	•	72,5	67,7	58,8	53,3	50,8	52,2	21,4
Nizozems.	a	531	565	537	410	419	551	445 ²⁾	418
	b	—	—	—	—	—	—	—	—
	c	23,4	23,8	20,8	15,4	12,4	11,0	•	6,6
NDR	a	{1442	{1369	{973	{958	{1546	2182	2163	—
	b								
	c	30,1	30,7	21,9	18,9	20,5	20,8	20,6	x

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Země		Rok							
		1955	1960	1965	1970	1975	1980 ¹⁾	1985	1990 ⁴⁾
Polsko	a	654	1199	1571	1769	1821	1744	1726	{915
	b	1068	1766	1945	1023	367	87	41	
	c	13,4	20,7	23,2	19,2	16,3	13,7	12,7	7,0
Rakousko	a	1156	1288	1210	835	567	481	507	379
	b	5	–	–	–	–	–	–	–
	c	50,4	58,6	54,2	37,8	24,5	20,0	16,9	10,4
Rumunsko	a	364	453	489	559	560	625	723	595
	b	1084	2478	5696	5711	5524	4924	4816	3959
	c	7,7	9,0	9,7	10,8	10,3	11,2	14,1	10,2
SRN	a	6239	6666	5209	3446	3094	3530	3418	3686
	b	20	–	–	–	–	–	–	–
	c	51,1	49,9	36,4	24,6	19,5	15,7	13,0	9,6
Španělsko	a	3300	7421	9194	6917	5076	3970	3190	1806
	b	•	1230	450	–	–	–	–	–
	c	101,1	170,0	189,3	145,8	71,9	69,3	•	•
Švédsko	a	2504	2332	1996	1374	1192	1239	1220	1176
	b	•	•	–	–	–	–	–	–
	c	85,7	77,5	•	•	42,0	•	•	25,3
V. Británie	a	4325	2771	1971	1529	1530	1541	1226 ²⁾	1777
	b	–	–	–	–	–	–	–	–
	c	78,9	50,6	37,1	26,5	15,7	11,1	•	•
SSSR	a	{33912	73800	{131600	{147200	{145600	{142146	{142400	{132600
	b		16700						
	c	25,4	57,3	•	•	•	132,2	•	•
USA	a	14509	15106	9850	10000	12168	14732	23555 ²⁾	23662
	b	–	–	–	–	–	–	–	–
	c	72,3	62,5	•	•	•	30,0	•	•
Kanada	a	1728	1326	1109	1091	1176	1016	715 ³⁾	633
	b	210	101	62	37	–	–	–	–
	c	86,5	62,9	52,4	51,4	55,4	31,1	35,4	27,1

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Země	Rok							
	1955	1960	1965	1970	1975	1980 ¹⁾	1985	1990 ⁴⁾
Japonsko a	5184	7457	4649	3246	2468	2298	2116	1912 ⁵⁾
b	–	–	–	–	–	–	–	–
c	27,1	34,6	23,3	14,0	10,1	7,8	•	•
Austrálie a	1765	1579	958	974	604	564	703	772 ⁵⁾
b	107	185	162	•	•	•	•	•
c	142,8	124,2	87,2	37,9		•	21,7	•

¹⁾ mimo Belgie, Československo, Kanadu a Rakousko s údaji za rok 1980 a Austrálii za rok 1979 se uvedené údaje vztahují k roku 1981

²⁾ rok 1987

³⁾ rok 1986

⁴⁾ mimo Československo, Rumunsko, SSSR a Kanadu s údaji za rok 1990 se uvedené údaje vztahují k roku 1991

⁵⁾ rok 1989

Vysvětlivky:

a počet kin – 35 mm

b počet kin – 16 mm

c počet sedadel na 1000 obyvatel (všechna kina)

(Poslední dostupná ročenka je datována rokem 1994 a uvádí údaje z roku 1991.)

Pramen: *Statistics on film and cinema 1955 – 1977*. Paris 1981.

Annuaire statistique [1988, 1989, 1994]. UNESCO, Paris.

12. Vývoj počtu filmových návštěvníků ve vybraných zemích

Země		Rok								rok max. návšt.
		1955	1960	1965	1970	1975	1980 ¹⁾	1985	1990 ²⁾	
Belgie	a	106,0	80,2	44,7	30,5	25,5	21,6	•	•	1955
	b	12	9	5	3,2	2,6	2,2	•	•	106,0 12
Bulharsko	a	55,2	112,1	126,4	112,6	114,3	91,4	95,5	25,7	1965
	b	7	14	15	13,3	13,1	10,4	10,6	2,9	126,4 15
Českoslov.	a	162,6	176,5	128,4	114,8	85,9	81,0	76,7	50,2	1957
	b	12	13	9	8,0	5,8	5,3	4,9	3,2	186,2 14
Dánsko	a	51,6	43,9	•	24,3	18,9	16,0	11,3	9,2	1955
	b	12	10	•	4,9	3,7	3,2	2,2	1,8	51,6 12
Finsko	a	•	28,0	•	11,0	9,6	9,8	7,6	6,0	1957
	b	•	6	•	2,4	2,0	2,1	1,4	1,2	32,0 7
Francie	a	415,7	373,0	269,5	187,2	182,9	187,6	172,2	117,5	1956
	b	10	8	6	3,7	3,5	3,5	3,2	2,1	433,0 10
Itálie	a	800,7	744,8	•	525,0	515,7	215,2	122,3	88,1	1955
	b	17	15	•	9,8	9,2	3,8	2,1	1,5	800,7 17
Maďarsko	a	115,8	140,0	106,0	79,6	74,4	67,1	70,2	21,6	1960
	b	12	14	10	7,7	7,1	6,3	6,6	2,1	140,0 14
NDR	a	310,0	237,9	119,0	91,4	76,9	64,8	60,1	–	1955
	b	17	14	7	5,4	4,6	4,6	4,2		310,0 17
Polsko	a	220,7	•	173,1	137,6	140,8	91,1	98,5	20,4	1957
	b	8	•	6	4,2	4,1	2,8	2,9	0,5	231,4 8
SRN	a	766,6	605,0	321,0	167,4	128,1	141,3	104,2	119,9	1955
	b	15	11	5	2,8	2,1	2,3	1,7	1,5	766,6 15

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

Země	Rok								rok max. návšt.	
	1955	1960	1965	1970	1975	1980 ¹⁾	1985	1990 ²⁾		
Španělsko	a	300,1	•	435,2	330,9	255,8	173,7	101,1	79,1	1961 370,0
	b	10	•	14	9,8	7,2	4,6	2,6	2,0	12
Švédsko	a	70,0	•	•	26,0	22,3	22,1	19,1	15,6	1958 70,0
	b	9	•	•	3,2	2,7	2,7	2,3	1,8	9
Rakousko	a	110,0	•	72,1	32,9	20,8	17,8	•	10,5	1958 122
	b	16	•	10	4,4	2,8	2,4	•	1,4	17
Rumunsko	a	85,4	150,3	193,1	198,8	185,7	198,3	188,2	128,1	1966 216,1
	b	5	8	10	9,8	8,7	9,3	14,1	5,6	11
V. Británie	a	1181,8	460,0	327,0	193,0	116,3	86,0	74,8 ⁶⁾	102,0	1955 1181,8
	b	23	9	6	3,5	2,1	1,5	1,3	•	23
USA	a	2400,0	•	2288,0	921,0	1250,0	1067,0	1083,0	981,9	1956 2470
	b	15	•	12	4,5	5,9	4,6	4,6	3,9	15
Kanada	a	237,3	117,7	99,9	•	97,5	87,8	72,0 ³⁾	76,3	1955 237,3
	b	15,1	7,0	5,0	•	4,3	4,2	3,0	3,0	15,1
Japonsko	a	885,1	•	372,7	255,0	174,0	149,5	155,1	143,6	1958 1127,5
	b	10	•	4	2,4	1,6	1,3	1,3	1,2	12
SSSR	a	2506,0	•	4300,0	4651,8	4497,3	4244,0	4100,0	2900	1968 4715
	b	13	•	19	19,2	17,7	15,9	14,7	10,3	20
Austrálie	a	137,9	•	37,5 ⁴⁾	32,0 ⁵⁾	•	•	•	39,8	1955 137,9
	b	15	•	3	3	•	•	•	2,4	15

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

- ¹⁾ mimo Belgie, Kanadu, Rakousko s údaji za rok 1980 se uvedené údaje vztahují k roku 1981
- ²⁾ mimo Československo, SSSR, Kanadu s údaji za rok 1990 a Austrálie za rok 1989 se uvedené údaje vztahují k roku 1991
- ³⁾ rok 1986
- ⁴⁾ rok 1966
- ⁵⁾ rok 1969
- ⁶⁾ rok 1987

Vysvětlivky:

- a počet návštěvníků v milionech (35mm a 16mm kina)
- b počet návštěv připadající na 1 obyvatele

Pramen: *Statistics on film and cinema 1955 – 1977*. Paris 1981.

Annuaire statistique [1988, 1989, 1994]. UNESCO, Paris.

13. Vývoj počtu evidovaných televizních přijímačů v českých zemích (ČR)

Rok	Počet	Přírůstek		Počet obyv. na TV příj.
		abs.	%	
1954	3 833	x	x	2 433,9
1955	32 108	28 275	837,7	292,9
1956	75 140	43 032	234,0	126,2
1957	166 590	91 450	221,7	57,3
1958	306 534	139 944	184,0	31,3
1959	473 315	166 781	154,4	20,1
1960	710 837	237 522	150,2	13,4
1961	949 073	238 236	133,5	10,1
1962	1 159 863	210 790	122,2	8,3
1963	1 367 900	208 037	117,9	7,1
1964	1 560 814	192 914	114,1	6,2
1965	1 710 385	149 571	109,6	5,7
1966	1 882 800	172 415	110,1	5,2
1967	2 040 818	158 018	108,4	4,8
1968	2 220 069	179 251	108,8	4,5
1969	2 308 556	88 487	104,0	4,3
1970	2 375 869	67 313	102,9	4,1
1971	2 440 654	64 785	102,7	4,0
1972	2 519 543	78 889	103,2	3,9
1973	2 593 456	73 913	102,9	3,8
1974	2 710 502	117 046	104,5	3,7
1975	2 770 543	60 041	102,2	3,6
1976	2 843 619	73 076	102,6	3,6
1977	2 923 335	79 716	102,8	3,5
1978	2 968 271	44 936	101,5	3,5
1979	2 996 130	27 859	100,9	3,4
1980	3 130 856	134 726	104,5	3,3
1981	3 134 816	3 960	100,1	3,3
1982	3 142 150	7 334	100,2	3,3
1983	3 151 319	9 169	100,3	3,3
1984	3 165 967	14 648	100,5	3,3
1985	3 178 745	12 778	100,4	3,3

ILUMINACE

Ladislav Pištora: Filmoví návštěvníci a kina

pokračování

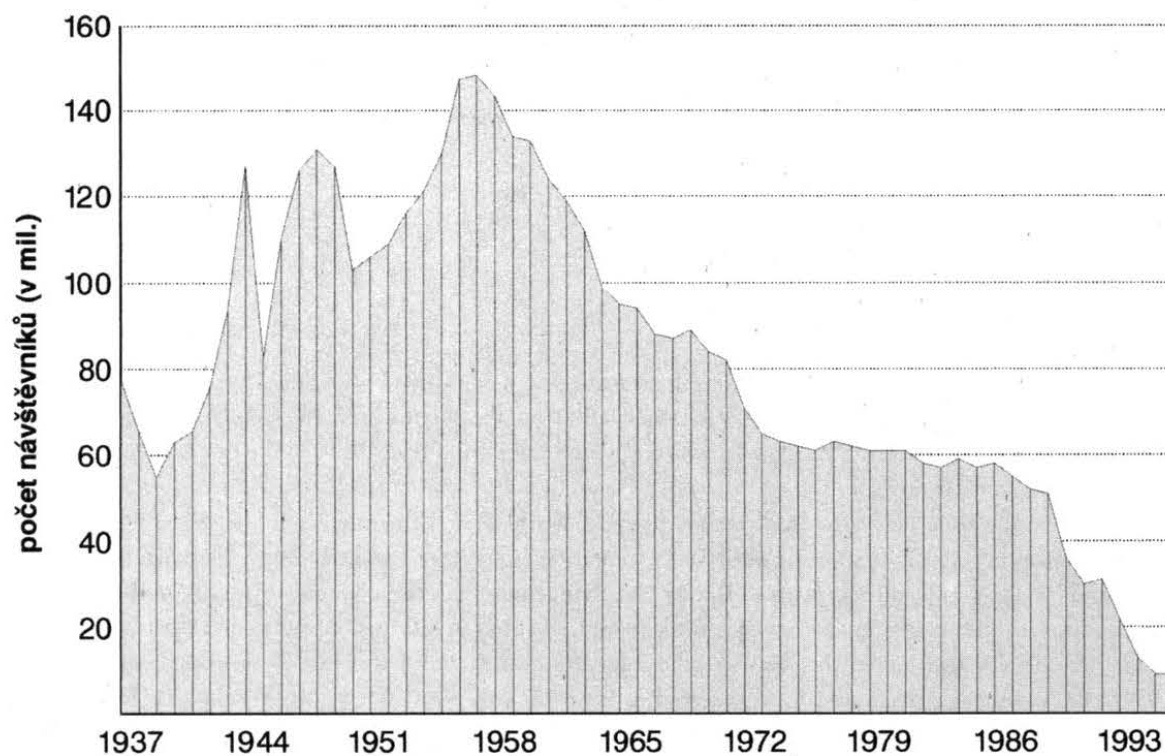
Rok	Počet	Přírůstek		Počet obyv. na TV příj.
		abs.	%	
1986	3 189 835	11 090	100,3	3,2
1987	3 215 115	25 280	100,8	3,2
1988	3 347 952	132 837	104,1	3,1
1989	3 350 603	2 651	100,1	3,1
1990	3 348 179	- 2 424	99,9	3,1
1991	3 246 205	- 101 974	97,0	3,2
1992	3 184 476	- 61 729	98,1	3,2
1993	3 179 718	- 4 758	99,9	3,2
1994	3 389 901	210 183	106,6	3,0
1995	3 585 364	195 463	105,8	2,9

Pramen: *Historická statistická ročenka ČSSR*, Praha 1985.

Statistická ročenka ČSR [ČSSR, ČSFR, ČR], Praha 1957 – 1996.

vlastní propočty

14. Počet filmových návštěvníků v letech 1937 – 1996



SUMMARY

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

From 1945 to Present Days

Ladislav Pištora

The second part of the study concerned with the sociographic description of the development of attendance rates in cinema halls (and the number of cinema halls) on the territory of the Czech republic follows the pre-edited text (Iluminace 1996, No. 4), which covered the period from 1896 to the end of the Protectorate of Bohemia and Moravia.

It characterizes the situation in the first years of the post World War II liberated republic, when the interest in cinema had been rapidly increasing until 1948, and attendance rates reached their peak since the invention of film – nearly 130 million people. Due to the changes through the communist takeover of February 1948, the interest in cinema in the Czechoslovak republic started to fall (which was contrary to world-wide trends). The principal cause of this fact was the intervention into the drama structure of presented films. In 1950 the number of presented films was radically restricted, particularly the presentation of films of western production. It resulted in a decrease of attendance rates in cinema halls, where mainly Soviet and Czech films were presented. After a gradual return to a more varied programme, where films of all important producers were proportionally represented, the liking for film as a means of entertainment increased again and, similarly to the world-wide situation in the second-half of the 1950s, the attendance rates reached a maximum in the Czechoslovak republic (in 1957 – 148.3 million people, 15.6 visits for an average citizen per year). However, next year the number of film audiences started to decrease as a result of the development of television. This decrease was most obvious in the first half of the 1960s, when it was possible to notice the biggest development of television, or the greatest speed of attainment of television in Czechoslovak households. Their number reached two million in 1967, which means, that a family of less than five people owned a television, or, that every second family owned one. Before 1965, when some 95 million film audiences visited cinema halls (9.7 visits per person per year), this decrease held a value of almost 40 million of people. The following period managed to stop the decrease temporarily through the changes in programmes presented, but after 1968 the decrease went on. The most remarkable decline of film audiences can be recorded at the beginning of the 1970s, when it was again partially caused by the structure of the presented programmes. During 1972 some 70 million people visited cinema (7.2 visits per year). At that time there was one television for less than four people. In contrast to other countries, the decline of film audiences continued quite slowly in the next period. The limit of 60 million was not reached until 1980, and dropped by 10 million people almost ten years later. In 1989 this attendance rate still meant 5 visits by an average citizen per year. The next year, also as a result of the events of November 1989, saw a severe decrease. The decline consisted of 15 million people per year, which meant a change of thirty per cent. This trend has continued with several deviations until present time. According to the latest data about the last year, cinema halls in the Czech republic were visited by nine million people. It presents an average of almost one single visit of the cinema per person per year, which represents some six per cent of the maximal attendance rates some forty years ago. The fall of attendance rates could also be seen by a similar trend in other indicators, that is the number of cinema halls, seats and films presented. However, the number of cinema halls was still increasing during the 1970s, even several years after the decrease of attendance, and the excessive number of cinema halls network has been preserved practically until present time.

Translated by Gabriela Dupačová

Články

ANGLOAMERICKÝ
OKUPAČNÍ TÝDENÍK
SVĚT VE FILMU

K historicko-kritické analýze filmového týdeníku

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck

K ediční technice

Nejen ve vědeckém vyrovnávání se s masovou filmovou propagandou Josefa Goebbelse narůstal po skončení války zájem badatelů o filmové archiválie v Německu. V padesátých letech to byl příznačně göttingenský medievista Percy Ernst Schramm, který – z vlastní práce důvěrně seznámen s politickými výpověďmi středověkých obrazových pramenů – vyzýval k analýze moderního média. Z jeho iniciativy vznikly v göttingenském Institutu pro vědecký film filmové edice k soudobým dějinám, jejichž ústřední fond tvoří ediční řada Vývoj týdeníku v Německu.

Ve všední den je film „konzumován“ a detailní zkoumání formy a obsahu je během ojedinelého promítání nebo po něm vyloučeno. Na začátku vědecké analýzy týdeníku je prohlídka u stříhacího stolu, který pokaždé umožňuje přerušení projekce, opakování a řazení jednotlivých záběrů. Na obrazovce stříhacího stolu je tak definován každý záběr kamery ve své kvantitě i kvalitě, stávající obrazová výpověď je kriticky srovnávána s korespondující výpovědí ve zvukové stopě (komentář, šum, hudba). Tabulkový záběrový protokol, výsledek takového zkoumání se (do určité míry) rovná ex post otevřenému scénáři. Toto synchronně-optické schéma umožňuje čerpat z filmového detailu. Je nutným východiskem pro další analytické postupy.

Nahlížen izolovaně, má filmový pramen pro historika právě tak málo dostačující výpovědní hodnotu jako jednotlivý spis. Pro jeho posouzení je stejně tak nezbytné znát technické předpoklady jeho vzniku jako politické záměry toho, kdo film „vysílá“, jeho direktivy pro kameru, zvuk, komentář a střih, praxi cenzury a filmové publicistiky. Obraz získaný z akt může být někdy doplněn zprávami zúčastněných kameramanů.

Dějiny recepce konečného produktu, jeho působení na „příjemce“, jsou jen v málo případech doloženy, a proto jsou zpravidla těžko zjistitelné. V neposlední řadě je třeba zkoumat s ohledem na paralelní nebo protikladné výpovědi prostředí publicistiky. Je samozřejmé, že tímto způsobem získaným znalostem předchází často podrobné archivní rešerše.

V takové interpretaci film „neilustruje“, nýbrž v nejkonkrétnější formě odpovídá na otázky cílené prezentace politických obsahů, informování nebo manipulování občas příliš motivujících diváckých mas.

„Převýchova“ Světem ve filmu (1945)

Pro posouzení angloamerického okupačního týdeníku Svět ve filmu mají centrální význam dějiny jeho vzniku a jeho původní politický cíl.

Ačkoliv čtyři vítězné mocnosti nemohly v roce 1945 dosáhnout žádného konsensu o obsahových cílech německé „převýchovy“ – i Britové a Američané měli těžkosti se sledováním jednotné anglosaské linie, existovaly ještě před německou kapitulací plány společného převýchovného týdeníku všech okupačních mocností. Britové a Američané se podle nich znovu řídili také po Postupimské konferenci, avšak kvůli rostoucímu rozporu mezi Východem a Západem nebyly nikdy realizovány. Místo toho vznikl – zpočátku pravděpodobně jako provizorium – v angloamerické spolupráci Svět ve filmu, zahájený 18. května 1945. Paralelně s ním vyráběla francouzská okupační správa od října 1945 německou verzi Francouzských aktualit (od května roku 1947 Pohled do světa); v sovětské zóně vycházel od ledna 1946 Očitý svědek.

Britové a Američané si pro své zóny vyhradili monopol na týdeníky. Pro Svět ve filmu platilo v kinech britské a americké zóny do září 1949 nucené promítání (compulsory screening); to podtrhovalo oficiální „převýchovný charakter“ tohoto média stejně jako skutečnost, že verze Světa ve filmu na úzkém filmu byly zavedeny také do školního vyučování a do kulturních center obou okupačních mocností.

Zprávy o Německu v prvním ročníku Světa ve filmu zprostředkovávají doslova dvojnásobný obraz Německa. V „mírových dobách“ bývají týdeníky filmovými obrazy se specificky volným promíšením informace a zábavy. Svět ve filmu je až do kapitulace Japonska (10. srpna 1945) válečným týdeníkem. Před tímto datem je bez výjimky politicky přetížen, jeho dikce vůči okupovaným sleduje direktivu „tvrď, ale spravedlivě“. Analýza této první fáze umožňuje poznat následující politické poselství určené Německu:

- Německo je definitivně poraženo.
- Nacionálněsocialistický systém a jeho ideologie jsou definitivně zničeny.
- Britové a Američané jsou v tu dobu ve svých zónách jedinou silou udržující pořádek.
- Německo se zatížilo vinou; musí poznat její rozměr, aby ji mohlo „překonat“.

Teprve ve druhé polovině roku 1945 se začíná charakter Světa ve filmu pozvolna měnit, mizí „tvrdá“ dikce a na její místo nastupuje „pozitivní“ tón, dlouho předtím než Prohlášení o dlouhodobé politice pře-výchovy Německa (Long Range Policy Statement for German Re-education) zahájilo v červnu 1946 odpovídající obrat v „převýchově“. Od září 1945 nacházejí – zprvu váhavě – své místo ve Světě ve filmu sport a zábava, podíl zpráv s vysloveně politickým cílem klesl v roce 1946 konečně pod padesát procent.

Porážka Německa a konec nacionálního socialismu je především tématem prvních tří pokračování Světa ve filmu; demonstrace nové dominující moci zahrnuje dokonce popravy německých delikventů před spojeneckou kamerou (např. třetí zpráva druhého pokračování z 25. května 1945).

Pokus konfrontovat Němce ve filmových dokumentech s nacistickými zločiny se prokázal jako zvlášť problematický. Idea seznámit německé publikum v kinech s realitou koncentračních táborů, byla v Úřadu válečných informací (OWI) a v Oddělení psychologické války (PWD) diskutována nejpozději od února 1945, kdy se v londýnském hlavním stanu začaly množit spojenecké záběry z osvobozených koncentračních táborů. Zjevně velmi brzy obdrželi kameramani instrukce, nechat jako svědky pro důkaz autenticity vyhledávaných situací působit před kamerou známé spojenecké nebo německé návštěvníky táborů. Výsledek je patrný především na příkladu Ohrdrufské zprávy, o níž bude pojednáno níže. Natáčecí směrnice, vydané 5. května, doporučovaly nadto filmovou dokumentaci koncentračních táborů v jejich tehdejší geografickém kontextu, s jejich napojením na zásobovací sítě nejbližší ležícího města (např. zásobování proudem pro ostnatý drát) atd.

Pro vnitrospojeneckou potřebu vyšla již 26. dubna 1945 – společně se čtyřmi dalšími zprávami z koncentračních táborů a zprávou o zahajovacím zasedání Spojených národů v San Franciscu – zpráva o nálezů mrtvol z Ohrdrufu (viz Universal Newsreel 18/93). S téměř dvouměsíčním zpožděním, 15. června 1945, vyšla tatáž zpráva, nyní společně s dvanácti dalšími zprávami z koncentračních táborů v pátém pokračování Světa ve filmu, které bylo – na týdeník mimořádně – ve své celé délce (asi dvacet minut) věnováno výlučně tematice koncentračních táborů. Zdá se, že příčinou tohoto váhání byla počáteční nejistota redaktorů týdeníku z reakce německého publika. V neposlední řadě hovoří pro tuto domněnku nejednoznačné přijetí dokumentárního filmu o koncentračních táborech *Mlýny smrti*, vyrobeného na podzim 1945. Jeho dlouhý rozsah, jako „nedomyšlený“ Spojenci rozdělen, byl nakonec drasticky zkrácen.

Analýza záběrů Ohrdrufské zprávy podává následující obraz.

Záběrový protokol první zprávy 5. pokračování Světa ve filmu z 15. června 1945
(celková délka asi 225 metrů, délka první zprávy 29 metrů):

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	5	–	titulek „KZ“		začáteční takty Beethovenovy 5. symfonie
<i>Eisenhower jako svědek</i>					
2	4	celek	příjezd Eisenhowera k americkým oddílům fotograf v popředí titulek (chybně) CHRDUF	To jsou koncentrační tábory Německa.	zbytek s vážnými částečně deprimujícími, hrozícími tóny
3	4	americký plán	Eisenhower doprovázený americkými důstojníky pozorován	To je několik málo příkladů z velké skupiny.	

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

4	6	polocelek	demonstrace tělesného trestu	Co našly spojenecké oddíly na svém pochodu, je na rozkaz generála Eisenhowera úředně vyšetřováno.
5	3	polocelek	mrtvoly volně ležící na zemi	Generál osobně vede vyšetřování.
6	9	celek	totéž, obklopeno americkými vojáky včetně Eisenhowera	Ohrdru! Toto jsou první němečtí bojovníci proti nacismu.

Němečtí svědkové

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
7	6	celek	muži v civilu a příslušníci wehrmachtu s obvazy Červeného kříže američtí vojáci		
8	3	detail	americký voják s napřaženou rukou před dvěma (německými) návštěvníky	Němci ze sousedství.	
9	5	polocelek	mrtvoly volně ležící na zemi	Městům, která se nepostavila proti nacistům, jsou zde předvedeni. Mají se na vlastní oči přesvědčit o tom, co	
10	2	polocelek	totéž	se v Ohrdrufu stalo.	
11	4	polocelek	totéž	Stalo ve jménu Německa.	
12	3	celek	před táborovými ubikacemi německý táborový personál (jako záběr 28) a američtí vojáci v popředí mrtvoly na zemi		
13	6	obrat doprava americký plán	skupina německých návštěvníků		
14	8	obrat doleva celek	spalovací komora	Zde byly spalovány mrtvoly. Nesčetní zůstávají ležet.	
15	4	polodetail	zuhelnatělé mrtvoly	Velitel říkal: Když lidé dostatečně dlouho hladověli, neshnili tak rychle.	
16	5	detail	totéž		
17	3	detail	skupina německých návštěvníků s vážnými tvářemi		

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

18	3	americký plán	americký voják se znamením Červeného kříže u vchodu do márnice	
19	7	americký plán	totéž, němečtí návštěvníci vstupují do márnice	Německým návštěvníkům se ukazuje márnice.
20	7	polodetail	totéž, hora mrtvol uvnitř	
21	4	celek	američtí vojáci dávají německým návštěvníkům pokyn, aby vstoupili do márnice	
22	8	polocelek	příslušník wehrmachtu odmítá, je však donucen americkým vojenským policistou	hudebně zvýrazněno
23	6	celek	pohled dovnitř márnice, hora mrtvol (jako záběr 18)	
24	3	celek	totéž, dále doleva	
25	6	polocelek	totéž, dále doprava	
26	5	detail	němečtí návštěvníci opouštějí márnici s různými reakcemi	
27	10	detail	pokračování	
28	11	detail	totéž	

Zatčení táborových úředníků

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
29	7	celek obrat doprava	dva policisté jsou odváděni americkými vojenskými policisty	Dva úředníci tábora jsou zatýkáni. Jsou předáváni příslušným soudům k odsouzení.	

Během zhruba 2,5 minuty líčí Ohrdrufská zpráva dojmy, které byly zachyceny americkým kameramanem u příležitosti návštěvy generála Eisenhowera (12. dubna 1945) v táboře nedaleko Gery (bývalá NDR – pozn. překl.), který sám nazval „tábor hrůzy“. Eisenhowerův zápis v jeho pamětech připouští závěr, že ke zpravodajství dal podnět on sám. Komentář k týdeníku přisuzuje generálovi vedení vyšetřování; záběry z Eisenhowerovy návštěvy tábora otevírají zprávu (záběry 2 – 6). Všechny ostatní záběry byly zjevně natočeny v jeho nepřítomnosti, možná v pozdější době, kdy mohli být pro dosvědčení situace přivedeni Němci ze sousedství (záběry 7 – 28).

Váha této zprávy (19 z celkových 29 záběrů) leží jednoznačně na prezentaci nálezů mrtvol střídavě prostřihované pohledy na německé návštěvníky; na odmítání těchto venkovanů,

představitelů publika, vzít na vědomí mrtvé a na jejich reakci před kamerou po opuštění márnice. Jejich zděšení dávalo naději na dosažení „náhledu“ potřebného pro převýchovu. Návštěva tábora nezůstala bez vlivu na starostu Ohrdrufu: Společně se svojí ženou spáchali sebevraždu; v týdeníku nebyla tato skutečnost příznačně zmíněna.

Německé publikum v kinech mělo být Ohrdrufskou zprávou „vychovááno“, ale nikoliv ubíjeno. O přijetí se usilovalo prostřednictvím pečlivé volby slov. Mrtví z Ohrdrufu byli označováni za „první německé bojovníky proti nacionálnímu socialismu“, formulace „stalo se ve jménu Německa“ se vyhýbala tezi o kolektivní vině. Také zde Svět ve filmu citoval při líčení „osudových situací“, jak jinak, současně se vstupním titulem „KZ“ úvodní takty první věty Beethovenovy Osudové; zpětně se vyzvedávaly „německé kulturní tradice“ a vybízelo se k znovuprocitnutí.

Nejdůležitější poselství, které měl Svět ve filmu ve druhé polovině roku zprostředkovávat, znělo: „Převýchova“ Němců prostřednictvím Němců.

Šlo o to, filmově dokumentovat právě teprve získanou úzkou bázi důvěry a – v neposlední řadě – pomocí tohoto média ji rozšířit. Ve společně vytvářeném okupačním týdeníku zpracovávali Britové i Američané tento úkol naprosto rozdílným způsobem.

Byli to Britové, kteří jako první nechali před kamerou Světa ve filmu hovořit k tématu „demokracie“ své německé partnery: hamburského školského senátora Landahla z SPD (zpráva č. 8b devatenáctého pokračování z 21. září 1945) a hamburského odboráře Webera (zpráva č. 9 třicetátého pokračování z 19. října 1945). V obou případech poskytla vnější rámec mimořádná příležitost (začátek školy, otevření domu odborů). Oba řečníci se kvůli politickému původu těšili zvláštní důvěře britské labouristické vlády.

Oproti britským redaktorům týdeníku, v jejichž kompetenci bylo zpravodajství z Hamburku, se jejich američtí kolegové projevíli zdrženlivěji, jak to ukazuje níže uvedená zpráva o Světu ve filmu z 26. října 1945 o založení Süddeutsche Zeitung v Mnichově. Při slavnostním aktu u příležitosti předání licence třem jejich vydavatelům, přiznali se podle vlastní tiskové zprávy z 6. října dva z nich, Goldschagg a Schwingenstein, plamenně k demokracii. Ačkoliv jim komentář týdeníku „pro jejich politické postavení nacionálními socialisty pronásledovaných“ vyslovil důvěru, nedostali se ve filmové zprávě ke slovu (záběr 6). Významní němečtí hosté při slavnosti v sále radnice, mezi nimi bavorský ministerský předseda Högner, ministr práce Roßhaupter a tři mnichovští starostové, nebyli v týdeníku zmíněni. Právě tak se týdeník nezmínil o skutečnosti, že tehdejší Radio Mnichov smělo při přenosu slavnostního aktu poprvé živě vysílat. Pro vynechání této části zprávy neexistovaly „prostorové důvody“. Pokračování obsahuje tyto zprávy:

1. Hamburk – znovu zábavní park
2. Berlín – předehra k norimberskému procesu
3. USA – větrná bouře nad Floridou
4. Londýn – shromáždění za světový mír
5. New York – stávka řidičů výtahů
6. Anglie – Churchill opět v Londýně
7. Rakousko – svátek krojů v Solné komoře
8. Anglie – nejrychlejší letadlo
9. Holandsko dnes

10. Tunis – náboženský svátek v severní Africe

11. Bavorsko – založení novin v Mnichově

Zpráva z Mnichova mohla být nepochybně rozšířena na úkor méně významných hlášení (např. zprávy 7, 10). Její analýza podává následující schéma.

Záběrový protokol jedenácté zprávy 24. pokračování Světa ve filmu z 26. října 1945
(celková délka asi 210 metrů, délka zprávy 11 – 34,5 metru):

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	6	–	Název „Bavorsko – založení novin v Mnichově“; Svět ve filmu		optimisticko- -slavnostní, od záběru 1 k záběru 2 přechod k počátečním taktům Beethovenovy 5. symfonie

Předání licence v sále radnice

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
2	6	celek	Mnichov, sál radnice	V sále mnichovské radnice se konalo	
3	6	celek	slavnostní shromáždění v sále radnice, šéf tiskového oddělení amerického úřadu kontroly tisku čte projev	předání licencí k vydávání prvních bavorských novin, které jsou vedeny samostatně Němci. Šéf tiskového oddělení	
4	4	polodetail	totéž	amerického úřadu	
5	5	celek	jako záběr 3	kontroly tisku	
		obrat		zdraví	
6	3	polodetail	skupina posluchačů se třemi vydavateli Süddeutsche Zeitung	představitel vojenské vlády, civilní správy, americký a německý	
7–9	2,2,1	polodetail	tři vydavatelé jednotlivě	tisk a tři	
10	6	polodetail	plukovník McMahon při projevu	vydavatele Süddeutsche	
11	3	polodetail	posluchači, v popředí ženské příslušnice americké armády	Zeitung, kteří byli všichni pro své politické postoje nacisty pronásledováni. Potom se obrátil	
12	22	polodetail	americký tlumočník s rukopisem, posluchači	plukovník McMahon, velitel kontroly zpráv, na vydavatele.	

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

13	30	polodetail	McMahon předává listiny vstávajícím vydavatelům	Jeho řeč byla překládána do němčiny (zvuk): Učte občany této země, že lidská důstojnost je drahocenný statek. Říkejte jim, že svoboda, již se těší národy milující mír, může být dosažena jen slušným jednáním a čistým smýšlením. Plukovník McMahon předává licence (zvuk): Se zvláštní radostí Vám nyní předávám první licence k vydávání novin udělené vojenskou vládou Východ. Süddeutsche Zeitung budou nejen první německé noviny v Bavorsku, nýbrž také největší noviny v největším městě americké okupační zóny.
----	----	------------	---	---

Pozdrav před budovou vydavatelství

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
14	5	celek obrat doprava	dům se škodami způsobenými bombami	Budova vydavatelství na Färbergraben je silně poškozena.	
15	5	celek, obrat dolů	totéž	Tiskařské stroje musely být sestaveny ve sklepě.	
16	2	celek	přicházející americké oddíly		
17	2	polocelek	americká skupina stojí, v pozadí rozevřené deštníky		
18	3	polocelek	folklórní skupina „Münchner Kindl“ zdraví návštěvníky	Hosté jsou pozdraveni sborem	
19	2	detail	McMahon, smějící se	Münchner Kindl podle starého	
20	2	americký plán	„Münchner Kindl“ předávají džbán piva	zvyku, k němuž přirozeně patří také máz.	
21	2	americký plán	pokračování McMahon pozvedá džbán a pije		
22	3	polodetail – detail	pokračování, aplaus kolemstojících		

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

Výroba prvního vydání novin

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
23	3	celek	McMahon vstupuje ruku v ruce se sborem Münchner Kindl a s doprovodem do slévárny	Ve slévárně se koná akt symbolického významu.	
24	3	polocelek	McMahon se blíží ke hromadě odlévacích forem	Olověná odlévací forma Hitlerova Mein Kampf putuje do tavicí pece.	
25	2	detail	odlévací formy		
26	5	polodetail	McMahon vsouvá odlévací formu do tavicí pece		
27	4	polodetail obrat dolů	totéž	Z olova Hitlerovy knihy vzniká tisková deska prvních svobodných novin v Bavorsku.	
28	5	polodetail	tisková deska Süddeutsche Zeitung na bubnu		
29	2	polodetail	pokračování tavení dalšími americkými vojáky, jeden z nich hovoří do připraveného mikrofonu		
30	3	polodetail	chůze k rotačce	Nyní nechává plukovník McMahon spustit rotačku.	
31	2	americký plán	na rotačce		
32	1	detail	stisk knoflíku		
33	6	americký plán	jako záběr 30; rotačka se rozbíhá		
34	3	detail	rotačka běží		
35	9	polocelek	složené exempláře novin se odebírají od stroje a rozkládají se	První číslo Süddeutsche Zeitung je hotové.	
36	3	polodetail obrat doprava	totéž		
37	5	polodetail	totéž		
38	8	detail	starosta čte noviny	Starosta dr. Scharnagl patří k prvním čtenářům novin, v Mnichově se znovu pozvedá svobodně a nezávisle jeho hlas.	

Němečtí partneři americké okupační moci – nehledě na „Münchner Kindl“ a jeho doprovod – jsou v této filmové zprávě nejen prakticky redukováni na tři vydavatele novin; jsou také odsouzeni k úplné pasivitě. Místo aby byla vydavatelům otevřena možnost reprezentovat své demokratické principy také před kamerou, vybrali redaktori týdeníku z projevu plukovníka McMahona ty pasáže, které formulovaly zvěstování demokratických hodnot jako spojenecký úkol (záběr 12).

Poté, co se dokumentovalo předávání licencí, vyzvedla však filmová zpráva v obraze i zvuku moment uvolnění (záběr 18 a následující). Odráží se v setkání „Münchner Kindl“ (představované atraktivní mnichovskou herečkou Adele Hofmann) a plukovníka McMahona při ceremoniálním pozdravu se džbánem piva před vchodem do budovy vydavatelství a následně při slavnostním aktu v tiskárně, do níž McMahon, smějící se, vstoupil ruku v ruce s „Münchner Kindl“ – sic (záběr 23).

Při symbolicky chápaném roztavení tiskové desky Hitlerova Mein Kampf poskytoval protokol přednost zástupcům okupační moci, nikoliv Němcům. Spouštěcí knoflík rotačky nestiskl bavorský ministerský předseda, nýbrž plukovník McMahon (záběr 32). Následné záběry však spojují Američany a Němce při jejich společné četbě novin. V závěrečném obraze týdeník přece jen dovoluje působivé vystoupení také německému reprezentantovi: Starosta Scharnagl smí – ovšem nonverbálně – vyjádřit svoji spokojenost nad četbou (záběr 38).

Také v této filmové zprávě podtrhují počáteční takty Beethovenovy Osudové, začleněny do jinak optimisticko-sváteční filmové hudby, „osudovou“ vážnost situace, synchronně s McMahonovým požadavkem rozšíření myšlenky svobody (záběr 22).

Umístění filmové zprávy o založení Süddeutsche Zeitung na poslední, z hlediska mediální didaktiky zvlášť účinné, místo ve vydání týdeníku hovoří, i při všem zkrácení, k němuž prostřednictvím redakce muselo dojít, ve prospěch váhy, kterou jí připisovala okupační moc.

„Založení západního státu“ Světem ve filmu (1948 – 1949)

Uprostřed roku 1948 se zdálo, že obyvatelstvo Bizónie do značné míry akceptovalo Svět ve filmu jako kinotýdeník. V neposlední řadě to mohla způsobit tehdy obvyklá a starším ještě ze třicátých let známá „pestrá směs“ týdeníkových zpráv z nejrůznějších oblastí života. Tehdejší zprávy se politice zpravidla věnovaly jen málo (0,75 – 2 minuty), ale znázorňovaly také aktuální stěžejní události studené války. Po měnové reformě v Trizónii se k tomu přiřadily snahy USA a Velké Británie, jakožto zadavatelů úkolů pro Svět a film, založit západní německý stát a integrovat jej do severoatlantických a západoevropských struktur. Svět ve filmu informoval v 164. pokračování o odpovídajících rozkazech z 1. července 1948 a později o realizování této vůle vítězných mocností prostřednictvím reprezentantů poražených na Herrenchiemsee a v Bonnu.

Během deseti měsíců od poloviny července 1948 do poloviny května 1949 se tak stalo až do 207. pokračování celkem sedmkrát – jedna z těchto zpráv je zkráceně opakována v ročním přehledu za rok 1948 (186. pokračování ze 17. prosince 1948). Přestávky ve zpravodajství trvaly různě dlouho: Jen dvakrát dva týdny a jednou pět, šest, deset a dokonce osmnáct týdnů. Protože kinotýdeník informoval v porovnání se všemi jinými

masovými médii s největším zpožděním, lze se domnívat, že okupační mocnosti informovaly o filmově zachytitelných událostech, vztahujících se k tematice důležité pro jejich adresáty, jen za určitých předpokladů:

1. Muselo se jednat o změnu, pro niž byl souhlas diváků, jichž se týkala, považován za žádoucí a zároveň i dosažitelný.
2. Chtěly dodatečně opatřit vzpomínky na to, co se stalo, určitým významem a hodnocením.

Co se týká adresátů v Bizónii, byli většinou v rámci zvukově filmové publicistiky odkázáni pouze na monopolní podání okupačních mocností, neboť v licenčním tisku nekomunistů bylo informováno o snahách reprezentantů zachovat při uskutečňování „Frankfurtských dokumentů“ z 1. července 1948 nacionálně státní jednotu Německa, a proto zabránit novému založení západního německého státu. Komunisté naproti tomu napadali jak vývoj, tak i jeho pozitivní zpracování; jejich shromáždění, letáky, noviny a v neposlední řadě radiové vysílání z Berlína a ze sovětské okupační zóny Německa kritizovaly separatismus okupačních mocností i německých antikomunistů a propagovaly ty aktivity, které měly současně v sovětském sektoru Berlína sloužit nacionálně státní reorganizaci Německa.

Němečtí politikové a SSSR se drželi, navzdory podstatným rozdílům, jednoty Německa. O velkých územích (linie Odra – Nisa; Sársko) měli sice rozdílné představy, shodovali se však v předpokladu, že se většina poražených, přesně tak jako v letech 1918 – 1919, nechtěla vzdát národního státu. Také západní mocnosti, zvláště USA, zohledňovaly toto základní smýšlení; pokládaly je však za změnitelné. Němečtí antikomunisté museli naproti tomu již kvůli výtkám ze separatismu zdůrazňovat a dokládat své nacionální usilování. Sovětská blokáda Berlína a nárok SSSR na velký Berlín jim umožnily postavit se proti útokům SED a KPD, a také plnit úkol od západních mocností; sami sebe ovšem chápali jako jednající samostatně celoněmecky a jen na přechodnou dobu – proto pro ně byly od začátku rozhodující určité předpoklady, pojmy a počínání:

- žádné omezení na západní zóny, nýbrž začlenění velkého Berlína;
- žádné ústavodárné shromáždění pro založení nového státu na části německého území, nýbrž parlamentní rada a ústava pro nadále trvající německý stát;
- žádné referendum o ústavě, nýbrž nepřímé přijetí ústavy zemskými sněmy celého území okupovaného třemi západními mocnostmi.

Parlamentní rada dosvědčila nárok na kontinuitu černo-červeno-zlatou barvou; o málo později se vyslovila většina pro jméno Spolková republika Německo a proti návrhům jako Německý spolkový stát. Vyjádřila tak svou vůli „zachovat národní a státní jednotu německého národa“ a z této základny „dovršit jednotu a svobodu Německa“ (ústava).

Vyvinutí a prosazení tohoto nacionálněpolitického sebezporozumění, jakož i jeho státoprávních důsledků, charakterizovaly od července 1948 snahy německých antikomunistů. Jelikož se jejich pozice lišila od úkolu zadaného západními okupačními mocnostmi, vzniká otázka, zda, kdy a jak o tom a o rozdílech informoval Svět ve filmu. Precizování nebo zodpovězení otázek umožňují následující podklady:

- rozčleněný záběrový protokol zprávy, zhotovený s pomocí částí obvyklé dobové publicistiky a v tomto případě také memoárů, akt a zkoumání;
- údaje k celkovému obsahu jednotlivých vydání Světa ve filmu.

Níže jsou sdělena a zkoumána tato data týkající se zprávy o rozkazu a jeho provedení.

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

Záběrový protokol první zprávy (ze čtyř) ze Světa ve filmu, 164. pokračování
z 16. července 1948 (celková délka 300,1 metrů, délka první zprávy 25,1 metrů):

*Předání Frankfurtských dokumentů ministerským předsedům zemí tří západních zón 1. července 1948
ve Frankfurtu n. M.-Höchstu:*

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	5,4	–	Nápis: „Frankfurtská konference“ Značka: „Svět ve filmu“		ano
<i>Místo dění</i>					
2	3,7	celek	správní budova IG Farben ve Frankfurtu n. M.-Höchstu s hvězdnými prapory před vchodem, příjezd aut	Ve Frankfurtu n. M. se poprvé po válce	lehká
3	4,2	polocelek	před bránu přijíždějí americké limuzíny a volkswagen-brouk	konala společná konference vojenských guvernérů tří západních zón	podklad
4	3,6	polocelek nadhled	pohled na britskou delegaci: u předního stolu obklopují tři civilisté vojenského guvernéra generála Sira Briana Huberta Robertsona	s ministerskými předsedy těchto zón. Konference se zabývala	podklad

Vojenští guvernéři tří okupačních mocností

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
5	5,3	polodetail/ nadhled	pohled na americkou delegaci: u předního stolu vojenský guvernér generál Lucius D. Clay obrací se ke kameře	životně důležitými otázkami budoucnosti německého západu. Vojenští guvernéři uložili	podklad
6	2,8	detail	nový pohled na britskou delegaci, zvláště na generála Robertsona, vpravo od něj Sir Christopher Eden Steel, vedoucí politického oddělení Control Commission for Germany, British Element	ministerským předsedům nejpozději do 1. 9.	podklad

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

7	3,2	detail	generál Clay	tohoto roku svolat ústavodárné shromáždění,	podklad
8	2,5	detail	generál Pierre Koenig, francouzský vojenský guvernér	aby alespoň západní Německo vytvořilo politickou jednotu.	podklad
9	2,6	detail	vpravo od Claye stálý náměstek ministra obrany USA generál William H. Draper jr.	Na základě	podklad
10	3,5	polocelek/ nadhled	celá delegace USA, vlevo od Claye jako zástupce ministerstva zahraničí v Německu velvyslanec Robert D. Murphy	demokratické ústavy má podklad být potom ustavena západoněmecká vláda.	

Ministerští předsedové zemí Bizónie

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
11	3,4	polodetail	ministerští předsedové Reinhold Maier (DVP/FDP, W-B) Hermann Lüdemann (SPD, S-H; v rozhovoru se zemským ředitelem Franzem Suchanem), Heinrich Wilhelm Kopf (SPD, N-S), Karl Arnold (CDU, NRW)	Dále má být stanoven okupační statut	podklad
12	3,0	detail	směřující se Arnold oslovuje Kopfa	určující kompetence okupačních mocí a západoněmecké vlády.	podklad
13	4,0	detail	Kopf souhlasně přikyvuje	Ministerští předsedové se setkali již o týden později v Koblenzi k prvnímu posouzení spojeneckých návrhů.	podklad
14	3,0	detail	zleva: první starosta Max Brauer (SPD, Hamburk), senátní president Wilhelm Kaisen (SPD, Brémy)		podklad

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

následovali:
 ministerský
 předseda Hans Erhard
 (CSU, Bavorsko),
 ministerský předseda
 Leo Wohleb (CDU, Bádensko)

Francouzská delegace

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
15	3,0	polocelek/ polodetail zatmívačka	pohled na francouzskou delegaci, vpředu zleva: Jacques Tarbé de Saint- Hardouin, politický poradce francouzského vojenského guvernéra; generálporučík Charles Jean Roger Noiret, náměstek vojenského guvernéra generála Koeniga; neidentifikovaná postava		hlasitější, doznění

Ukázka, její seřazení a časové podíly záběrů, zdůrazňují mocenské poměry a poselství zaměřené na adresáty v Bizónii. Mocenské centrum v Bizónii, jakož i tři delegace okupačních mocností zaplňují přes 70 procent zprávy; mezi nimi i ve vztahu vůči Němcům vystupovaly USA jako rozhodující faktor. Seřazení záběrů 4 – 10 (Velká Británie, USA, Velká Británie, USA, Francie, USA, USA) demonstruje nejprve bizonální a posléze nově zahájenou trizonální spolupráci. Němce nechává (záběry 12 – 15) objevovat se v objetí Američanů a Francouzů. Neustávající úsměv odpovědných amerických představitelů spolu s odpovídající mimikou dvou Němců naznačují optimismus a souznění. Zdálo se, že tato nálada překoná viditelné prostorové oddělení vítězů a poražených jako výraz dosavadních mocenských poměrů, stejně jako chybějící verbální komunikaci. Nebyl ukázán žádný německý zástupce francouzské zóny. Právě tak chybí obrazy ze setkání v Koblenci, zmíněného v záběru 14. Rezignovalo se na mapu „německého západu“ jako části Německa a Evropy.

Komentář shrnuje výsledky. U adresátů předpokládá – přesně tak jako ukázka – základní znalosti aktuálního dobového dění (institute, jména a částečně funkce osob). Nejdůležitější je jednoznačná reprodukce rozkazů s opakovaným omezením na západní Německo a hodnocení. Označením „Západoněmecký stát“ a „Německý západní stát“ se komentář vyhýbá. Závěrečná věta (záběr 13) ukazuje na opožděné zveřejnění zprávy. Naznačuje („návrhy“), že odpovědní představitelé Bizónie, vzhledem k poradám probíhajícím ve francouzské zóně (mimo oblast jejich moci), trvali ještě jen na tom, aby jejich instrukce byly respektovány ve své podstatě, nikoliv však ve všech jednotlivostech.

Text a obraz jsou navzájem zjevně dobře přiřazeny. V záběru 6 ilustruje pohled na generála Claye rozhodující výpověď. Formulace k záběru 12 a následujícím sugerují adresátovi domněnku, že prezentovaní němečtí představitelé z CDU a SPD byli oznámeným

okupačním statutem potěšení a že mezitím v Koblenci deklarovali svůj zásadní souhlas s „návrhy“.

Publicistický kontext, stanoviska a události, které v něm lze objevit, zdůrazňují to, co Svět ve filmu v době zveřejnění charakterizovalo a jaké poselství měl zprostředkovávat:

– O Frankfurtské konferenci byl použit pouze obrazový materiál, který byl natočen před vydáním rozkazu; pozdější záběry by byly nevhodné, protože se ani vítězové při čtení, ani poražení po seznámení s dokumenty nesmáli.

– Zasedání v Koblenci se účastnila Louise Schroeder jako „starostka Berlína“ a napadala vytvoření „Západoněmeckého státu“. Filmové záběry o přítomnosti paní Schroederové nabízel jen kinotýdeník francouzské okupační moci *Pohled do světa* – vysvětlující text ve Světe ve filmu její účast vyloučil, neboť USA a Velká Británie odmítaly začlenění ještě nerozděleného velkého Berlína nebo i západních sektorů do plánu na založení státu v západních zónách. Kromě toho zamlčovaly skutečnost, že odpor Louise Schroederové proti provedení rozkazů byl téměř úspěšný, a sice s podporou generála Koeniga. Proto ovšem chyběly také slova a mapy („západní stát“) popuzující všechny odpůrce, kteří poukazovali na důsledky pro Berlín, sovětskou zónu a celé Německo.

– Tato zpráva byla zveřejněna teprve bezprostředně před zprávami o výsledcích nejnovější konference západoněmeckých ministerských předsedů, takže během 164. pokračování je možno znázornit tam dosažený souhlas s Frankfurtskými rozkazy právě tak, jako shodu všech tří západních mocností.

Ostatní filmové zprávy tohoto pokračování představovaly pozitivní účinky měnové reformy v celé Bizónii (Kolem DM, 80 metrů), ukazovaly vrcholy (Velké ceny Cách, 35 metrů) a pojednávaly o Berlínské krizi (160 metrů): Černý trh už jen v sovětském sektoru, blokáda, vzdušný most a prohlášení odpovědných činitelů USA a Velké Británie, jakož i solidarita celého západního Německa, doložena na příkladu hamburských měšťanů – zde byla zmíněna účast Louise Schroederové, jako reprezentantky organizace Boj Berlína za svou svobodu, na zasedání. Zvukový citát z prohlášení předsedy frakce SPD obsahuje sice nacionálněpolitický výrok „Berlín bojuje za Německo“, ale komentář zdůraznil jen lidskou spjatost a končil větou: „Berlín není sám.“

Jestliže celé 164. pokračování obsahuje jen čtyři zprávy a pojednává pouze o tématech z Německa, závěrečná souhrnná zpráva zabírá víc než polovinu celkové doby a politika vytváří rámec, poukazuje tyto momenty na výjimečnou situaci. Personální unie nositelů moci a redakce Světa ve filmu spočívala v tom, že nejnovější a nejdůležitější rozhodnutí k základům německého západního státu nesměla být navzdory hospodářským problémům plynoucím z nové orientace zvrácena, nýbrž podporována a plánovaně, v krátké době, uskutečněna. Proto nebyl adresátům obsah rozkazů zamlčen, ale koncentrovaně a téměř bez zastírání („aby alespoň západní Německo...“ viz záběr 8) opakován. Ukázka přitom vyvolávala dojem, že mezi okupačními mocnostmi a poraženými vládly soulad a důvěra. Následně bylo publiku podrobně znázorněno, k čemu vedly dosavadní etapy této cesty: tržní hospodářství, otevření hranic na západ, sovětskokomunistická násilná opatření, která však v důsledku pomoci západních mocností a Němců nemohla vývoj ani zastavit, ani zvrátit. Jelikož nyní byla nejdůležitější svoboda a nikoliv národní stát, byly zprávy o rozdílném osudu západních zón a Berlína od sebe pokud možno odděleny.

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

O deset měsíců později informovalo 207. pokračování Světa ve filmu o tom, že představitelé tří západních zón vytvořili onen „fundament“, na němž měla být podle 164. pokračování „ustavena západoněmecká vláda“. To se stalo na konci následující sestavy, před níž byla aktuálně zařazena „zvláštní zpráva“: Blokáda padla (189 metrů):

1. Berlín: Konec blokády (90,5 m)
2. Anglie: Tenis světové třídy (40,2 m)
3. Hessensko, Francie: Chroust umřel! (33,3 m)
4. Holandsko: Čas tulipánů (32,4 m)
5. Zprávy z Německa:
 - Frankfurt: Rozloučení s generálem Clayem (22,5 m)
 - Reutlingen: Výstava aut (42,0 m)
 - Bonn: Parlamentní rada schvaluje ústavu (30,3 m)

Záběrový protokol zprávy č. 5c ze Světa ve filmu, 207. pokračování z 13. května 1949
(celková délka 291,2 metrů, délka zprávy 5c 30,3 metrů):

Parlamentní rada schvaluje ústavu 8. května 1949

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	6,5	celek/ trik	„Zprávy z Německa“, značka: Svět ve filmu, mizí v následujících krátkých scénách; „Berlín: Brandenburská brána“, „Hamburg: Werftanlagen“, „Frankfurt n. M.: Nábřeží Mohanu s dómem.“		

Třetí čtení návrhu ústavy

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
2	4,3	polocelek/ nadhled roztmívačka	zasedací sál: pohled na plénum, jakož i presidium a řečnický pult (C. Schmid, SPD)	Parlamentní rada v Bonnu	začátek zvukně podklad
3	3,0	polodetail– detail/ podhled	Carlo Schmid hovoří	schválila během osmi měsíců vzniklou ústavu pro novou Spolkovou republiku Německo.	podklad

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

4	3,0	polodetail– –polocelek/ nadhled	šikmý pohled zepředu na SPD a FDP		podklad
5	2,0	detail/ nadhled	Ludwig Bergstraesser (SPD) naslouchá	S 35 hlasy proti 12.	
6	9,9	polocelek/ nadhled/ obrat doleva	šikmý pohled zepředu na plénium, vlevo vedle Menzela (SPD) Max Reimann a za ním výsměšně se smějící Heinz Renner (oba KPD)	přijali poslanci ústavní dílo. Četní zástupci domácího i zahraničního tisku byli svědky této historické události. Po schválení	podklad pak silněji
7	4,0	polodetail/ podhled	pohled na presidium: sčítající... se ujišťuje u předsedy Adenauera o výsledku		silně, pak podklad
8	0,6	polocelek– –celek/ nadhled obrat doprava– –obrat doleva	plénium hlasuje; předseda Adenauer předčítá text	západními vojenskými guvernéry musí být ústava ratifikována zemskými sněmy jedenácti západoněmeckých zemí. Teprve potom může vstoupit v platnost. Jako provizorní hlavní město byl	podklad, pak silněji.
9	2,8	polodetail	Adenauer a... sčítají		slábne
10	2,6	polocelek– –polodetail/ nadhled	šikmý pohled zepředu na plénium, při oznámení výsledku hlasování hlučné projevy souhlasu, vpředu mj. Carlo Schmid a Menzel (SPD), není ukázán Max Reimann (KPD)	potlesk	podklad
11	3,5	polodetail	postranní pohled na tribunu presidia, zatímco Helene Wessel vypracovává protokol, předčítá Adenauerův soused výsledek sčítání hlasů	zvolen Bonn	podklad, pak silněji

ILUMINACE

Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck: Týdeník Svět ve filmu

12	7,0	detail/ nadhled	pohled na titulní list návrhu ústavy, který byl jako výsledek druhého čtení položen za základ schvalování, návrh je otevřen: preambule	49 hlasy proti jednomu byla určena černo-červeno-zlatá spolková vlajka.	silně, podklad
----	-----	--------------------	--	---	-------------------

Spolkový prapor

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
13	5,8	polodetail/ obrat nahoru/ podhled	spolupracovník vztyčuje černo-červeno-zlatou trikoloru na střeche zasedací budovy	Zde je poprvé vztyčen nový prapor budoucí Spolkové republiky Německo na budově Parlamentní rady.	podklad
14	5,4	celek	přední stěna budovy se vztyčenou vlajkou		podklad, pak silněji a doznění

207. pokračování Světa ve filmu informuje celkově o událostech v Trizónii, v Berlíně, při londýnském rozhodování o Německu na začátku roku 1948, jakož i o hospodářských vztazích států spolupracujících v rámci Marshallova plánu s USA. Byl tím zdůrazňován a zpřítomňován „Západ“ jako životní a myšlenkový horizont adresátů. Zpráva z Bonnu je navzdory chronologii událostí co možná nejvíce oddělenou od zpráv z Berlína. Spolupůsobení Berličanů (počet hlasů) a prohlášení, zvláště ve vztahu k velkému Berlínu, je vyčleňováno – bezprostředně před zveřejněním suspendovali vojenští guvernéri příslušný článek ústavy. Zpráva se nanejvýš objevuje v rámci představování „Německa“, které Berlín uvádělo společně s centry Bizónie a spojovalo dřívější říšské hlavní město s přístupem k sovětskému sektoru a se symboly pro západní Německo mezinárodně důležitého námořního spojení a křesťanské tradice, obojí uprostřed válečných trosek (záběr 1).

Ukázka zprostředkovává dojem, že po posledním prohlášení Carlo Schmida schválilo plénum ústavu a poté nechalo vztyčit nový prapor. Vysvětlivky doplňují obě výpovědi. Přitom jsou uváděny pojmy a jednání odpovídající sebeporozumění parlamentní rady. Děje se to ovšem tak, jako by byly identické se záměry západních mocností („ústavní dílo“ jakožto synonymum pro ústavu).

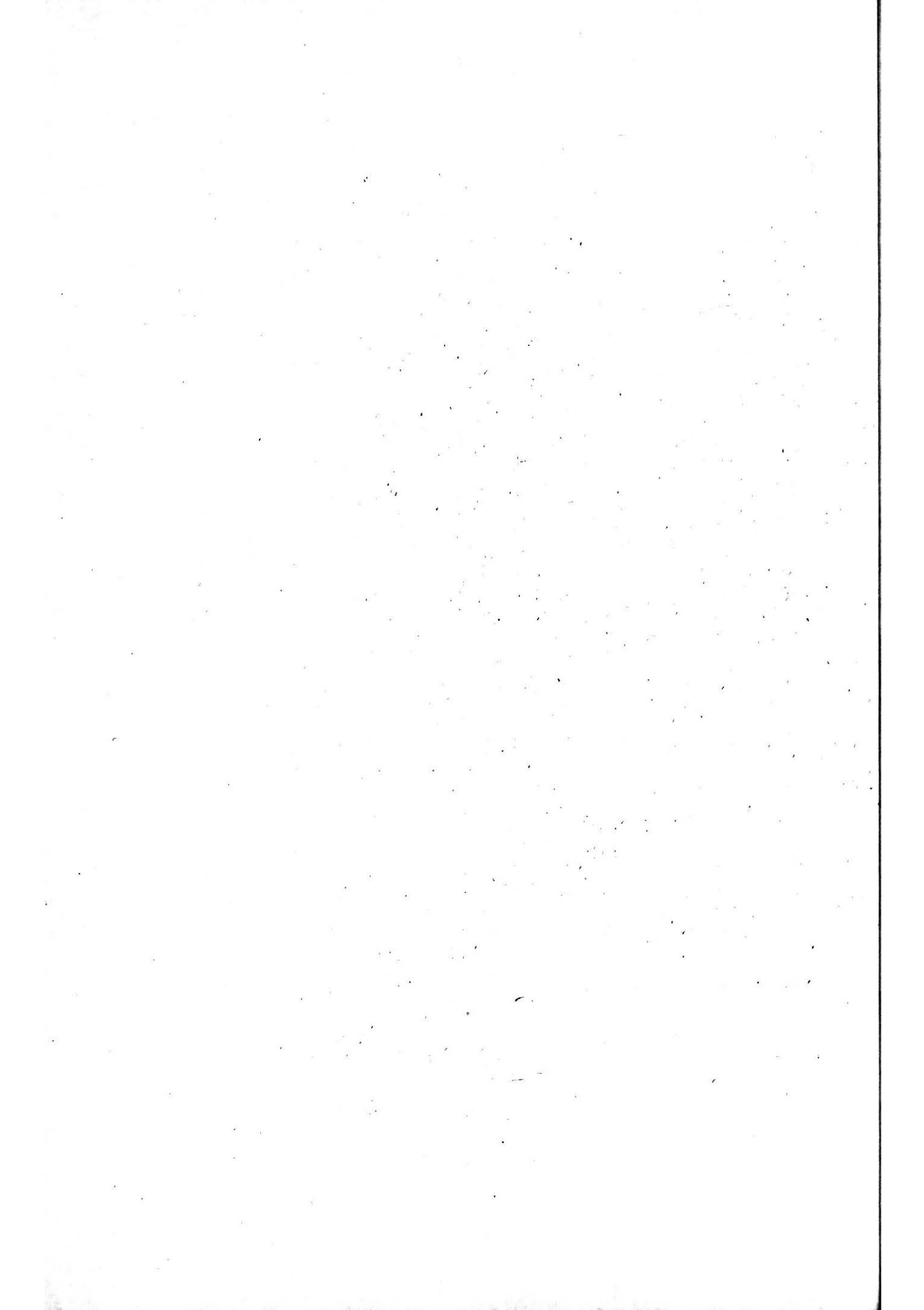
Synchronizace potlesku k ustavení Bonnu hlavním městem (záběr 10) vede v obraze i zvuku k falešnému zdání, že o provizorním spolkovém hlavním městě se otevřeně hlasovalo; ve skutečnosti se tajné hlasování konalo teprve 10. května. Prvních pět záběrů pochází ze začátku plenárního zasedání 8. května, kdy KPD prosazovalo svůj návrh na navázání spojení s Německou národní radou. Následující záběry neukazují pravděpodobně závěrečné hlasování třetího čtení kolem půlnoci 8. května, ale buď předcházející

jednotlivá rozhodování, nebo dokonce hlasování během druhého čtení večer 6. května. Ukázka může sloužit pouze jako důkaz pro závěrečné porady pléna. Vysvětlivky k záběrům 2 až 11 byly formulovány jako shrnutí nezávislé na jednotlivých zfilmovaných situacích; zjevně zde jako předloha sloužila zpráva amerického okupačního orgánu Neue Zeitung se svými jazykovými změnami v citátech (např. Verfassungswerk místo správného Grundgesetz).

Následně také tato zpráva v podstatě svědčí o snahách USA, které byly pro Svět ve filmu rozhodující okupační mocností, zprostředkovat německým adresátům a budoucím příjemcům takový výklad bonnských událostí, který by odpovídal jejich požadavkům. Verbální vysvětlivky řídí porozumění, protože nepopisují ukázkou, ale interpretují ji ve smyslu držitelů moci – i pro Svět ve filmu platí to, co vyzvedl J. A. S. Grenville jako charakteristiku zpráv britských kinotýdeníků o Německu v letech 1933 – 1939: Komentář zvukové filmové publicistiky musí být nejen pro nacionálněsocialistické produkty silně respektován. Jelikož rozhodnutí Parlamentní rady jistým způsobem odpovídala zájmům západních mocností, zakončovala zpráva o bonnských událostech ono pokračování, které pojednávalo o západních úspěších ve studené válce a v technice právě v Německu a které mělo být ukázáno během pařížských jednání se SSSR. V posledních záběrech byl německým divákům poprvé od bezpodmínečné kapitulace znovu zprostředkován akt týkající se německé vlajky, který museli v kinech po čtyři roky postrádat: Vztyčení vlajky. Ještě na začátku karnevalu přemýšlely Neue Zeitung o tom, že při bonnských poradách projevují Němci spontánní zájem pouze o „vlajkovou otázku“ a neočekávanou reakci na převýchovu posuzovaly a odsuzovaly tím, že jako titulek byla zvolena počáteční slova refrénu nacistické Horst Wessel Lied: Die Fahne hoch. Podle vůle Parlamentní rady sloužila tedy sekvence, v níž je ukázán symbol continuity celoněmecké republiky, jako důkaz jejího souhlasu s novým, budoucím západoněmeckým státem a u diváků měly zakalkulované pozitivní emoce zjevně zabránit tomu, aby krátce před začátkem hlavního filmu přemýšleli nad významem sdělených skutečností.

Přeložil Jan Dobeš

Přeloženo z německého originálu: Stephan Dolezel – Heinrich Bodensieck,
*Zur Historisch-kritischen Analyse von Kinowochenschauen am Beispiel Ausgewahlter Berichte
 der anglo-amerikanischen Besatzungswochenschau „Welt im Film“.*
 In: *Rapports I. Grand themes, methodologie, sections chronologiques (I).*
 Stuttgart 1985, s. 189 – 205.



Rozhovor

Stručně ke cause Leni Riefenstahlové

Německá filmová režisérka a herečka Leni Riefenstahlová se proslavila před druhou světovou válkou především jako autorka dokumentárních filmů o nacistickém stranickém sjezdu v Norimberku roku 1934 *Triumf vůle* a berlínské olympiádě v roce 1936 *Olympia*. *Svátek Národů*, *Svátek krásy*, které dodnes budí pozornost díky formálně estetickým kvalitám, vynikající práci s kamerou a nápadité střihové organizaci. V poválečných desetiletích na sebe vázaly pozornost spory o jejím působení v době nacistické Třetí říše. Kritici Leni Riefenstahlové poukazovali, a i nadále poukazují, na to, že umělecký talent režisérky byl využit, ne proti její vůli, ve prospěch nacistického hnutí i samotného Adolfa Hitlera, který se nechal neopakovatelně zvěčnit v *Triumfu vůle*. Někteří z nich, jako např. Susan Sontagová,¹⁾ navíc viděli v režisérčině úsilí o nalézání a uměleckém ztvárnění idejí krásy, boje a harmonie prvky vizualizace fašistické estetiky. Sama Leni Riefenstahlová se této kritice bránila retušemi své minulosti a stylizací do role umělkyně, jíž vždy šlo jen o kvalitu tvorby a pro níž byl vždy nejdůležitější boj o prosazení vlastních uměleckých záměrů. Takto se také prezentovala v rozhovoru s Michelelem Delahayem pro *Cahiers du cinéma*, ve kterém se na konci roku 1964, poprvé od konce druhé světové války, obsáhle vyjadřovala hlavně k filmům *Triumf vůle* a *Olympia* a k estetickým východiskům své umělecké práce. Způsob, jak v něm nakládá s vlastním životem a jak konstruuje obraz umělkyně neslevující nic ze svých tvůrčích nároků, je reprezentativní pro celé její poválečné vystupování. Polopravdami, zakrýváním skutečných dobových souvislostí vzniku vlastních filmů nebo jejich přecházení mlčením se Leni Riefenstahlová snažila ze sebe smýt obvinění ze spolupráce s nacistickým režimem. Dnešní stav poznání v cause Riefenstahlová staví režisérčin život a dobové souvislosti její filmové tvorby do jasnějšího světla. Následující stručný životopis Leni Riefenstahlové a několik poznámek k pozadí příprav a natáčení *Triumfu vůle* a *Olympie* doplňují Delahayův rozhovor právě v těch místech, kde režisérka nehovoří v přehledné úplnosti o svém životě a tvorbě, a korigují některá její nepravdivá tvrzení.

* * *

Helene Bertha Amalie Riefenstahlová, známá jako Leni, se narodila 22. srpna 1902 v Berlíně v rodině obchodníka, a především díky úsilí své matky se mohla od mládí věnovat oblíbenému tanci. Studovala balet v berlínském Ruském baletu, moderní tanec ve škole Mary Wigmanové a své první vystoupení absolvovala v jednadvaceti letech. Zranění kolena ji ovšem zabránilo pokračovat v taneční kariéře. V červnu 1924 shlédla v Berlíně film *Mezi životem a smrtí* známého režiséra tzv. horských filmů Arnolda Fancka, který ji natolik oslovil, že se rozhodla s Fanckem setkat a hrát v jeho filmech. Arnold Fanck jí po té, co ho zaujala jako tanečnice, svěřil hlavní

1) Susan Sontagová, *Fascinating Fascism*. „New York Review of Books“ 6. 2. 1975. Znovu knižně otištěno: S. Sontagová, *Under the Sign of Saturn*. Farrar Straus Giroux, New York 1980. Zkrácená verze vyšla česky: S. Sontagová, *Fascinující fašismus*. „Revolver Revue“, jaro 1989, č. 12, nestr.

ženskou roli ve filmu *Madona sněžných hor*. Leni Riefenstahlová pak hrála, s jedinou výjimkou, již byl film *Osud domu habsburského* režiséra Rolfa Raffého, až do roku 1932 v dalších pěti Fanckových filmech: *Velký skok*, *Bílé peklo*, *Bouře nad Montblankem*, *Bílé opojení*, *S. O. S. ledovec*. U Arnolda Fancka, jenž usiloval o co nejrealističtější výraz svých filmů, si osvojila základy horolezectví a lyžování a především se u něho poprvé seznámila se základy filmové práce.

Její umělecké ambice ji přivedly v letech 1931 až 1932 k realizaci prvního hraného filmu *Modré světlo*, který si i sama produkovala. V něm se ještě uplatnil formální tvar Fanckových filmů i jejich syžet, ovšem horská dobrodružství a sportovní výkony nahradila mystika a kouzelný svět zpodobněné v příběhu chudé dívky hledající tajemství hor. V této době patřil k jejím obdivovatelům i Adolf Hitler a z jeho popudu a s podporou nacistického vedení natočila v roce 1933 a 1934 dva dokumentární filmy o říšských stranických sjezdech NSDAP *Vítězství víry* a *Triumf vůle*. Po nich následoval filmový dokument z roku 1935 věnovaný německé armádě *Den svobody – naše branná moc* (v padesátých a šedesátých letech byl považován za ztracený a jedna jeho kopie byla nalezena až v roce 1971) a o rok později začala natáčet, také za přímé podpory nacistického vedení, rozsáhlou dokumentární fresku o olympijských hrách v Berlíně. Ta měla premiéru ve dvoudílné podobě pod názvem *Olympia. Svátek národů* a *Svátek krásy* 20. dubna 1938 v Berlíně. Dokončení jejího druhého hraného filmu *Nížina* přerušila válka a film byl pak dokončen až v roce 1953 a o rok později měl premiéru ve Stuttgartu.

Věhlas filmové režisérky podporované nejvyššími politickými kruhy Třetí říše ji uchránil ve válečných letech před nasazením na práci válečné filmové zpravodajky. Po skončení druhé světové války prošla denacifikačním řízením, jehož výsledek zněl: „Žádná politická činnost ve prospěch nacistického režimu, která by opravňovala k potrestání.“²⁾ Předválečné úspěchy a sláva se v poválečných desetiletích již neopakovaly, ale přesto byla Leni Riefenstahlová často terčem pozornosti díky svojí činnosti v letech 1933 až 1945 a vztahům s nejvyššími politickými činiteli Třetí říše. V roce 1949 se soudila se šéfredaktorem *Illustrierten Revue* kvůli obvinění, že při natáčení *Nížiny* používala cikánské vězňe z koncentračních táborů. V letech 1958 až 1961 bylo její jméno často skloňováno v souvislosti se znovuuvvedením *Olympie* v tehdejší Spolkové republice Německo, s protesty kvůli její přednášce v britském Filmovém institutu v Londýně, která se nakonec nekonala a díky nabídce švédské filmové společnosti Minerva-Film podílet se na přípravě stříhového filmu E. Leisera *Mein Kampf*, v němž byly použity záběry z *Triumfu vůle*. Poslední případ skončil v šedesátých letech u soudu, neboť Leni Riefenstahlová se u Minerva-Filmu domáhala finančního vyrovnání za použití těchto záběrů. Spolkový soud v Karlsruhe ovšem rozhodl ve třetím stání v roce 1969 o tom, že vznesený požadavek na finanční vyrovnání je neoprávněný, neboť *Triumf vůle* se stal po válce vlastnictvím obou německých států, jako právních nástupců NSDAP. Všechny poválečné filmové projekty Leni Riefenstahlové zůstaly nerealizovány. Tak tomu bylo i v případě připravovaného filmu o moderním trhu s otroky *Černý náklad* a filmu o černošském kmeni Nubů žijícím v Súdánu. Oba souvisely s jejím probuzeným zájmem o Afriku, který se datuje od poloviny padesátých let. Nubové ji natolik zaujali, že v letech 1973 až 1982 vydala několik fotografických knih zachycujících jejich život. Díky nim získala pověst výborné fotografky. Současně se také věnovala podmořskému potápění a fotografování. Výsledkem této její činnosti byla obrazová kniha *Korálové zahrady*, publikovaná v roce 1978. Zajímavá je pak i skutečnost, že na olympijských hrách v Mnichově (1972) pracovala Leni Riefenstahlová pod jménem Helena Jacob pro anglický *Sunday Times*.

* * *

2) Susan Sontagová, *Fascinující fašismus*. „Revolver revue“, jaro 1989, č. 12, nestr.

O natáčení *Triumfu vůle* Leni Riefenstahlová v rozhovoru s Michelem Delahayem říká, že takovou práci dělala poprvé, celý film byl realizován s velmi omezenými prostředky – pouze dvěma kamerami, a že výsledný tvar filmu má podobu čistého filmového dokumentu: „Je to film pouze o dějinách. Přesněji řečeno, je to film-pravda. Odráží realitu, která tehdy, v roce 1934, byla pravdou. Je to dokument, a ne propagandistický film.“ Skutečné pozadí příprav natáčení i jeho samotný průběh ovšem staví uvedená slova Leni Riefenstahlové do poněkud jiného světla. Nemluvě o tom, že pomlčela o svém předchozím filmu *Vítězství víry*, který zachytil předchozí říšský sjezd NSDAP a byl pro samotnou Leni Riefenstahlovou ve skutečnosti „přípravou“ na *Triumf vůle*.

Dopisem z 19. dubna 1934 pověřil Adolf Hitler jménem říšského vedení NSDAP Leni Riefenstahlovou natočením dokumentárního filmu o říšském stranickém sjezdu NSDAP v Norimberku. Na základě jeho pověření pak uzavřelo vedení společnosti Ufa 28. srpna 1934 s „Leni Riefenstahlovou, jako zvláštním pověřencem říšského vedení NSDAP pro film Reichsparteitag 1934“, dohodu o tom, že jí náleží kulturní a umělecké vedení celého filmu. Tvrzení o velmi omezených prostředcích a pouze dvou kamerách pak vyvrací sama Leni Riefenstahlová ve své knize *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*, publikované v roce 1935 v centrálním nakladatelství NSDAP Franze Ehra v Mnichově. Podle jejích vlastních slov měla pro natáčení k dispozici filmový štáb o 120 lidech, 16 kameramanů a 16 pomocných kameramanů s 30 kamerami, 4 zvukové aparatury, osvětlení, 22 aut s řidiči a k tomu ještě 16 kameramanů se zkušenostmi z natáčení filmových týdeníků.³⁾ Pro samotné natáčení pak byl připraven mj. výtah pro snímání z 38metrové výšky na stranickém stadionu a různě instalované kolejové dráhy umožňující natáčení v pohybu. Výsledný tvar slavného filmu Leni Riefenstahlové nebyl tedy výsledkem filmové práce limitované „velmi omezenými prostředky“. Riefenstahlovou vyzdvihované „čistotě“ filmu, který byl celý produkován NSDAP, pak odporuje skutečnost, že pro zamýšlený prolog *Triumfu vůle*, který měl zachycovat historii nacistického hnutí a jehož autorem byl Walter Ruttmann, byly dotáčeny scény ve studiu.⁴⁾ Ruttmannův prolog nakonec nebyl ve filmu použit, ale to nic nemění na faktu, že se Ruttmann, spolupracující s Riefenstahlovou již na *Vítězství víry*, na natáčení určitým způsobem podílel. Slova Josepha Goebbelse pronesená na adresu *Triumfu vůle* při udílení národní filmové ceny Leni Riefenstahlové za tento film v roce 1935 pak dokládají, jaký význam byl tomuto filmovému dílu v nacistických kruzích přikládán: „Tento film úspěšně přestál nebezpečí, že bude pouze tendenčním filmem. Má tvrdý rytmus této velké doby, který je znamenitě umělecky stupňován; je monumentální, prochvívající se tempem pochodujících formací, ocelový v názoru a prožhavený uměleckou vášní.“⁵⁾

Nepravdivě se pak Leni Riefenstahlová vyjadřuje v rozhovoru i k otázce zajištění filmování olympijských her v Berlíně 1936. Podle ní zajistila natáčení a výrobu dvoudílné *Olympie* filmová společnost Tobis-Filmkunst. Ve skutečnosti film nevyrobila soukromá firma, ale na jeho realizaci byly opět určeny státní prostředky ve výši jeden a půl milionu říšských marek. Již 15. října 1935 byly totiž uvedené prostředky vyčleněny z fondů říšského ministerstva financí v rámci „Pohledávky nových prostředků na reklamu k Olympiádě 1936“, v níž je Leni Riefenstahlová zmíněna jako autorka chystaného olympijského filmového dokumentu.⁶⁾ Podle sdělení presidenta Říšské filmové komory z 12. února 1936 pak byly uvedené prostředky k dispozici společnosti Die Olympiade-Film, GmbH, založené jen pro účely realizace olympijského filmu.⁸⁾ Dohoda o finanční

3) Erwin Leiser, „Deutschland, erwache!“ Reinbek bei Hamburk 1989, s. 122.

4) Leni Riefenstahl, *Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films*. München 1935, s. 13.

5) E. Leiser, c. d., s. 124.

6) Tamtéž, s. 125.

7) Tamtéž, s. 126 – 127.

8) Tamtéž, s. 128.

spolupráci při jeho výrobě se společností Tobis-Filmkunst byla učiněna se souhlasem Goebbelsova říšského ministerstva propagandy a lidové osvěty.⁹⁾ Stejnou hodnotu jako tvrzení o nestátním financování *Olympie*, pak mají i Riefenstahlové častá prohlášení o tom, že Joseph Goebbels a jeho ministerstvo byli proti jejímu natáčení berlínské olympiády, a to pak bojkotovali. V rozhovoru s Michele Delahayem se sice tento argument neobjevuje, ale Leni Riefenstahlová ho často také používala při své obhajobě. Zato si však v rozhovoru stěžuje, že po skončení druhé světové války nebyl nikdo z německých filmových tvůrců a pracovníků tolik obviňován ze spolupráce s režimem Třetí říše jako ona. Ani v tomto případě ovšem nemá pravdu, jak dokládá např. proces s filmovým režisérem Veitem Harlanem, který byl v roce 1949 souzen v Hamburku za zločiny proti lidskosti, falšování historických událostí, nactiutrhání, kterých se měl dopustit svým antisemitským filmem *Žid Süß* (1940).¹⁰⁾

P a v e l Z e m a n

Bibliografie Leni Riefenstahlové:

Kampf in Schnee und Eis. Leipzig 1933.
Hinter den Kulissen des Reichsparteitag-Films. München 1935.
Schönheit im Olympischen Kampf. Berlin 1937.
Die Nuba. Menschen wie von einem anderen Stern. München 1973.
Die Nuba von Kau. München 1976.
Korallengärten. München 1978.
Mein Afrika. München 1982.
Memoiren. München – Hamburg 1987.

Výběrová bibliografie o Leni Riefenstahlové:

Richard Corliss, *Leni Riefenstahl: A Bibliography*. „Film Heritage“, podzim 1969.
 Sandra Bernstein – Michael Macmillan, *Leni Riefenstahl. A Selected Annotated Bibliography*. „Quarterly Review of Film Studies“ 1977, č. 4, s. 439 – 457.

k n i h y

Richard Meran Barsam, *Filmguide to Triumph the Will*. London 1975.
 Glenn B. Infield, *Leni Riefenstahl. The Fallen Film Goddess*. New York 1976.
 David B. Hinton, *The Films of Leni Riefenstahl*. Metuchen and London 1978.
 Charles Ford, *Leni Riefenstahl*. Paris 1978.
 Martin Loiperdinger, *Triumph des Willens. Einstellungsprotokol*. München 1980.

9) Tamtéž.

10) K tomu viz Helena Krejčová, „Jsem nevinná“: Süß, Harlan, Čáp a jiní. „Iluminace“ 5, 1993, č. 3, s. 65 – 97.

- Renata Berg-Pan, *Leni Riefenstahl*. Boston 1980.
 Peter Nowotny, *Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“*. Dortmund 1981.
 Cooper C. Graham, *Leni Riefenstahl and Olympia*. Metuchen and London 1986.
 Martin Loiperdinger, *Der Parteitagfilm „Triumph des Willens“ von Leni Riefenstahl. Rituale der Mobilmachung*. Opladen 1987.

člá nky

- Michel Delahaye, *Leni et le loup. Entretien avec Leni Riefenstahl*. „Cahiers du cinéma“ září 1965, č. 170, s. 42 – 63.
 Ulrich Gregor, *A Comeback for Leni Riefenstahl*. „Film Comment“ 3, zima 1965, č. 1.
 Gordon Hitchens, *Interview with a Legend*. „Film Comment“ 3, zima 1965, č. 1.
 Herbert Linder (hrsg.), *Leni Riefenstahl*. „Filmkritik“, srpen 1972, č. 8, s. 393 – 441.
Tribute to Leni Riefenstahl. „Film Culture“, jaro 1973, č. 56 – 57, s. 393 – 441.
 Susan Sontag, *Fascinating Fascism*. „New York Review of Books“ 6. 2. 1975. Znovu knižně otištěno: S. Sontag, *Under the Sign of Saturn*. New York 1980. Zkrácená verze vyšla česky: S. Sontagová, *Fascinující fašismus*. „Revolver Revue“, jaro 1989, č. 12, nestr.
 Martin Loiperdinger – David Culbert, *Leni Riefenstahl, the SA, and the Nazi Party Rally Films, Nurmberg 1933 – 1934: Sieg des Glaubens and Triumph des Willens*. „Historical Journal of Film, Radio and Television“ 8, 1988, č. 1.

Ceny a vyznamenání:

- | | | |
|---------|---|--|
| 1934/35 | – | Národní filmová cena (<i>Triumf vůle</i>) |
| 1935 | – | Mezinárodní filmový festival v Benátkách: cena za nejlepší zahraniční film (<i>Triumf vůle</i>) |
| 1937 | – | zlatá medaile a velká cena ve Francii (<i>Triumf vůle</i>) |
| 1937/38 | – | Národní filmová cena (<i>Olympia</i>) |
| 1938 | – | cena Polar ve Švédsku (<i>Olympia</i>) |
| 1938 | – | Mezinárodní filmový festival v Benátkách: zlatá medaile za nejlepší film (<i>Olympia</i>) |
| 1948 | – | Mezinárodní filmový festival v Lausanne: Olympijský diplom ke zlaté Olympijské medaili od Mezinárodního olympijského výboru (<i>Olympia</i>) |

Filmografie:

Filmy, v nichž Leni Riefenstahlová pouze hrála

1924/1925

Cesta k síle a kráse. Film o moderní kultuře těla

(Wege zu Kraft und Schönheit. Ein Film über moderne Körperkultur)

Režie: Wilhelm Prager. **Produkce:** Ufa AG, Berlín.

L. R. hrála ve scéně Římská lázeň.

Premiéra: 16. 3. 1925, Berlín.

ILUMINACE

Pavel Zeman: Stručně ke cause Leni Riefenstahlové

1925/1926

Madona sněžných hor (Der heilige Berg)

Režie: Arnold Fanck. **Produkce:** Ufa AG, Berlín.

L. R. v roli Diotimy.

Premiéra: 17. 12. 1926, Berlín.

1927

Velký skok (Der große Sprung)

Režie: Arnold Fanck. **Produkce:** Ufa AG, Berlín.

L. R. v roli Gity.

Premiéra: 20. 12. 1927, Berlín.

1928

Osud domu Habsburského

(Das Schicksal derer von Habsburg. Die Tragödie eines Kaiserreiches)

Režie: Rolf Raffé.

Produkce: Essem Film Produktion GmbH, Berlín.

L. R. v roli Mary Vetserové.

Premiéra: 16. 11. 1928, Hamburg.

1929

Bílé peklo (Die weiße Hölle vom Piz Palü)

Režie: Arnold Fanck, Georg Wilhelm Pabst.

Produkce: H. R. Sokal-Film GmbH, Berlín.

L. R. v roli Mariy Majoniové.

Premiéra: 15. 11. 1929, Berlín (1935 ozvučen).

1930

Bouře nad Montblankem (Stürme über dem Montblanc)

Režie: Arnold Fanck. **Produkce:** Aafa-Film AG, Berlín.

L. R. v roli Helly.

Premiéra: 25. 12. 1930, Drážďany a Frankfurt nad Mohanem.

1930/1931

Bílé opojení (Der weiße Rausch. Neue Wunder des Schneeschuhs)

Režie: Arnold Fanck.

Produkce: H. R. Sokal-Film GmbH, Berlín.

L. R. v roli rekreatky.

Premiéra: 10. 12. 1931, Berlín.

1932/1933

S. O. S. ledovec (S.O.S. Eisberg)

Režie: Arnold Fanck.

Produkce: Deutsche Universal-Film AG, Berlín.

L. R. v roli Helly Lorenzové.

Premiéra: 30. 8. 1933, Berlín.

1932/1933

S. O. S. ledovec (S.O.S. Iceberg)

Režie: Arnold Fanck, Tay Garnett.

Produkce: Universal Picture Corporation, New York.

Premiéra: 23. 9. 1933, New York.

ILUMINACE

Pavel Zeman: Stručně ke cause Leni Riefenstahlové

Vlastní filmy Leni Riefenstahlové

1931/1932

Modré světlo

(Das blaue Licht. Eine Berglegende aus den Dolomiten)

Režie: L. Riefenstahlová. **Střih:** L. Riefenstahlová. **Produkce:** L. R. Studio-Film der H. R. Sokal-Film GmbH, Berlín. **Producent:** L. Riefenstahlová.

L. R. hrála rovněž hlavní roli dívky Junty.

Premiéra: 24. 3. 1932, Berlín (1951 v Římě nově střížená a ozvučená verze).

1933

Vítězství víry (Der Sieg des Glaubens)

Režie: L. Riefenstahlová. **Střih:** L. Riefenstahlová. **Produkce:** Reichspropagandaleitung der NSDAP (hl. oddělení IV, Film), Berlín.

Premiéra: 2. 12. 1933, Berlín.

1934/1935

Triumf vůle (Triumph des Willens)

Režie: L. Riefenstahlová. **Střih:** L. Riefenstahlová. **Produkce:** Reichspropagandaleitung der NSDAP (hl. oddělení IV, Film), Berlín. **Producent:** L. Riefenstahlová.

Premiéra: 28. 3. 1935, Berlín.

1935

Den svobody – naše branná moc

(Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht)

Režie: L. Riefenstahlová. **Střih:** L. Riefenstahlová. **Produkce:** Reichsparteitagfilm der L.R. Studio-Film, Berlín. **Producent:** L. Riefenstahlová.

Premiéra: 30. 12. 1935, Berlín.

1936 – 1938

Olympia. I. Svátek národů. II. Svátek krásy

(Olympia: Teil I. Fest der Völker. Teil II. Fest der Schönheit)

Režie: L. Riefenstahlová. **Střih:** L. Riefenstahlová. **Produkce:** Olympia-Film GmbH, Berlín.

Producent: L. Riefenstahlová.

Premiéra: 20. 4. 1938, Berlín.

1940 – 1953

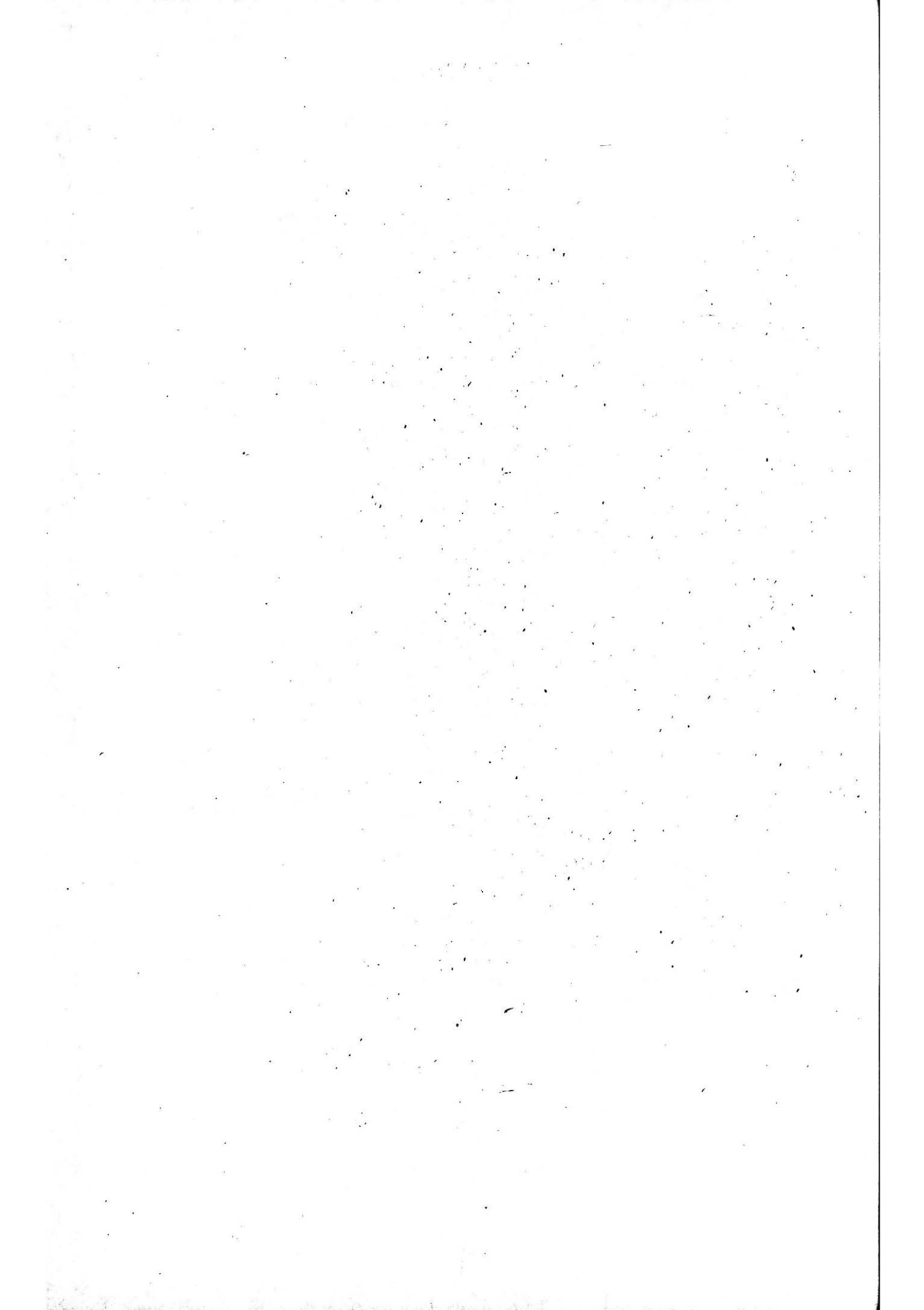
Nížina (Tiefland)

Režie: L. Riefenstahlová. **Scénář:** L. Riefenstahlová.

Produkce: do r. 1945 Riefenstahl-Film GmbH (Berlín) pro Tobis Filmkunst GmbH, Berlín; Plesner-Film GmbH, Kufstein. **Producent:** L. Riefenstahlová, J. Plesner.

L. R. rovněž hrála postavu Marthy.

Premiéra: 11. 2. 1954, Stuttgart.



Rozhovor

LENI A VLK

Rozhovor s Leni Riefenstahlovou

Michel Delahaye

*Drahá Leni,
pokaždé, když pracujeme,
přiblíží se vlk.*
Jean Cocteau

Začněme začátkem: Jak jste se dostala k filmu?

Nejprve vám musím říci, že před filmem jsem začínala s tancem. Jako úplně malá holčička jsem studovala ruský balet a pak moderní tanec, mezi jinými i s Mary Wigmanovou. V té době jsem získala i určité vzdělání na Akademii výtvarných umění v Berlíně a začala malovat. Hovořím o tom proto, že tyto dva prvky, tanec a malířství, hrály bezpochyby svoji roli ve formování mého stylu při vytváření a střihu filmového obrazu.

Pak jsem si ale zranila koleno a s kariérou tanečnice byl konec.

V té době jsem úplně náhodou viděla v Berlíně film, který se odehrával v horách. Jmenoval se *Mezi životem a smrtí*. Tolik na mě zapůsobil, že jsem chtěla okamžitě poznat tu horu i člověka, který film natočil. Tím byl doktor Arnold Fanck, který se měl stát mým učitelem a který mě naučil základy techniky režie. Doktor Fanck žil vně velkého světa filmu, a pokud i já tak žiji, vděčím za to právě doktoru Fanckovi. Měl svůj vlastní tým vytvořený z lidí, kteří se pohybovali mimo hlavní proud filmového průmyslu. Kromě toho, že byl fotograf, to byl také vědec, geolog. Spolu s jinými snílky založil malou společnost. Byla jsem mezi nimi jediná dívka. Pro začátek jsem se musela naučit lyžovat, lézt po horách a také jsem se musela trochu seznámit s kamerou a někdy i s prací režiséra. Prostě jsem se stále dívala, pozorovala a zanedlouho jsem zjistila, že vidím často věci jinak než Fanck, přestože i on se k filmování dostal přes přírodu a jako já měl rád hezké filmové obrazy. Když se jeho způsob ztvárnění neztotožňoval s tím, jak jsem to cítila já, připadalo mi, že je můj smysl pro umění znásilňován. A tak jsem začala přemýšlet, jakou formu bych tomu a tomu smyslu dala já. Začala jsem tedy hledat nit, látku a styl v oblasti legend a fantastiky, něco, co by poskytlo rozlet mému mladickému smyslu pro krásný obraz a romantiku. Ještě jako velmi mladá jsem se rozhodla natočit svůj první film. Přišlo tak nějak

© By permission of the Cahiers du cinéma.

samo od sebe, že jsem byla zároveň produkční, scenáristka, režisérka i herečka, protože jsem měla nějaké peníze. Základem byla určitá myšlenka a v ní jsem vyjádřila to, co jsem již dlouho hledala. Ta představa se stala *Modrým světlem*.

Odkud ta myšlenka vzešla? Snad z Modrého květu Heinricha von Ofterdingena?

Ne, to jsem na mysli neměla. Když jsem se vydala až k počátkům té myšlenky, zjistila jsem, že je za ní jeden tanec. Byl to tanec, který jsem interpretovala a který mi přinesl první úspěch. Jmenoval se Modrý květ. Tato prvotní myšlenka dostává ale svůj plný smysl až ve spojení s horami. Říkala jsem vám přece, že jsem se k filmování dostala přes hory, ačkoli mi dlouhou dobu ani nepřišlo na mysl, že bych u filmu mohla zůstat.

Rozhodla jsem se tedy natočit film. Byla to pro mě příležitost dát něčemu tvar, a také mě samotné, protože jsem psala roli sama pro sebe. Objevuje se v ní podivná mladá Italka, jež jako náměsíčná stoupá v noci za modrým světlem na vrcholu hory, které je viditelné pouze v noci za úplňku. Světlo vydávají křišťály v jedné jeskyni, když jsou ozářeny měsíčním světlem pod určitým úhlem. To světlo ale má své tajemství, o kterém vypráví legenda. Jejím skrytým smyslem je to, že všechny mladé lidi to táhne k jistému světlu: jejich ideálu.

Světlo z jeskyně je však dosažitelné pouze pro mladou dívku Juntu. Všechny pokusy ostatních lidí z vesnice ztroskotají a dopadne na ně neštěstí. Až do dne, kdy jeskyni s křišťály objeví jeden mladý malíř, který je do Junty zamilovaný. Protože je přesvědčen, že jedná v zájmu své milované, o níž si myslí, že je uhranutá, odhalí lidem z vesnice tajnou stezku vedoucí k jeskyni. Je to typ realisty, který zabíjí sen. Tím ale také zabíjí milovanou dívku, protože když Junta zjistí, že bylo její tajemství znesvěceno davem, cosi se zlomí v jejím srdci a ona spadne do propasti. Její smrt ale nakonec přinese ostatním štěstí. Mladému malíři i obyvatelům vesnice, všem, kteří nepochopili její tajemství a obviňovali ji z toho, že vesnici uvrhla do neštěstí, všem, kteří ji pronásledovali a kamenovali a kteří by ji bývali rádi upálili jako čarodějnici.

K tomu všemu se přidalo cosi fascinujícího. Byla to kompozice obrazu („Bildgestaltung“). Neměla jsem tolik peněz, abych mohla pracovat ve studiu, a tak jsem musela vše natáčet v přírodním prostředí. Abych mohla vytvořit takovou atmosféru, jakou jsem chtěla, byla jsem nucena stylizovat obrazy, místo abych ve studiu stylizovala dekorace. Musela jsem kalkulovat se stíny, světlem a nastavením kamery, abych získala něco zvláštního, co bylo schopné vyvolat pocit legendy. Kdybych pracovala s realistickým tématem, musela bych točit realisticky, jak jsem to musela dělat později v jiných filmech, ale nato jsem byla příliš mladá, tehdy jsem byla ještě ve věku, kdy si člověk rád pohrává s romantikou. Tato stylistika obrazů hrála v půvabu filmu možná svoji roli, ale úspěch tohoto filmu stojí hlavně na spontánnosti vyjádření toho, co jsem cítila. Nevědomky jsem asi podala věci tak, že se hluboce dotkly citlivé stránky divákovy duše. Pod pláštěm fikce bylo cítit cosi autentického.

Tím, že jsem instinktivně vytvořila velmi romantický film, aniž jsem tušila, kam jsem to vlastně chtěla dovést, jsem se také ocitla na cestě, která se měla stát později mojí vlastní cestou. V jistém smyslu jsem tím filmem předjala můj vlastní osud a dala mu tvar.

Radost z práce

Nemyslíte si, že tento mladický sen o ideálu a čistotě se objevuje i ve vašich dalších filmech?

Ovšemže ano, pouze jsem to tenkrát nevěděla, došlo mi to až mnohem později. Zjistila jsem, že ve všech mých filmech, ať to byl *Triumf vůle*, *Olympia* nebo *Nížina*, byla... řekněme čistota. Junta byla nedotčená a nevinná dívka, kterou strach donutil stáhnout se k jedinému kontaktu s realitou, kterým byla hmota a sex. Později v *Nížině* byla postava Marty téměř stejná. Neuvědomovala jsem si to. Prostě jsem hledala. Když jsem k něčemu dospěla, bylo to vždy nevědomky.

Vím jen, že chovám velkou lásku ke krásě, k formě krásy, a nejen vnější, ale i vnitřní. Vím, jak dovedu být šťastná, když se setkám s dobrými a prostými lidmi. Kontakt s falešnými lidmi se mi protiví do té míry, že bych tomu nedovedla dát žádný umělecký tvar.

Co následovalo po Modrém světle?

Potom byl film *S. O. S. ledovec*, v něm jsem ale jen hrála. Když doktor Fanck přijal zakázku na tento film, který se natáčel pro společnost Universal, nemohli najít nikoho pro ženskou roli, protože vyžadovala velkou fyzickou zdatnost. V té době jsem už byla na pobyt na sněhu a ledu zvyklá, takže jsem roli mohla přijmout. Několik měsíců jsem pak strávila v Grónsku v podmínkách, které předepisoval scénář. Je to poslední film, ve kterém jsem pouze hrála.

Po velmi dlouhém natáčení a návratu do Německa jsem se vrhla na další film. To bylo v roce 1934. Tak vznikl můj první dokument, *Triumf vůle*.

Viděla jste do té doby hodně filmů?

Mnoho ne. Nikdy jsem do kina moc nechodila, a když jsem natáčela, nikdy jsem dopředu nevěděla, jestli film bude dobrý, nebo špatný anebo jestli bude mít úspěch. To vyplývá nakonec i z toho, že každý film byl z jiného prostředí. Nic jsem si dopředu nemyslela, ani nemívala tušení, bude-li film takový nebo takový. Také jsem nikdy neměla žádné velké ohlasy na své filmy. Měla jsem pouze radost z práce a vždy jsem ji dělala, jak nejlépe jsem dovedla. Když měly mé filmy úspěch, byla jsem první, koho to překvapilo. Bylo to bezpochyby proto, že ve svém oboru byly něčím novým.

Zнала jste, řekněme, Langa, Murnaua, Sternberga?

První film od Sternberga jsem viděla, hned jak přišel do kin. Byl to film *V dokách newyorských* a moc se mi líbil. O něco později jsem Sternberga navštívila v Berlíně. Měla jsem velkou radost, že se s ním mohu setkat: okouznil mne. Padli jsme si do oka. On a Pabst byli první, kdo si mysleli, že mám filmařský talent.

Jednou se mě Sternberg se smíchem na rtech zeptal: „Co se vám tolik na mých filmech líbí?“ A já odpověděla: „Líbí se mi, že vše, co je zajímavé, neukazujete.“ „Ach, to ale

není proto, že bych na to zapomněl, to je elipsa!... Prostě to tak dělám..." Moje odpověď se mu tenkrát velmi líbila.

V té době jsem natáčela jako herečka svůj první film. Byl to film *Madona sněžných hor*. O něco později přišel do kin *Faust*. Byl to obdivuhodný film. Langovy filmy mě zase udivovaly svojí konstrukcí a kompozicí.

Viděla jste film Křížník Potěmkin?

Ano, samozřejmě. Do kina jsem chodila málo, ale tenhle film jsem viděla. A také vím, proč se mě nato ptáte: někteří lidé tyto dva naše filmy srovnávali. Víte, já s tím ale nesouhlasím. Těžko se srovnává režírovaný film s dokumentem. *Triumf vůle* je čistý dokument a svým duchem a formou se od Ejzenštejnova filmu velmi liší. On natočil (samozřejmě geniálně) film režírovaný, film, který někam směřuje.

Kdo se brání, obviňuje se

Nemají společného alespoň to, že se v obou případech jedná o politické filmy?

Můj film je pouze dokument. Ukázala jsem jen to, čeho byli tehdy všichni lidé svědky a o čem slyšeli. Co se tehdy dělo, muselo zapůsobit na všechny. Já jen tento pocit zachytila a natočila na filmový pás. A právě to mně mají za zlé: že jsem ho zachytila, uložila do kamery.

Jak jste ho uložila do kamery, myslím po technické stránce?

S velmi omezenými prostředky. Ten film přišel na velmi málo peněz. Stál jen 280 tisíc marek. Měla jsem k dispozici pouze dvě kamery. Protože jsem takovou práci dělala poprvé, bylo to pro mě velmi těžké. Měla jsem se hodně co učit, co je to kamera a kameramani. Také jsem musela dělat velmi mnoho kamerových zkoušek a hodně improvizovat. Například jsem nechala postavit vedle jednoho z těch vysokých stožárů, na nichž visely prapory, malý výtah, který vyjížděl až nahoru, a moje kamera z něho mohla snímat, podle mne, velmi povedené záběry. Problém byl v tom, že moje instalace byla považována za nevhodnou, protože překážela lidem a rušila harmonii celku. Můj tým byl tedy vyhozen a výtah rozmontován. Byla jsem vzteky bez sebe, protože postavit celou tu konstrukci dalo pěknou práci, ale byla to alespoň příležitost vyzkoušet si, co všechno se dá s kamerou dělat. Velká potíž byla v tom, že se tato shromáždění opakovala ve stejné podobě: stále jen projevy, pochody a shromáždění. Bylo tedy mnohem složitější než později při olympijských hrách uchopit událost poutavou formou, i když sama povaha každé události vyžaduje určitý úhel pohledu. Rozhodně jsem ale při natáčení tohoto filmu získala zkušenosti, které se mi pak hodily při natáčení *Olympie*.

Pak jsem také měla velké problémy při střihu, zejména se synchronem. Dobré zvukové zařízení bylo tehdy ještě vzácné. Přístroje, které jsem měla při filmování, i ty, které jsem

používala ke střihání, nebyly nejlepší, k tomu měly velmi daleko: to nejlepší, co tehdy bylo, měli v rukou jiní, mnohem známější filmaři, než jsem byla já. Na zpracování filmu jsem navíc byla úplně sama. Měla jsem sice určitý pojem o filmové montáži, protože jsem už měla za sebou práci na francouzské verzi filmu *Bílé peklo*, ale objem práce, kterou jsem měla před sebou nyní, byl ohromný: byla to velmi zotročující a vyčerpávající práce, zvláště pro dívku. Všechno se muselo dělat přes noc. Pokoušela jsem se najít někoho, kdo by mi pomohl, byla to ale marná snaha.

Nepotřebovala jsem člověka, který by montáž udělal za mě, ale někoho, kdo by mi pomohl jen zčásti. Technický tým jsem zaučila a nakonec dala dohromady, ale pokud šlo o práci se stříhem, tu jsem nikoho učit nemohla. Stříhat film bez ohledu na pravidla a zaběhané recepty, to se naučit nedá.



*Leni Riefenstahlová přihlíží,
jak Adolf Hitler vysvětluje aranžmá
pochodujících zástupů*

Foto archiv

Nyní vám musím položit choulostivou, ale nutnou otázku: co můžete říci k problémům, které vás film stál, a obecně k obviněním, namířeným proti vaší osobě?

Nerada o tom mluvím. Ale strach z toho nemám. Tu otázku jste mi ale položit musel a já vám na ni musím odpovědět. Dobrá tedy!

V jednom z prvních obvinění se říkalo, že jsem byla Hitlerovou milenkou. Hotový nesmysl. Těch obvinění bylo více. Všechny je však naprosto odmítám. Všechno, co kdy kdo vypátral – a bůhví po jakém pátrání –, bylo, že Hitler prohlásil, že jsem nadaná. Pak vyšlo najevo, že to říkali i jiní...

Co já měla společného s politikou? Ve straně jsem nebyla a známá jsem byla ještě dávno předtím, než se Hitler dostal k moci. Natočila jsem mnohem více filmů před jeho nástupem než po něm. Měla jsem peníze, takže jsem si vystačila. Už v roce 1931 jsem dělala filmy ve vlastní produkci: společnost Leni Riefenstahl Studio Films byla založena ještě před natáčením *S. O. S. ledovec*.

Triumf vůle mi po válce přinesl velké a nepříjemné problémy. Byl to nakonec film na objednávku, s kterým přišel Hitler. To bylo, a na to se nesmí zapomínat, v roce 1934.

Dívka, jako jsem tehdy byla já, nemohla rozhodně tušit, co se stane. V tu dobu si Hitler ostatně získal určitý kredit ve světě a zapůsobil na určité lidi, například na Winstona Churchilla. A já, já sama, jsem měla předvídat, jak se jednou věci změní?

V té době lidé věřili dobré věci. Budování, míru. To nejhorší mělo teprve přijít, ale kdo to mohl vědět? Kde byli proroci? A proč bych měla být zrovna já jedním z nich? Jak jsem mohla být já prozíravější než Winston Churchill, který ještě v letech 1935 až 1936 hlásal, že Německu závidí jejich Führera? Kdo to po mně mohl tenkrát chtít?

A proč to nechtěli po jiných? Celá řada jiných filmařů natáčela filmy a mnoho jiných točilo na zakázku. Nikoho z nich po válce ale tolik neobviňovali jako mě. Ani jednoho. Jen mě. Proč? Protože jsem žena? Protože se film povedl? Opravdu nevím.

Teď bych se mohla začít obhajovat. Já se ale nikdy na veřejnosti neobhajovala a nebudu s tím začínat ani teď. Je jedno přísloví: Kdo se brání, obviňuje se. Platí tedy stále toto: nabídli mi film na zakázku. Dobře. Přijala jsem to. Dobrá. Zavázala jsem se, stejně jako spousta jiných, natočit film, který ale mohla dělat i spousta jiných filmařů, ať už talentovaných, nebo nentalentovaných. Já jsem ale kvůli němu strávila, když jsem byla zatčena na Francouzy, několik let v táborech a vězeních. Když se ale na ten film podíváte dnes, zjistíte, že v něm není ani jedna hraná scéna. Vše je podle skutečnosti. Není v něm ani žádný tendenční komentář, a to z toho prostého důvodu, že v něm není žádný komentář. Jsou to dějiny, čistý film o dějinách.

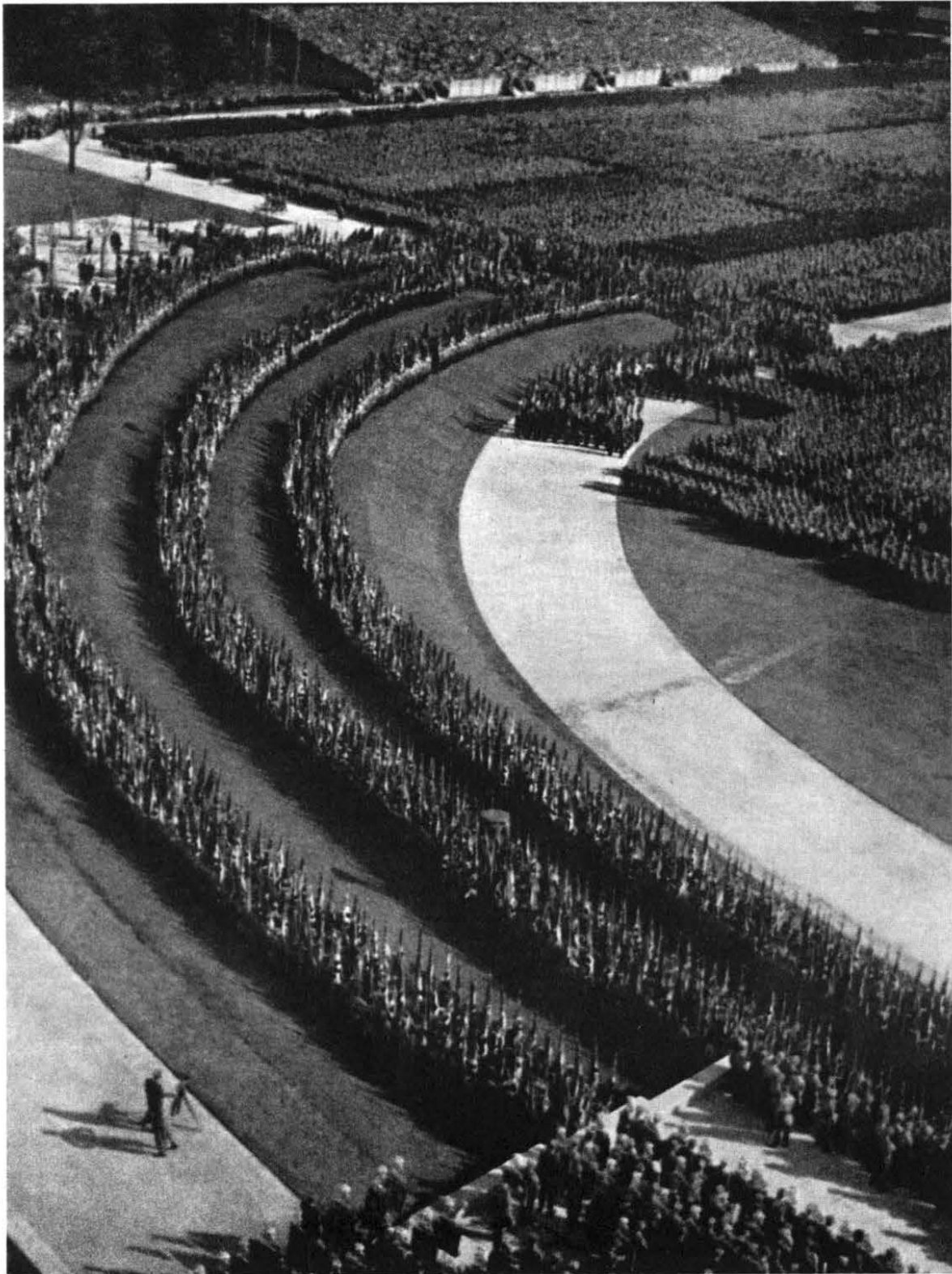
Nemyslíte si ale, že realita plná vášně, kterou film bere za svou (což tvoří nevyhnutelnou součást jeho půvabu), implikuje to, že z filmu, ne méně nevyhnutelně, vyzaruje určitý význam?

Je to film pouze o dějinách. Přesněji řečeno, je to film-pravda. Odráží realitu, která tehdy, v roce 1934, byla pravdou. Je to dokument, a ne propagandistický film. Ach, já přece vím, co je to propaganda! Propaganda spočívá v tom, že přetváří události ve službách jistého tvrzení, nebo že ve prospěch určité věci potlačí jednu stránku, aby vynikla jiná. Já jsem se ocitla uprostřed dění, které bylo realitou jisté doby a na jistém místě. Můj film je složen z toho, co z nich vytrysklo na povrch.

Ostatně je těžké si představit, že v roce 1937, dva roky před začátkem války, by Francie udělila svoji velkou cenu propagandistickému filmu... Je ovšem třeba uznat, že američtí, židovští a francouzští soudci nakonec připustili, že byl po válce přehlédnut jeden fakt, a to, že je naprosto pochopitelné, že před válkou se věci zdají jinak než po ní.

Ať tak nebo tak, nyní jsme již od této doby dostatečně vzdáleni a můžeme se na film dívat střízlivějším pohledem, jako na film-pravdu. Podíváme-li se tedy jiným úhlem, zjistíme, že film měl v době svého vzniku velký význam v tom, že způsobil revoluci v zaznamenávání politických aktualit, které se až do této doby filmovaly čistě staticky. Já jsem se snažila o film, který udeří a dojmě, film poetický a zároveň dynamický. Toto jsem ale začínala pociťovat až během natáčení. Předtím mě to ani nenapadlo. Vše přišlo až v rytmu natáčení.

Kdybyste se mne dnes zeptal na to, co je na dokumentu nejdůležitější, co dělá to, že divák vidí a cítí, myslím, že bych řekla dvě věci. Zaprvé je to kostra, konstrukce, zkratka architektura. Architektura dokumentu musí mít přesný tvar, protože následná montáž má



Pochodující zástupy
Foto archiv

svůj význam a efekt jenom tehdy, když se nějakým způsobem snoubí s architekturou. To slouží ale pouze jako obecný příklad, neboť na druhé straně je také možné dát vyniknout určitým věcem tím, že vyhodíte celou architekturu i montáž do vzduchu. Má tedy pak cenu něco vysvětlovat? Má-li to být tak, nebo jinak, se asi objeví skrytě, podle toho, jestli člověk má talent, nebo nemá.

Řekla jsem tedy, že na dokumentu jsou důležité dvě věci. Je to smysl pro rytmus a to, o čem jsme mluvili.

Oči objektivu

Mohla byste upřesnit povahu tohoto pouta, které má být mezi rytmem a architekturou? Máám tím na mysli, jste si vědoma, jakým způsobem celek získává onen v jistém smyslu dramatický pohyb, který je ve vašich filmech?

Například v *Triumfu vůle* jsem chtěla určité prvky dostat do popředí a jiné zase nechat vzadu. Pokud dáte všechny elementy do jedné roviny (protože nebyla vytvořena hierarchie či chronologie forem), film je zkažený („Kaput“). Ve filmu musí být pohyb, kontrolovaný pohyb vypíchnutí vpřed a následných potlačení, a to jak ve vlastní architektuře filmovaných věcí, tak ve filmu samotném.

Celek musí také velmi přesně směřovat k místu, kde se mají objevit silná místa (je nutno poznamenat, že hodně dokumentárních filmů má silné místo na začátku, ale už ne na konci); a protože se mne ptáte, co způsobí, že film i bez předem stanovené dramatické přípravy získá určitou dramatickou působivost, odpovím vám stejně jako před chvílí: tato dramatizace spočívá v architektuře. To platí i o *Olympii*.

Tím se také dostáváme k tomu, co mají oba tyto filmy společného: zpracování formy určité reality, která je sama založena na určitém pojetí formy. Je podle vás v této starosti o formu něco typicky německého?

Mohu říci pouze to, že mne zcela spontánně přitahuje vše, co je hezké. Ano, vše krásné, harmonické... Je ale možné, že v této starosti o kompozici, tomto tíhnutí k formě, je cosi německého. Já o těchto věcech vlastně ani moc nepřemýšlím. Jsou produktem mého podvědomí a neprocházejí věděním. Určitou představu o věcech a událostech mám v sobě a snažím se ji znázornit obrazy. Co k tomu mám dodat? To, co je čistě realistické, naturalistické zobrazení úseků života, vše průměrné a každodenní, mne nezajímá. Vzrušuje mne pouze neobvyklé a zvláštní. Fascinuje mne to, co je krásné, silné, zdravé, co je živé. Hledám soulad. Když se soulad dostaví, jsem šťastná. Myslím, že tím jsem vám odpověděla.

Než se dostaneme k Olympii, dovolu mi jednu otázku: Je pravda, že jste dostala nabídku z Moskvy?

Ano, je to pravda. Požádali mě, abych jela pracovat do SSSR. Moje filmy se jim tam velmi líbily. Jenže já cítila, že jsem schopna uměleckého výrazu pouze ve své zemi. Pracovat jinde mne ani nenapadlo. Musela jsem žít doma. To je vše.



Pracovní snímek z natáčení Triumfu vůle

Foto archiv

Dostáváme se k Olympii. Jaký byl váš původní záměr?

Nejdříve ze všeho jsem potřebovala hodně času na rozmyšlenou, jestli ten film mám vůbec dělat. Co mne však zajímalo hned od začátku, byl sport. Hodně jsem sportovala a sport mě vždy zajímal. Navíc jsem díky *Triumfu vůle* už měla představu o tom, co je to dělat film. Chtěla jsem vytvořit jakési pojítko mezi sportem a filmem.

Když ve mně ale tento záměr uzrál, začala jsem pochybovat, protože jsem věděla, že to bude velmi tvrdá práce. Váhala jsem, přikláněla se na jednu či druhou stranu, až jsem se nakonec rozhodla. Pak už šlo všechno ráz na ráz. Ihned jsem se vrhla do úvah, jak s tématem naložit. Přitom mi bylo jasné, že bude téměř nemožné zahrnout všechny události do jednoho filmu, a tak mě automaticky napadlo udělat filmy dva, jeden vyhrazený atletice a druhý ostatním sportům.

Když už jsem tedy byla rozhodnutá, začaly mě zajímat na celé věci hlavně dva aspekty. Oba se objevují v názvu mé knihy: Krása olympijských klání. Zaprvé je to z individuálního hlediska naprosté ovládnutí těla a vůle a zadruhé ohromná tolerance, vznikající na základě pocitu kamarádství a loajálnosti, který vyplývá ze samotné podstaty sportovního klání. Při takovémto setkání musí všichni lidé, všechny rasy ze sebe vydat, pro sebe i pro ostatní, to nejlepší, co v nich je. Vzniká tak neobyčejná atmosféra, která se vznáší vysoko nad obyčejným životem. A to jsem právě chtěla ukázat. Lidské a estetické hledisko ve filmu splývají v jedno, stejně jako jsou spjaté v událostech povahou olympijského klání.

Tím ale počáteční problémy neskončily. Kromě jiného mi také bylo jasné, že film získá na zajímavosti pouze za jedné podmínky. Kamera může samozřejmě snímat vše, co divák zajímá, ale neměla by si všímat pouze sportovní události jako takové, jak se objevuje



Pracovní snímek z natáčení filmu Olympia (kameraman Scheib)

Foto archiv

ve zprávách, ale spíše formy („Gestaltung“) události. Od tohoto okamžiku jsem začala vnímat každý sport očima objektivu.

Pokaždé jsem musela přemýšlet a nacházet řešení, proč má být kamera u té které disciplíny zrovna v té pozici. Obecně vzato nebyl žádný důvod, proč by musela být zrovna



*Aby filmaři atletům nepřekáželi a přitom mohli pořádné atraktivní záběry,
natáčelo se ze zvlášť připravených zákopů*

Foto archiv

jeden dva metry nad zemí, proč vzdálená od sledovaného předmětu, nebo naopak nalepená přímo na něm. Pomalu jsem přicházela na to, že všelijaká omezení, která si vynucovala ta a ta sportovní událost, se pro mě často stávají záchytnými body. Všechno spočívalo v tom, uhodnout kdy a jak bylo třeba tato omezení porušit nebo respektovat. Byly perspektivy, které bylo zapotřebí respektovat, a jiné, které bylo zapotřebí najít. Například při jednom běžeckém závodě jsme postavili sto metrů kolejí, po nichž kamera popojížděla. Zdálo se mi ale, že by záběry běžeckých disciplín měly být doplněny o mnohem bližší záběry. Mezi pohybem sledovaným ze stálé vzdálenosti a přiblížením se ke sledovanému objektu ale nebyla žádná střední vzdálenost. Protože nebyla možnost přiblížit se až k běžcům, nabízelo se použití teleobjektivu. Vzdálila jsem se tedy, abych si našla vhodné místo. Tak jsme začali používat ohromné teleobjektivy, které nám prokázaly cennou službu. Živost a rytmus dodává filmu právě spojení záběrů statických, rytmických a záběrů prostřednictvím pohybu techniky. Před každým problémem bylo třeba trochu tápat a zkoušet, a z každého pokusu vznikaly nové nápady, malé či větší. Při jezdeckých závodech jsme například zkusili přichytit kameru k sedlu jezdce, ale tak, aby se příliš nehoupala. Museli jsme ji tedy vložit do gumového pouzdra vyplněného peřím. Při tréninku na maraton jsme si zase na záda pověsili malý koš s miniaturní kamerou,

která se uvedla do pohybu automaticky, když člověk běžel. A to všechno tak, aby si běžci ničeho nevšimli. Tak jsme šli od nápadu k nápadu, pokaždé jsme něco nového vymysleli a ještě se přitom bavili.

Musím podotknout, že jsme byli výborně sehraný tým. Při práci i zábavě jsme byli stále spolu, dokonce i o sobotách a nedělích. Seděli jsme ve stanech a mluvili a mluvili a čekali, až se dostaví nové nápady. A ty vždycky přišly. Takto si člověk cvičí ducha. Také jsme hodně mluvili v noci.

Říkalo se, že jste měli neomezené prostředky.

Měli jsme jich mnohem méně, než se říkalo. Stačí se podívat na dobové dokumenty a fotografie. Spíše z nich číší dojem improvizace... Většina efektů, kterých náš tým dosáhl, byla dílem improvizace. Byli jsme k tomu donuceni: hodně technických triků se tehdy ještě neznalo, nebo nebylo zdokonaleno, na hodně věcí jsme museli přijít. Třeba nehlučnou kameru, aby nerušila atlety, sestrojil jeden z mých kameramanů, jiný zase vymyslel kameru pro podmořské záběry. Snažili jsme se ale přicházet i na jiné triky, a i ty nejprostší dobře sloužily. Například jsme si vymysleli, že vyhloubíme jámy (a nebylo zrovna lehké dostat k tomu povolení), odkud bychom mohli lépe filmovat skokany, lépe zachytit jejich úsilí při skoku.

Velmi nás inspiroval plavecký bazén. Měli jsme malý gumový člun, na který jsme postavili malý nástavec a připevnili ho na obrubu člunu. Ten jsme pak poháněli bidlem, protože pádla by působila kymácení. Při tréninku jsme tak mohli zabírat tvář plavce z blízkosti a pak se rychle vzdálit. Také jsme natáčeli záběry pod vodou, vynořování plavců, záběry, kdy objektiv kamery splýval s vodní hladinou, nebo byl i zcela potopený ve vodě. To přirozeně vyžadovalo vzhledem k podmínkám a náhlým změnám světla náročnou práci od techniků. Při skocích z desetimetrového prkna si kameraman nejdříve musel připravit zaostření záběru a pak skočil společně se závodníkem, sledoval ho během skoku, pod vodou a pak se s ním vynořil. Udržet zaostření bylo samozřejmě velmi těžké a náhlé změny osvětlení také záběrům příliš nesloužily. Při akci bylo navíc zapotřebí vyměnit pod vodou objektiv. Vše bylo ale pečlivě natrénováno a vyzkoušeno, aby to proběhlo automaticky a co možná nejrychleji. Je ale jasné, že ze sta natočených metrů filmu jich bylo devadesát pět k ničemu.

Pár balonů

Rád bych se ještě vrátil k vašim nemalým prostředkům.

Neměli jsme žádné neomezené prostředky z toho prostého důvodu, že jsme neměli k dispozici neomezené peníze. To je vše. A velké peníze jsme zase neměli z toho prostého důvodu, že nikdo nevěřil tomu, že by mohla mít reportáž z olympijských her úspěch u diváků. Měla jsem přesně 750 tisíc marek na každý film, to znamená jeden a půl milionu dohromady. A vzhledem k množství potřebného filmového materiálu to není moc: natočili jsme 400 tisíc metrů filmu, z nichž bylo sedmdesát procent k nepotřebě. Navíc



Hans Ertl pořídil detailní záběry plavců z gumového člunu

Foto archiv

všechny zkoušky, tápání a improvizace, o nichž jsem mluvila, také spolykaly mnoho peněz. K tomu je třeba přičíst nezkušenost některých kameramanů. Najali jsme ty nejlepší, které jsme mohli, i když je pravda, že většina dobrých kameramanů našemu výběru unikla, protože pracovali pro velké filmové společnosti. Jak se později ukázalo, díky velkému úspěchu filmu získala společnost Tobis zpět všechny peníze, které nám (neuváženě, jak se říkalo) poskytla na náklady. Několik týdnů po uvedení do kin byl film zaplacen, po šesti měsících měl Tobis na účtě 4 210 290 marek a zisky se dále hrmuly... Před začátkem natáčení by to ale nikoho nenapadlo, a my jsme si museli dávat pozor, abychom nepřekročili plánovaný rozpočet. A ty filmové jeřáby... nejvíce jsme ale používali žebříky, počínaje obyčejnými až po hasičské. Obyčejné žebříky jsme ale brzy zavrhlí, protože měly tu nevýhodu, že se chvěly. Zcheil, kameraman, který byl specialistou na tuto práci, měl často pouze třicet centimetrovou hloubku pole, takže je jasné, že při sebemenším záchvěvu byl záběr zmařený.

Naopak jsme zase měli k dispozici ocelové věže, vztyčené uprostřed stadionu, z jejichž vrcholu mohli kameramani snímat celkové panorama a podávat ho jako kulisu. Tento druh věží byl tenkrát použit poprvé a později se využívaly i při dalších olympiádách. Občas jsme měli k dispozici také balony. Tehdy byl balon běžná věc jako dnes vrtulník. Pouze do té doby režiséry nenapadlo instalovat na ně kamery. My jsme tuto chybu napravili.

Tyto naše balony nesly automatické kamery, takže bylo nutné každý den v novinách upozorňovat obyvatele, že v klesajících balonech jsou kamery. Tímto způsobem jsme získali z tisíce metrů natočeného filmu možná deset dobrých. Ale těch deset metrů bylo velmi dobrých. Když už jsme u balonů, vzpomínám si, že jsme jeden připoutali přímo nad cílovou čáru veslařského závodu (který rovněž sledovala po dráze dlouhé stodvacet metrů jedoucí kamera z boku). Bohužel jury nám to na poslední chvíli zakázala. Smutný konec jednoho pokusu... Plakala jsem.

Ještě pokud jde o kamery, téměř vždy zabírala jeden záběr pouze jedna kamera. Vzpomínám si ale, že jednou jsme přece jen pracovali s dvěma velkými kamerami najednou: bylo to první den her, kdy Hitler pronesl zahajovací řeč. V případě mechanické závady kamery bychom o tu větu přišli. Nebylo myslitelné, aby se ceremoniál opakoval. Měli jsme tedy jednu kameru jako rezervu.

Náš tým se skládal z šesti kameramanů, ti byli jádrem celého týmu a jedině oni měli povolení ke vstupu na stadion. Šestnáct dalších (osm kameramanů a osm asistentů kamery) natáčeli závody, které se odehrávaly jinde. K tomu je třeba přičíst dalších deset kameramanů neprofesionálů, kteří měli ode mne úkol vmísit se s malými kamerami do davu a natáčet reakce lidí. Celý tým tedy čítal třicet čtyři osoby, které měli stihnout natáčet všechny závody na všech místech, kde se konaly, včetně záběrů v Řecku. Mohu přísahat, že by kameramani byli rádi, kdyby jich mohlo být víc...

Říkalo se, že vám při těchto dvou dokumentech pomáhal Walter Ruttmann.

Nikdo se mnou nespolupracoval, ani po umělecké, ani po realizační stránce. Pravda, říkalo se, a vy jste o tom asi slyšel, že Walter Ruttmann, autor filmu *Berlín – symfonie velkoměsta*, spolupracoval na *Triumfu vůle* i na *Olympii*. K tomu řeknu pouze to, že pana Ruttmanna znám – nebo spíše znala – dobře, ale že nenatočil jediný metr *Triumfu vůle*, ani *Olympie*. Natáčení těchto filmů se vůbec neúčastnil.

Jak probíhala u těchto dvou filmů fáze mezi projektem a provedením? Mám na mysli, co vás vedlo při uskutečňování vašeho počátečního záměru? Sepsala jste si nejdříve myšlenky, náčrt scénáře nebo sestavila plán?

Ani v případě *Triumfu vůle*, ani *Olympie* jsem nenapsala jedinou řádku. V okamžiku, kdy jsem získala představu o tom, jak má film vypadat, byl pro mě na světě. Konstrukce celku se pak dostavila sama. Bylo to čistě intuitivní.

Z toho jsem vždy vycházela. Pak jsem naplánovala práci kameramanům, rozdělila je do týmů podle různých úkolů, ale skutečná práce na tvaru filmu začínala až ve střížně. *Olympii* i *Triumf vůle* jsem po stránce montáže dělala jenom já. Bylo to tak nutné, protože každý střihač dává filmu vlastní styl. Zkušenost ukazuje, že pracují-li na jednom filmu dvě tři osoby, je prakticky nemožné dosáhnout určité harmonie, která má z celku dýchat. A povaha mých filmů vyžadovala, aby na montáži pracoval jen jeden člověk. A musel to být ten, kdo měl určitou představu o filmu již v hlavě, kdo hledal velmi přesně určitou harmonii. Kdyby montáž prováděl někdo jiný, harmonie by byla pryč.



Natáčení skoku do vody z desetimetrové věže

Foto archiv

Při montáži *Olympie* jsem strávila, či vlastně žila jeden a půl roku ve střížně a domů chodila pravidelně v pět hodin ráno. Můj život byl spjat s materiálem a filmovým pásem. Ve střížně jsem si nechala postavit skleněné přepážky, z jejichž obou stran visely pásy filmů až na zem. Pověsila jsem je pravidelně vedle sebe a pak chodila od jednoho pásu k druhému, od jedné přepážky k druhé, prohlížela si je a srovnávala, abych si ověřila jejich soulad po stránce záběru a tónu. A tak jsem časem, jako skladatel, který komponuje, vše sladila v rytmus filmu.

Znamenalo to ale hodně zkoušet, některé záběry jsem spojila, a pak je rozpojila. Měnila jsem detail s ohledem na celek, hned zase celek vzhledem k detailu, protože jsem vždy chtěla, aby se jedno vešlo do druhého. Mohla jsem si ověřit, že je-li jeden filmový materiál sestříhán různými způsoby, film ztratí na působivosti. Změní-li se nebo převrátí jeden sebenepatrnější detail, efekt je tentam. Byl to tedy neustálý boj, který jsem musela svést, abych dosáhla toho, co jsem chtěla: aby němý film získal na dramatické působivosti. Pokud jde o to ostatní, už jsem vlastně všechno řekla, když jsem mluvila o vztazích montáže a architektury filmu.

Přesto se pokusím upřesnit některé věci, ačkoli to bude velmi těžké. Je to něco jako stavba základů domu. Nejdříve je tu plán (který je v jistém smyslu rukovětí, nástinem konstrukce) a to ostatní je nosná melodie. Jsou tu údolí, výšiny, je tu něco, co musí hluboko zapadnout, a něco jiného, co se musí vznášet v povětří. A teď se pokusím vysvětlit ještě

něco jiného: mám na mysli to, co si myslím o zvuku. Mám o něm určitou představu a vždy pečlivě dbám na to, aby obraz a zvuk nedaly dohromady více než sto procent: Je působivý obraz? Pak musí zvuk zůstat v pozadí. Je mocný zvuk? Musí před ním ustoupit obraz. Je to jedno ze základních pravidel, kterých jsem se vždy držela.

Před chvílí jste řekla, že film Modré světlo předznamenal váš osud. Mohla byste vysvětlit, jak jste to myslela?

Měla jsem na mysli toto: v *Modrém světle* jsem hrála roli dítěte přírody, které v nocích za úplňku stoupá za modrým světlem, za obrazem svého ideálu, vysněných tužeb, něčeho, k čemu každá lidská bytost, zvláště mladá, směřuje. Junta umírá ve chvíli, kdy je zničen její sen. Mluvila jsem v souvislosti s tím o osudu. Můj osud se naplnil až mnohem později, po válce, kdy se na nás vše sesypalo a kdy jsem byla připravena o možnost tvořit. Protože umění a tvorba, to je můj život, o který mě připravili. Můj život se smrškl na předivo fám a obvinění, jimiž jsem si musela razit cestu. Všechna obvinění se nakonec ukázala jako falešná, nicméně mě připravila po dvacet let o možnost tvořit. Zkoušela jsem psát, ale to, co jsem chtěla dělat, bylo točit filmy, a to jsem nemohla. Vše bylo odsouzeno k nicotě. Jediné, co mi zbývalo, bylo mé poslání. V těchto chvílích jsem byla mrtvá. Za to, že jsem se mohla znovu narodit, vděčím osudu, který mne přivedl v roce 1956 do Afriky. Tam jsem našla zanícení a životní sílu z dřívějšíka.

Na začátku války jste začala natáčet film Nížina.

Krátce před válkou jsem začala natáčet film *Penthesilea* a na jejím začátku *Nížinu*. Proč jsem ten film začala, proč se natáčení vleklo a nakonec bylo přerušeno, vám hned řeknu.

Když vypukla válka, nabídli mi, abych točila filmy se závažnou politickou tematikou. Doktor Goebbels chtěl, abych natočila film o tisku, který se měl jmenovat *Vítězství síly*, a rovněž jsem byla předurčena k tomu, natáčet filmy o západní frontě. Odmítla jsem to. Měla jsem k tomu dobré důvody. Místo toho jsem utekla k starým romantickým dobám. Jako podklad k filmu *Nížina* jsem si vybrala starou španělskou hru a operu Eugena d'Albrechta. Na tuto romantickou a poklidnou operu z hor mi ale odmítli poskytnout prostředky, které by mi jinak rádi dali na jiné filmy. Stejně vše směřovalo k válce. Častokrát jsem musela přerušovat práci na filmu, během dvou let nejméně stokrát, a nakonec jsem musela nechat odejít lidi, kteří pracovali se mnou, jednoho po druhém, až jsem zbyla sama. Válka začala dříve, než jsem stačila film dokončit.

Měla jste možnost vidět během války hodně filmů?

Stále jsem chodila do kina velmi málo. Krátce po válce jsem viděla film *Zakázané hry* od René Clémenta, který se mi velmi líbil. Měla jsem ráda i filmy Cayattovy. Hlavně mám ale ráda Clouzota. Pak je tu ještě jeden film, který se mi moc líbil: *Deník venkovského faráře* od Roberta Bressona. Co se týká filmů *Nové vlny*, téměř nic jsem neviděla, snad kromě filmu *U konce s dechem*, který se mi ohromně líbil.

Afrika přízrak

Co jste dělala po válce?

To je jednoduché: 1945 až 1948 několik táborů a věznic, od roku 1949 do roku 1953 vedu kampaň za svou rehabilitaci a v Římě a Paříži se snažím získat mé roztroušené filmy (v Římě se mi stala nemilá příhoda: negativ *Triumfu vůle* zmizel jako mávnutím kouzelného proutku ve vlaku). V letech 1951 až 1952 pracuji na italské verzi *Modrého světla*, která byla nově sestříhána a opatřena novou hudbou. V roce 1954 jsem podnikla turné po Německu a Rakousku s filmem *Nížina*. O rok později se mi podařilo připravit barevný film z hor, ale natáčení se nakonec nekonalo. V roce 1956 jsem byla v Africe a rok nato ve Španělsku (tam jsem napsala tři scénáře: *Tři hvězdy na plášti Madony*, *Slunce a stín*, *Tanec se smrtí*) a v letech 1958 až 1959 jsem jezdila po Německu s *Olympií*. V šedesátém roce jsem byla v Londýně, kde jsem společně se dvěma anglickými scenáristy pracovala na adaptaci *Modrého světla*, převedeného do baletu. V roce 1961 jsem byla znovu v Africe, v letech 1962 až 1963 stále v Africe a v roce 1964 se setkávám s vámi, který mě zpovídá, v Berlíně, v Mnichově, ale nikdy v Africe. Proč?

K tomu se hned dostaneme. Teď bych od vás chtěl slyšet, proč tyto dva velké projekty, Penthesilea a Voltaire a Fridrich, vlastně zkrachovaly?

Dobrá. Příběh filmu *Penthesilea* je v něčem zvláštní. V době, kdy jsem ještě jako mladá netušila, že se ze mě stane filmařka, kdy jsem si myslela, že budu celý život tancovat, jsem se seznámila s Maxem Reinhardtem. Ihned jak mě spatřil, vykřikl: „Konečně jsem našel svoji *Penthesileu*!“ Tenkrát jsem neměla ani ponětí, o co jde, ale přeptala jsem se, a tak zjistila, že to byla královna bojovných žen Amazonek a také kdo to byl Heinrich von Kleist. Od té doby jsem se začala vážně zabývat četbou všeho, co pojednávalo o této královně, a nejen v tvorbě Kleista (od něhož jsem, když už jsem byla v tom, přečetla i vše ostatní), ale i v dílech antických autorů. Hodně jsem tedy četla a to, co jsem četla, mi připadalo velmi zvláštní a pozoruhodné. Navíc jsem přitom najednou pocítila jakousi podivnou předtuchu: *Penthesilea* a já jako bychom tvořily nedílnou jednotu. Každé slovo, každý výraz a existence mi připadaly, jako bych je už sama jednou prožila.

Pak jsem poznala dalšího divadelního režiséra, Tairova (který právě uvedl *Giroflé-Girofla*), a ten, když mě viděl, vykřikl to samé: „*Penthesilea*!“... Opravdu to tak bylo... Tehdy se začalo vážně uvažovat o projektu o *Penthesilee*, v kterém bych hrála, ale měl to být němý film. Podle mě by ten film tak ztratil v mnohém ze svého opodstatnění, protože co je na *Penthesilee* nejkrásnější, je Kleistův jazyk. Myšlenku jsem přesto stále nosila v sobě a po natočení *Modrého světla* jsem ji chtěla realizovat. Natočit *Penthesileu* se stalo mým největším přáním.

Muselo ale uběhnout mnoho let, než se věci daly do pohybu. Žila jsem s touto myšlenkou tak dlouho, až jsem se nakonec cítila zralá dát jí svůj vlastní styl. Jsem přesvědčena, že převést Kleistovu *Penthesileu* celou do filmu není nemožné. Jednou mě napadlo natočit příběh v jeho zkrácené podobě, pak jsem si ale řekla: ne, musí tam být všechno. Ta hra je vytvořena pro uši. Jako film musí být tedy konkretizována v takové stylizované

architektuře, která poskytne prostor slovu. Moje představa Penthesiley počítala s účinkem obrazu, výpravy, prostředí, který by byl ekvivalentem verše jako určitá rytmická jednotka.

Znáte film *Rozbitý džbán* s Emilem Janningsem, natočený právě podle Kleista? To je výborný příklad toho, jak se to nemá dělat. Film začíná realisticky v nějaké místnosti. Když ve filmu ukážete obyčejnou místnost s obyčejným nábytkem a postelí, na níž leží muž, který najednou začne recitovat verše, vznikne trhлина a všechno můžete zahodit. Penthesileu by naopak mělo být možné udělat tak, aby verš, vezmeme-li v úvahu časový odstup od antiky, navozoval ducha té doby, jak si ho představujeme v dobách mytického tvoření. Právě představa tohoto tvoření nám dává prostor k jakémusi nad-rozměrnému stupni stylizace, ačkoli určitou stylizaci vytváří už samotný verš. Tak je potom možné získat jednotu, harmonii: a to je to, co hledám.

Proto si nedokáži představit, že bych film měla natáčet v kulisách ve studiu. Vidím přírodu, ale přírodu zveličenou. Bylo by tam například slunce, skutečné slunce, ale desetkrát zvětšené, strom, skutečný strom s větvemi, ale dvakrát zvětšenými. A uprostřed toho všeho vidím tvář a postavy, ale každou na jiné úrovni. Přitom se nesmí zapomínat, že obraz musí ladit s jazykem ve jménu harmonie.

A teď k filmu Voltaire a Fridrich. Byl to velmi nákladný projekt, do kterého jsem se pustila s drahým přítelem – Jeanem Cocteauem. Seznámila jsem se s ním krátce po válce v Kitzbühlu, kam si přijel odpočinout, a byla jsem moc šťastná, když mi řekl, že má rád mé filmy. Vzniklo mezi námi přátelství a dokonce i počátky spolupráce, protože on pracoval na francouzských dialozích k *Nížině*. Po několika setkáních v Mnichově a Paříži se mi svěřil s nádhernou myšlenkou: „Leni, chtěl bych uskutečnit pod vaším vedením jedno přání, které v sobě nosím už dlouho. Moc rád bych si zahrál dvojroli Voltaira a Fridricha Velikého. Řekněme, že by se film jmenoval Voltaire a Fridrich.“

Byla jsem nadšená. Ihned jsme začali na věci pracovat a psali jsme si. Jeho dopisy bývaly podepsány Voltaire a Fridrich, někdy Voltaire, Fridrich a Jean, což mu dávalo pocit, že hraje ne dvojroli, ale trojroli. Brzy nato jsme se pustili do psaní scénáře. Navštívila jsem ho proto na Riviéře a tam jsme začali psát. Naše myšlenka byla natočit film, na jehož pozadí by se rýsovaly německo-francouzské vztahy (údajná nenávisť mezi Francouzi a Němci), vyjádřené lehce parodickým způsobem. Bohužel smrt nedovolila tomuto skvělému mistrovi dovést náš projekt ke zdárnému konci.

Nyní se vás budu ptát na Afriku. Co jste tam dělala a co tam hodláte dělat?

Když mně byl film prakticky zakázán, začala jsem fotit. A když jsem objevila Afriku, fotila jsem jen z čistého zájmu pro Afriku. Začala jsem Keňou a Tanganikou. Afrika mě uhranula. S jedním přítelem jsme začali psát scénář k napůl hranému, napůl dokumentárnímu filmu, který se měl jmenovat Černý náklad. Tématem byl současný obchod s otroky. Předložila jsem ten projekt také protiotrokářské společnosti v Londýně.

V Africe se mi ostatně přihodila i jedna nepříjemnost. Na cestě do severní Keni, kam jsme se vydali hledat exteriéry, spadl náš landrover do koryta vyschlé řeky. Měla jsem dvojistou zlomeninu lebky a zpřerážená žebra a nějaký čas jsem musela strávit v nemocnici v Nairobi.

Zotavovala jsem se a přitom pokračovala v psaní scénáře. Vše šlo velmi rychle a na podzim roku 1956 jsme byli připraveni začít s natáčením. Když jsme byli ve stadiu kamerových zkoušek, přišlo druhé neštěstí: válka o Suez. Veškeré naše vybavení bylo na člunu, kterému trvalo přeplutí průplavu dva měsíce. Když jsme si náš materiál konečně vyzvedli, začalo období dešťů. Museli jsme se hnout z místa. Urazili jsme v autech dva tisíce kilometrů od pobřeží až do Konga. Cesta nás ale stála tolik času a peněz, že když jsme dorazili na místo, neměli jsme už peníze na film. Odletěla jsem tedy do Německa jednat prostřednictvím mého společníka s jednou distribuční firmou. Když jsem přiletěla, dozvěděla jsem se, že společník se zřítíl se svým autem v Rakousku do rokle. Několik měsíců bojoval v nemocnici o život. Můj plán se zhroutil.

Stále se mi po té zemi ale stýskalo. Měla jsem i jiné plány, a proto jsem v roce 1961 odjela do Afriky znovu. Našla jsem si nové přátele, s nimiž jsem měla natáčet dokument o Nilu. Poznala jsem tak Ugandu, Súdán a východní Afriku. Po návratu do Německa jsem začala připravovat velkou expedici, vše se zdálo být na dobré cestě. Den po mém příjezdu do Berlína se začalo se stavbou zdi. Můj společník dělal obchody v Berlíně a ta událost se na nich projevila. Zdroj peněz znovu vyschl.

Dnes, v listopadu 1964, dokončuji tady v Mnichově přípravy na další expedici. Cíl: Súdán. Délka natáčení: od listopadu 1964 do června 1965. Musela jsem se ale vzdát šestnáctimilimetrové kamery.

Toto vše představuje hromadu pekelné, vyčerpávající práce, ale můj život tím znovu začíná.

Odjezd je plánován na pozítří.

Přeložil Petr Himmel

Přeloženo z francouzského originálu: *Leni et le loup – entretien avec Leni Riefenstahl par Michel Delahaye*. „Cahiers du cinéma“, září 1965, č. 170, s. 42 – 63.

Citované filmy:

Berlín – symfonie velkoměsta (Berlin – Symphonie einer Großstadt; Walter Ruttmann, 1927), *Bílé peklo* (Die weiße Hölle von Piz Palü; Arnold Fanck, 1928), *Deník venkovského faráře* (Journal d'un curé de campagne; Robert Bresson, 1951), *Faust* (Friedrich Wilhelm Murnau, 1926), *Křižník Potěmkin* (Broněnosec Potomkin; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1925), *Madona sněžných hor* (Der heilige Berg; Arnold Fanck, 1926), *Mezi životem a smrtí* (Der Berg des Schicksals; Arnold Fanck, 1923), *Modré světlo* (Das blaue Licht; Leni Riefenstahlová, 1932), *Nížina* (Tiefland; Leni Riefenstahlová, 1953), *Olympia* (Olympia; Leni Riefenstahlová, 1938), *Oslava krásy* (Fest der Schönheit) viz *Olympia*, *Přehlídka národů* (Fest der Völker) viz *Olympia*, *Rozbitý džbán* (Der zerbrochene Krug; Gustav Ucicky, 1937), *S. O. S. ledovec* (S. O. S. Eisberg; Arnold Fanck, 1933), *Triumf vůle* (Triumph des Willens; Leni Riefenstahlová, 1935), *U konce s dechem* (A bout de souffle; Jean-Luc Godard, 1959), *V dokách newyorských* (The Docks of New York; Josef von Sternberg, 1928), *Zakázané hry* (Jeux interdits; René Clément, 1951).

Rozhovor

FILMOVÍ ODBORNÍCI DEBATUJÍ
O LENI RIEFENSTAHLOVÉ

Dne 29. března 1994 se v talk show Charlieho Rose na stanici PBS (původně pořad vznikl pro newyorský WNET Channel 13) sešli filmoví odborníci Annette Insdorfová¹⁾ a John Simon²⁾, aby diskutovali o etické stránce kariéry Leni Riefenstahlové a o tříhodinové filmové biografii Raye Müllera *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*.³⁾ Z jejich diskuse vybíráme několik úryvků.

Ve vysílání se objevil i Bud Greenspan, producent sportovních dokumentárních pořadů, jehož poznámky se týkaly výhradně Riefenstahlové čtyřhodinové epopeje *Olympia* o berlínských olympijských hrách v roce 1936.

Bud Greenspan: Všichni jsme se od ní učili... Svoji dobu předběhla o šedesát let. Naprosto dokonale ovládala pomalé záběry. Dokonale používala i hudbu bez komentáře. V průběhu her vlastně několikrát naštvála Hitlera, když věnovala tolik pozornosti Jesse Owensovi a dalším černým atletům, to se tenkrát nedělalo, a když zařadila záběry německého šampióna Luze Longa zavěšeného do Owense, který jej porazil ve skoku do dálky, bílé árijské mládí objímající černocho, to bylo naprosto nepřípustné, a přesto záběr do filmu prosadila.

Leni si s Owensem živě dopisovala a často se s ním setkávala. Navzájem se obdivovali a jejich vzájemná obliba vydržela až do Jesseho smrti.

Annette Insdorfová: K Leni Riefenstahlové mám velmi ambivalentní vztah. Na jedné straně uznávám, že byla neobyčejnou tvůrčí osobností, která značně pohnula s vývojem média. Na druhé straně se domnívám, že by umělec měl být zodpovědný, ať tvoří umělecký snímek či dokument. A potíž *Triumfu vůle* spočívá v tom, že se vždy považoval za dokument, tedy že v něm je něco reálného, historického nebo snad objektivního. Pravda je taková, že *Triumf vůle* byl, více než jakýkoliv jiný dokument, velkým představením: vše bylo naaranžováno pro kameru a jedním ze zákeřných důsledků *Triumfu vůle* je, (možná že ne zcela vinou samotné autorky) že každý, kdo chce po *Triumfu vůle* natočit film

© By permission of the Film Culture.

1) Annette Insdorfová je vedoucí Undergraduate Film Program, School of the Arts, Columbia University; spisovatelka, novinářka a poradkyně mnoha tvůrčích filmových seskupení.

2) John Simon přispívá do National Review a do časopisu New York.

3) Müllerův dokument (*Die Macht der Bilder*, 1993) uvedla česká televize pod názvem *Síla obrazu* v roce 1995 (pozn. red.).

o vzestupu Třetí říše, o nacismu či o holocaustu, na *Triumf vůle* se odvolává. Například i dobře míněný dokument *Genocide*, vytvořený v rámci válečného seriálu BBC World v roce 1975, používá ukázky z *Triumfu vůle*, jako by to byl historický materiál. Faktem však je, že to byla propaganda, která předváděla mohutné zástupy na Führerově straně, aby na ni získala další lidi.

John Simon: Není ale propaganda také součástí historie?

Annette Insdorfová: Jistě, podle mě je ovšem třeba rozlišovat. Když například učíme o Leni Riefenstahlové ve škole, myslím, že je vždy důležité nějakým způsobem říci ano, toto je velké umění, ale dokument, který je propagandou ve službách zločinného režimu, je třeba charakterizovat poněkud jinak. Například Müller ve svém dokumentu vkládá do její obhajoby záběry z koncentračního tábora. Podle mého názoru je to správný způsob, jak s takovým tématem nakládat.

Ona sama říká, že do NSDAP nikdy nevstoupila, nikdy neřekla nic proti Židům, v polovině třicátých let nevěděla o existenci koncentračních táborů, a proto odmítá přijmout názor, že by nesla nějakou vinu.

I nadále by se měly promítat její filmy a číst její paměti, ale můj postoj je takový, že zvláště mladí lidé by měli společně s *Triumfem vůle* shlédnout i *Night and Fog*. Jinými slovy, ten film se nedá sledovat ve vakuu formalismu a estetismu či historie dokumentu: současně musíme vnímat i fakt, že měl jistý dopad na Německo té doby a jistý dopad má i na současnost.

Charlie Rose: A jaký dopad vlastně tenkrát měl?

Annette Insdorfová: No, ono je vždy těžké přesně zdokumentovat vztah mezi filmem a odezvou diváků, ale ten film se promítal ve třicátých letech v mnoha kinech a stal se jakousi přílivovou vlnou. Ostatně, je to ve filmu i obsaženo: z mnoha jeho záběrů máte dojem, jaký způsobuje moře. To, jak se z několika těl stává obrovská masa. A když toto promítnete v kině plném vnímavých lidí, je jistá šance, že i oni se budou chtít stát součástí té přílivové vlny. Znovu říkám, že Leni Riefenstahlovou neobviňuji, říkám, že tu sedíme a vedeme tuto diskusi z jednoho pouhého důvodu – ne proto, že byla spojena s Hitlerem, ne proto, že měla milence, ale proto, že byla skutečně dobrou filmařkou. Kdyby nebyla, vůbec bychom se ničím takovým nezabývali.

Andrew Sarris⁴⁾: Leni Riefenstahlová je jedna z posledních žijících osobností té hrůzné éry lidstva – nacismu – jedna z posledních prominentních nacistických osobností. Obdivovala Hitlera a zbožňovala jej. Někteří kritici ji demonizovali tvrzením, že *Triumf vůle* z Hitlera učinil jakousi hvězdu. Hitler byl v Německu hvězdou již dlouho před vznikem *Triumfu vůle*. S mnoha lidmi se rozcházejím v názorech, film nestavím tak vysoko, jako stavím snímek *Olympia*. Myslím, že *Olympia* je její vrchol. Ovšem mimo to,

4) Andrew Sarris je profesor filmové vědy, spisovatel a novinář. Psal filmové komentáře pro The Village Voice, nyní pracuje pro The New York Observer.

myslím, že tato žena – mám na mysli to, čím je atraktivní jako krásná žena spojovaná s největším zloduchem 20. století, má původ v tom, že je těž, nebo spíše byla sexuálně přitažlivá a že – stejně jako Jane Fondová či Hillary Clintonová, chcete-li – je tomu tak díky jejímu vztahu s Hitlerem, spíše než díky samotným filmům...

Charlie Rose: Byla Hitlerovou milenkou?

John Simon: V žádném případě.

Chralie Rose: On nebyl heterosexuál, nebo...

Andrew Sarris: Nemyslím. Nebyl homosexuál, ale byl – inklinoval k askezi.

Bud Greenspan: Slyšel jsem různé příběhy, od Hitlera po Goebbelse, ale jeden, o kterém vím, souvisí s naším americkým šampiónem v desetiboji z roku 1936, Glennem Morrisem, který se posléze stal Tarzanem, a oni dva, on a Leni, měli poměr během olympijských her v Berlíně roku 1936.

Charlie Rose: Mužů, s nimiž měla poměr nebo profesionální vazby, byla celá řada, že?

Andrew Sarris: Ano.

John Simon: Ve své knize píše o Glennu Morrisovi hezky, skutečně moc hezky.

Andrew Sarris: To je další aspekt *Olympie*, že totiž oslavuje takovou spoustu atletů. To je její hlavní příspěvek k rozvoji kinematografie. Film *Olympia* je jeden z velkých, vlastně první velký sportovní dokument a způsob, jakým se od té doby filmy o sportu točí, lidský pohled na sport, detaily sportovců ve chvílích jejich triumfu i porážky, to je to hlavní, čím Leni Riefenstahlová filmu a sportovní žurnalistice přispěla.

Ray Müller je ve svém *Wonderful, Horrible* k dvěma nacistickým krátkým filmům značně nemilosrdný.⁵⁾ Leni Riefenstahlová je v nich totiž velmi hrubá. Na to se soustřeďuje i Susan Sontagová ve své slavné úvaze,⁶⁾ že totiž Leni Riefenstahlová natočila tyto dva filmy ještě před *Triumfem vůle*, a proto se v případě *Triumfu* nemohlo jednat jen o náhlé vzplanutí. Proti tomu Leni Riefenstahlová vztekle argumentuje, protože se k prvnímu z těchto krátkých dokumentů, z něhož Müller používá ukázky, nechce hlásit. Jednou z věcí, kterých Hitler mezi prvním snímkem a *Triumfem* dosáhl, bylo, že vytlačil Ernsta Roehma z SA a s ním i celou jeho frakci ze své strany. Dobře známe moskevské procesy z poloviny třicátých let, jimiž se Stalin zbavil svých rivalů – přesně totéž provedl i Hitler. Takže tento raný, hrubý krátkometrážní dokument, v němž vidíme Ernsta Roehma

5) Sarris se odkazuje na dva krátké dokumenty o nacistech, jež Leni Riefenstahlová vytvořila: *Vítězství vítěry* z roku 1933, neobratné dílko o sjezdu NSDAP, jež vzniklo rok před *Triumfem vůle*. Svůj druhý krátký film o nacistech, *Den svobody*, točila souběžně s *Triumfem vůle* či krátce po něm.

6) Susan Sontagová, *Fascinating Fascism*. „New York Review of Books“ 6. 2. 1975. Znovu knižně otištěno: S. Sontagová, *Under the Sign of Saturn*. Farrar Straus Giroux, New York 1980 (pozn. red.).

v rovnocenné pozici s Hitlerem, tento film měl nahradit *Triumf*, v němž Hitler odlétá do Norimberku jako bůh na nejvyšším postu.

Způsob montáže, jenž Leni Riefenstahlová přejala od Ejzenštejna a Pudovkina lze shrnout asi takto – díky střihu je možné lhát. Kamery neříkají pravdu a od momentu, kdy Ejzenštejn vytvořil *Křižník Potěmkin*, je jasné, že lež je součástí jeho strategie. Tento princip použila i Leni Riefenstahlová. O politiku se však nestarala a...

Charlie Rose: Nestarala se o politiku?

Andrew Sarris: Třeba v případě Křišťálové noci – nestarala se o politiku, tedy ve smyslu, že se na ní nepodílela. Jinými slovy, jedinou její vášní byl film. Byl to celý její život, na čemž není nic k obdivování – O co šlo: když došlo ke Křišťálové noci, tak podle výroku, který Hoberman citoval ve *Village Voice*, výroku, který ji usvědčuje, Leni Riefenstahlová popřela, že by se Křišťálová noc odehrála. Náhodou byla tehdy v New Yorku, kde propagovala *Olympii*. Byla od těch událostí daleko a nevěřila, že by se něco takového mohlo stát. Myslím, že je jasné, že od ní bylo naivní a chybné, když byla překvapena věcmi, které nacisté prováděli, ale vlastně nebylo – jinými slovy – její alibi byla její kariéra.

Mohl bych říci, že její vina spočívala v tom, že nejednala. To ovšem záleží na tom, kdo ji obviňuje. Myslím, že kterýkoli Žid má právo ji odsuzovat, nenávidět, bojkotovat atd. Já, který nejsem Žid, jsem Američan, řecký Američan, k tomu přistupuji jinak – vlastně – přistupoval bych k tomu jinak. Mohu se na vše dívat tak, že existuje mnoho umělců v mnoha zemích, jako například v Rusku za Stalina, které neodsuzujeme, a mnoho německých umělců, třeba Richard Strauss, který dirigoval až do roku 1940, nebo G. W. Pabst, jehož nikdo nikdy neodsuzoval a jehož kariéra před, během i po nacistické éře se těší velké úctě.

Charlie Rose: A je jí devadesát let – nebo dvaadevadesát, říkáte?

John Simon: Ano, dvaadevadesát v srpnu 1994.

Charlie Rose: Jak je na tom se zdravím a co...

John Simon: Musí na tom být opravdu dobře, když se může potápět s těžkou fotografickou výzbrojí. Ve dvaadevadesáti letech se potápí, dokonce i v noci, a pod vodou filmuje.

Myslím, že bychom měli rozlišovat mezi umělcem a umělcem jako lidskou bytostí. Myslím, že někteří z velkých umělců, které známe, nestáli jako lidé za nic. Neříkám, že by ona nestála za nic, ale rozhodně nebyla dlouho žádným andílkem. Myslím si však, že někdo jako Richard Wagner by také neprošel žádným morálním sítem. Neprošel by ani Bertolt Brecht. A mnoho dalších, které dnes obdivujeme a odpouštíme jim. Myslíme si, že Maurice Chevalier je okouzlující chlapík, má rád malá děvčátka, co by mohlo být hezčího? Pravdou však je, že to byl největší nohsled, stejně jako francouzská herečka Danielle Darrieux a další kolaboranti během nacistické okupace.

Na takovýchto kolaboracích s ďáblem není z lidského nebo z historického hlediska nic k obdivování, nijak však neznemožňují obdiv k těmto osobnostem jako k umělcům.

Charlie Rose: Takže když odhlédneme od jejích nacistických vazeb, můžeme říci, že tvořila velké umění?

John Simon: Ano. A před nacismem i po něm vytvořila také mnoho krásných věcí. Umění Leni Riefenstahlové nebylo jen její alibi, byla to její vášeň. I zcela obyčejní lidé mohou nevidět, co nechtějí vidět a nevědět, co nechtějí vědět. A umělec, který se daleko fanatičtěji než obyčejní lidé oddal své práci, má daleko větší předpoklady k tomu, aby se zúžilo jeho zorné pole.

Charlie Rose: Ale projdou u nás umělci, když se jedná o – projde u nás jejich spojení se zlem z historického hlediska?

John Simon: Ano i ne. Nebudeme je například chtít pozvat na večeri, ale jejich práci musíme ocenit. Neprojdou u nás historicky, ale projdou umělecky.

Andrew Sarris: U mne neprojdou.

Charlie Rose: V čem je ale rozdíl?

John Simon: Je v tom velký rozdíl. Z historického hlediska můžeme všichni být nebohá stvoření...

Charlie Rose: Obviňujeme je za jejich špatný osobní úsudek?

John Simon: Ano, správně. Říkáme ovšem: dobrá, jako člověk se v mnoha věcech zmýlila, ale jako umělkyně vytvořila něco daleko cennějšího než spousta jiných lidí.

Charlie Rose: Natočila Leni Riefenstahlová něco význačného po válce?

Annette Insdorfová: Ne.

John Simon: Natočila nějaké práce s pevnou kamerou, dokument o Nubijcích, a také filmovala pod vodou. Velmi pěkné práce – a k dostání jsou i některé z jejích knih. Jejich úroveň je vysoká.

Charlie Rose: Naučila se potápět s akvalungem, když jí bylo sedmdesát, před dvaadvaceti lety. Doporučili byste všichni lidem zhlédnout její tříhodinovou biografii od Raye Müllera *The Wonderful, Horrible Life of Leni Riefenstahl*? Má nějaký význam pro pochopení role Leni Riefenstahlové v kinematografii a jejího umění?

Andrew Sarris: Rozhodně. Navíc se každý poučí, jak se točí filmy.

John Simon: Nejen to. Doporučuji i její autobiografii *A Memoirs*.⁷⁾ Je to výborná kniha. Leni Riefenstahlová je skvělá spisovatelka a jako takovou bychom ji měli při čtení chápat, nejen jako filmařku.

Přeložil Petr Venkrbec

Přeloženo z anglického originálu: *Film Scholars debate Riefenstahl*.
„Film Culture“, zima 1996, č. 79, s. 45 – 47.

Citované filmy:

Den svobody – naše branná moc (Tag der Freiheit – Unsere Wehrmacht; Leni Riefenstahl, 1935), *Křižník Potěmkin* (Bronenosec Potomkin; Sergej Michajlovič Ejzenštejn, 1925), *Olympia* (Olympia; Leni Riefenstahlová, 1938), *Síla obrazu* (Die Macht der Bilder; Ray Müller, 1993) *Triumfvůle* (Triumf des Willens; Leni Riefenstahlová, 1935), *Vítězství víry* (Der Sieg des Glaubens; Leni Riefenstahl, 1933).

7) Leni Riefenstahlová, *A Memoirs*. St. Martin's Press, New York 1993. Původní německé vydání: *Memoiren*. Albrecht Knaus, München–Hamburg 1987 (pozn. red.).

*Edice a materiály***Abakadabrantní proměny**

*„Jde-li o to napsat abstraktní scénář, jsou na výběr dvě metody:
nechat se unést fantazií a učinit ji výhradním tvůrčím principem,
anebo připustit existenci určité normy, která spojuje
obrazy do umělecké konstrukce. První metoda je metodou surrealistů.“*

Jean Brzekowski¹⁾

I

O existenci útlého svazečku ani ne osmerkového formátu s názvem **4 texty pro film** dnes již ledaskdo ví. Pominu-li pozoruhodnou imaginativní sílu těchto textů, byly tu dva další důvody k nové edici. Předně to, že knížka je dnes poměrně obtížně dostupná širšímu okruhu zájemců a pak také to, že otázka jejího autorství jeví se dosti pozoruhodná.

Svazek 4 texty pro film vyšel v ilegální Edici Surrealismu, a to patrně v roce 1944.²⁾ V tiráži knihy je uveden náklad sto exemplářů. Knihu výtvarně doprovodila Toyen: kromě titulního listu vytvořila čtyři koláže s číslicemi označujícími pořadí jednotlivých textů. (Viz naši edici.)

Jako autor je v knize uveden „L. Toman“. Toto jméno se objevilo hned po válce v bilančním přehledu „osudu umělecké avantgardy“ z pera Karla Teiga: „Je třeba ještě a v neposlední řadě jmenovat J. Heislera, jenž vydal doprovodem k fotografiím J. Štyrského básnický text Na jehlách těchto dní, a autora několika filmových libret L. Tomana.“³⁾

Pod tímto jménem se skrývá Ludvík Toman (1920 – 1988), jedna z nejobávanějších postav československé normalizační kinematografie.

Za okupace měl Ludvík Toman velmi blízko k surrealismu, a to díky rodinným a přátelským svazkům s Jindřichem Heislerem (1914 – 1953) a s Toyen (1902 – 1980).⁴⁾ Tomanovou ženou

1) Básník Jean Brzekowski (1906 – 1981) odjel v roce 1928 z Krakova do Paříže, okouzlen poezií Apollinaira, Cendrarse a Jacoba. Zde vydával vynikající francouzsko-polskou revui L'Art contemporain, spřátelil se s generací Hanse Arpa, Maxe Ernsta, Fernanda Légera ad., stal se významným znalcem umění. Od třicátých let publikoval též francouzsky. Intenzivně se zajímal o film, který ovlivnil i jeho básnickou a románovou tvorbu. Hlavní souvislost mezi filmem a poezií viděl Brzekowski ve zrušení anekdotičnosti. Jeho filmová představa vycházela z dynamiky abstraktní konstrukce „primárních forem“.

Srov. Jean Brzekowski, Pour le film abstrait. In: Christian Janicot, *Anthologie du cinéma invisible*. Jean Michel Place – Arte, Paris 1995, s. 90 – 93.

2) Tato datace pochází z kalendária otištěného v katalogu výstavy *Skupina Ra*. (Ed. František Šmejkal. Galerie hl. města Prahy, Praha 1988, s. 129.) Zatím se však nepodařilo ji potvrdit z jiných zdrojů.

3) Karel Teige, *Osud umělecké avantgardy v obou světových válkách*. In: Týž, *Osvobozování života a poezie*. Aurora, Praha 1994, s. 99 – 125, cit. s. 120.

4) V životopisných údajích vycházím z rozhovoru se synem Ludvíka Tomana, Jindřichem Tomanem, ze dne 23. 4. 1997. Jindřich Toman svého otce téměř nepoznal, protože rodiče se rozvedli, když byl Jindřich malé dítě, patrně někdy v roce 1946 či 1947.

byla sestra Jindřicha Heislera a za války, pravděpodobně však až po smrti Jindřicha Štyrského (1899 – 1942), byly mezi nimi úzké přátelské vazby. Toman se prý podílel i na skrývání Jindřicha Heislera před německými úřady a gestapem.

V té době a pod nepochybným vlivem Heislera a Toyen se Toman patrně rozhodl, že se bude věnovat umění. Hned po válce Toman působil ve Studiu Jindřicha Honzla při Národním divadle, ale jeho touha už nabírala filmový směr: pracoval tehdy jako asistent režiséra Martina Friče při natáčení filmů *Třináctý revír* (1946), *Polibek ze stadiónu* (1947) a *Návrat domů* (1948).

V roce 1945 Toman zveřejnil třetí ze svých surrealistických scénářů v časopise Kvart (4, 1945, č. I, s. 60 – 63), v srpnu téhož roku pak publikoval stať *Krise námětu na divadle a ve filmu*,⁵⁾ v níž píše především o nedostatečnosti soudobého divadla, o jakémsi jeho zpoždování za vývojem moderní poezie: „Poezie (...) se jedinečným rozmachem (...) zbavuje různých pout, osvobozuje se ve své technice, aby uvolnila cestu básnickové fantazii. (...) jeviště prostě nemůže realizovat ani nejjednodušší představu dnešní uvolněné a rychle se pohybující básnickovy fantazie.“ Pro básníka pak Toman nachází východisko ve filmu, mezi jehož přednostmi vyzdvihuje tyto: 1. „uskutečnitelnost různých představ“, 2. možnost vést a soustředit divákův pohled podle dynamiky básnickovy myšlenky, 3. „možnost určení definitivní formy hry“. Toman pak svou představu dokresluje připomenutím jmen jako Ejzenštejn, Pudovkin, Dalí, Buñuel, Man Ray, Clair, Picabia, Méliès, P. A. Birot. Jeho filmové nadšení je v závěru článku poněkud zkroceno uměřeným důrazem na specifické rozdíly mezi divadlem a filmem. Když však přirovnává divadlo k automobilu a film k letadlu, je zřejmé, že naději básnickovy přítomnosti vidí spíše ve filmu. O něco méně otevřeně Toman zopakoval tuto myšlenku v článku nazvaném *K otázce jevištní výpravy*,⁶⁾ kde znovu zdůraznil celkovou krizi soudobého divadla, v němž není místa pro „suverenního básníka“, totiž divadla vážně omezeného veteší starých divadelních prostředků („statičnost, neproměnlivost a topornost scénických prostředků“).⁷⁾

Není dnes známo, proč Ludvík Toman opustil Honzlovo Studio. Víme jen, že po krátké asistentské kariéře na Barrandově pracoval ve zpravodajském filmu a natáčel politicky angažované dokumentární a populárně naučné filmy, podílel se i na scénáři k filmu Hermíny Týrlové *Nepovedený panáček* (1951).⁸⁾

Do dějin české kinematografie však Toman zasáhl mnohem výrazněji až v éře normalizace, když se stal ústředním dramaturgem Filmového studia Barrandov (1969 – 1982).⁹⁾ Do normalizačních let je situována celá řada tragikomických historek o všemocném „Ludvíčkovi“, s nímž se musel setkat, či lépe utkat, snad každý, kdo chtěl v oné době na Barrandově točit. Režisér Jiří Menzel

5) „Tvorba“ 14, 1945, č. 3, s. 44 – 45.

6) „Otázky divadla a filmu“ 1946, č. 5, s. 254 – 257.

Oba citované příspěvky jsou – stejně jako 4 texty pro film – podepsány „L. Toman“, přestože v obou zmíněných časopisech byly články v té době podepisovány výhradně celým jménem.

7) Na Tomana pak mírně polemickým tónem navázal v tomtéž čísle *Otázek divadla a filmu* Jindřich Honzl (s. 268 – 271), který si všímá dalších dvou podobných hlasů: článku Jiřího Kárneta v „Generaci“ 1946, č. 3, a Otomara Krejčí v „Divadelním zápisníku“ 1946, č. 5 – 6.

8) Srov. medialon Ludvíka Tomana ve zpravodaji „Filmové informace“ 10, 1959, č. 18, s. 11. a stručný nekrolog v časopise „Záběr“ 21, 1988, č. 21, s. 2. Některé Tomanovy dokumentární filmy: *Nedělní odpoledne* (1947), *Čtyři říjnové dny* (1949), *Rychloraziči v Tisové* (1954). Od poloviny padesátých let se Ludvík Toman věnoval práci na populárně naučných filmech, zejména z oblasti rentgenologie a polarografie, příležitostně natáčel další dokumenty (*Slunečná Albánie*, *Obrázky z Československa* apod.). Jeho jméno se objevilo také u scénářů celovečerních hraných filmů jako *Větrné moře* (1973), *Borisek malý seržant* (1975), *Hněv* (1978).

9) Před tím působil Ludvík Toman osm let ve Svazu československo-sovětského přátelství, snad v jakémsi propagačním oddělení.

dal nedávno k lepšímu svou – ovšem zprostředkovanou – vzpomínku: „Kdysi po válce chtěl patřit k surrealismu, ale nikdo ho nebral vážně, protože byl hloupej.“¹⁰⁾

Na 4 texty pro film – s důrazem na autorství Ludvíka Tomana – mě upozornil před deseti lety František Šmejkal.¹¹⁾ Představa o surrealistické minulosti Ludvíka Tomana, strašného filmového pána, byla velmi bizarní. František Šmejkal vzpomínal, jak se s tímto Ludvíkem Tomanem setkal: bylo to na samém konci šedesátých let, kdy Šmejkal připravoval knihu o Jindřichu Heislerovi s edicí jeho výtvarných a literárních děl.¹²⁾ Šmejkal, který zjistil, že Toman a o šest let starší Heisler si byli blízcí, navštívil Tomana s žádostí o vzpomínku či upřesnění některých biografických dat. Toman jej však energicky, přesněji řečeno: vulgárně, odmítl; nechtěl se jakkoli k Heislerovi a ke své „surrealistické minulosti“ vracet.

4 texty pro film psal Toman patrně ve svých čtyřicetiletých letech. Jak se ukáže dále, ikonografický rozbor 4 textů pro film svědčí o tom, že se jejich autor pohyboval v prostoru surrealistické imaginace s jistotou a invencí.

II

Všechny čtyři texty jsou nesené na vlnách dění, procesuálních proměn i náhlých zvrátů, nikoliv na principu souvislého narativního děje. Před očima pečlivého čtenáře se dějí věci navýsost fantastické, a proč to neříci: abrakadabrantní.¹³⁾ Tak například hned na začátku 2. textu vběhnou do vířivého kruhu dětské nohy pronásledované štěkajícím psem, aby se v zápětí znejistěl obraz slunečnice uprostřed tohoto kruhu: snad je to „vodotrysk, z něhož vylétají žiletky“. Tyto dějící se pohyby mají v jednotlivých textech různou podobu. Jednou je to jakoby fotografovaný děj nebo proces jako v citovaném případě, podruhé dramaticky gradované napětí (torzní kyvadlo, smršťování a rozpínání krajiny ve 3. textu), jindy zas filmový záznam akce („vítr sebere klobouky [...] a žene je v prudké změti vzduchem“, 4. text). Dominantní jsou ale přece jen různé metamorfózy, vizuálně sugestivní, někdy takřka taktilního charakteru (dráty z kol jedoucích bicyklů se promění v obilí a shoří; 4. text).

Patrně nejcharakterističtější „děním“ je zviditelňování vnitřní tenze, pohybu uvnitř hmot a prostorů. Takové jsou obrazy všelijakých prasklin, štěrbin a trhlin: „asfalt silnice se žářem škvaří a svažuje, podélně puká a proměňuje se ve větší kus smrkové kůry odloupené ze stromu (...) Kapky rtuti mizí ve štěrbinách kůry“ (4. text). Výsledkem vnitřního pnutí jsou rovněž procesy takřka dalíovského „měknutí“: hroty vidliček zabodnutých do dláždění změkly (3. text), slza teče „jako parafin rozpuštěný teplem svíčky, stéká po ní postupně chladne“, „postraňky (...) se

10) „Iluminace“ 9, 1997, č. 1, s. 143.

11) V té době mi František Šmejkal předal kopii dvoustránkového strojopisu, nadepsanou Uchovejte v suchu. Rukou Františka Šmejkala je zde připsáno jméno autora – Ludvík Toman – a k tomu poznámka: „in: 4 texty pro film, Edice Surrealismus?“. Text strojopisu je částečně identický s druhým ze 4 textů pro film; odlišnou část uvádíme v poznámce v následující edici.

12) Kniha pak nesměla z ideologických důvodů vyjít. – Prvním uceleným pojednáním o Heislerovi byla studie Františka Šmejkala nazvaná *Heisler*. „Výtvarné umění“ 15, 1965, č. 9, s. 414 – 419. Nejnovější poznatky o díle Jindřicha Heislera a jeho interpretace byly publikovány ve statích Lenky Bydžovské a Karla Srpa v katalogu výstavy *Český surrealismus 1929 – 1953*. Galerie hl. m. Prahy – Argo, Praha 1996.

Srov. též: Jindřich Toman, *Wort, Bild und Objekt. Zum Werk des tschechischen Surrealisten Jindřich Heisler*. „Pantheon“ 43, 1985, s. 165 – 170.

13) Dovoluji si zde počestit přiléhavý francouzský výraz *abracadabrante* (neuvěřitelný, fantastický, bláznivý).

prodlužují a po chvíli se měkce přetrhnou“ (4. text). Tam, kde se v textech pro film objevuje – tolik častý – motiv rozkladu, zmaru a znicotnění, připomínají se některé obrazy Jindřicha Štyrského, zejména Tekoucí panenka nebo Člověk nesený větrem (oba 1934), a také kresby k nim. Ve 4 textech pro film často vystupují surově lyrické jakoby detailní záznamy procesu rozkladu – zejména obrazy puchýřů v 2. textu, vyrážka, vřídky či bradavice na ruce kočího ve 4. textu. Jindy zas utkvělé obrazy destrukce a zániku jako například ve 3. textu („Dům [...] zatím nesmírně zestárl. [...] Téměř všechna okna jsou vytlučena, někde i s rámy, a omítka celého domu je skoro opadala.“)¹⁴⁾

Tvarová proměnlivost a víceznačnost, tedy vnitřní dynamika, připomíná i další obrazy či výtvarné záznamy snů Jindřicha Štyrského. Najdeme například určitou vizuální analogii mezi Štyrského dvěma verzemi Snu o Matce-zemi a výrazným motivem různých zduřenin či nádorů, které se promění v pahorky a celou krajinu (2. text), uvědomíme si souvztažnost mezi Štyrského sny o hadech a proměnami koňů v hady, kteří pak rozrývají zem (1. text). Štyrského Člověk nesený větrem stejně jako přípravná kresba k tomuto obrazu anebo Majakovského vesta (a s ní související Záznam snu z roku 1937) jako by se „odehrávaly“ v tomtéž prostoru, kde se – ve 4. textu – lidské postavy proměňují v pouhé obleky.

Silný „prostorový“ vjem je pro 4 texty pro film příznačný. Obrazovému „dění“ jsme přítomni v širé krajině, jakoby za třetím rozměrem. Často je to jen (zraňovaná) pustina, jindy zas prostor nápadně připomínající „realizované básně“ Jindřicha Heislera a Toyen *Z kasemat spánku*.¹⁵⁾ Tyto kasematy jsou však otevřené, přízračně blízké a zároveň rozlehlé prostory, v nichž věci vrhají své letní podvečerní stíny a text vstupuje do těchto prostorů jako jejich integrální součást.

Dalším významným ikonickým prvkem 4 textů pro film je motiv obrazu v obraze, který se objevuje u Štyrského už na počátku třicátých let, například na obraze Čerchov (1934). Analogicky v 1. textu v nitru muže „pomalu vystupuje obraz krajiny ve stylu romantických malířů“, pak zas je „jakoby přilepen na obloze (...) čtvercový obraz“. Různé obrazy se zde vrství, překrývají, vystupují přes sebe. V citovaném 1. textu mizí obrys muže, který se zvětšil, až vyplnil celý prostor pokoje, pak se rozpíná pokoj, muž i obraz krajiny v něm, abychom sledovali děj, jenž se tu odehrává, a ještě navíc se na nebi objeví fantomatický obraz dívky-přeludu.¹⁶⁾

Jiným ikonickým prvkem, který připomene tvorbu Jindřicha Štyrského, je „náhlý“ obraz reklamních motivů (Elida a Gilette¹⁷⁾ a finální obraz 2. textu) – který může ve čtenáři vyvolat vzpomínku na Štyrského fotografie výkladních skříní, zejména holičských krámů.

V jednotlivých textech je v různé míře přítomen akustický prvek, ale jen vzácně to jsou promluvy postav. Častější je jen zvuková představa, například „vzdálené zazvonění, které se prodlužuje v chvějivě znící tón“, vrzání houpačky, nesnesitelný rachot, nepříjemné ticho apod. I promluvy, pokud se v textech vyskytují, jeví se svou fragmentaritou spíše jako nekonkrétní akustický jev, než jako replika postavy. V tomto ohledu se vyskytuje ve 4. textu výjimka: „Domnívali se, že mne připraví o možnost létat, když mně vezmou můj pokoj. Odletěl jsem, ale zbavil jsem se velké části svého pohodlí.“ Tato promluva je uvedena větou: „Poslední slova, která je možno již jen velmi těžce postihnout.“ – tedy větou, která následující promluvu zastírá nejistotou, jež provází celkovou bezútešnou atmosféru. Navíc je to věta jakoby z intimního deníku člověka pronásledovaného, zbaveného vnější svobody.

14) Připomene se tu ilustrace Victora Huga *La maison visionnée*, již zařadil Štyrský do svých záznamů snů. Viz Jindřich Štyrský, *Sny*. Ed. František Šmejkal. Odeon, Praha 1970.

15) Viz *Český surrealismus 1929 – 1953*, s. 330.

16) Zde se může připomenout Štyrského utkvělý motiv zemřelé nevlastní sestry Marie.

17) Latentní erotický prvek, který je v těchto motivech obsažen, je jinak ve 4 textech pro film poměrně vzácný.

Promlouvá spíše autor, než postava... Vždyť společným rysem všech čtyř textů je absence postav v tradičním „dramatickém“ smyslu toho slova, namísto nich tu vystupují spíše fantomy. Poměrně často jsou to různá zvířata – například pes, koně, hadi, myši, mouchy, hejna ptáků. Anebo i lidské postavy, ovšem „s pohyby automatů“ a „s nehybnými tvářemi obrácenými dozadu“ (2. text). V jiném případě se dav tisíce lidí stává „množstvím prázdných obleků, které se nyní splihle a bezvládně povalují anebo jsou větrem zvedány do výše“ (4. text). Jindy, když se objeví lidská postava (žebrák), je charakterizována čistě vizuálně: „Jeho obličej je velký vlašský ořech bez skořápky. Mezera mezi čtvrtkami jádra je napříč.“ (3. text)

Ve 4 textech pro film nacházíme jednak snové a světelné tvarosloví a jednak některé leitmotivy, které mají velmi blízko k tvorbě Jindřicha Heislera. Podívejme se nejprve na motivy dětství a války. První z nich se zpřítomňuje hned v prvním textu jakoby „kaneovským“ motivem chlapce, který zatřepe skleněným těžítkem a hledí na „vnitřní“ zasněženou krajinu. (Připomíná se tu jak slavná sekvence úmluvy, po níž Kaneova matka předává syna do cizí péče, tak vzpomínka na arkadické dětství, jež do značné míry určuje – a frustruje – Kaneův život až za práh smrti.) Je to dětství chápané v psychoanalytickém klíči jako hádanka, jako nenávratně ztracený ráj slasti. (Ostatně zásuvky stolu, které „někdo“ na začátku prvního textu otevírá, jsou zásuvkami podvědomí – a z nich se pak „vyhrne množství mýdlových bublin“. Snad jsou to vzpomínky, pod jejichž jemnými doteky se muž stává průhledným, stává se prostorem, v němž se už rodí nová dění.)

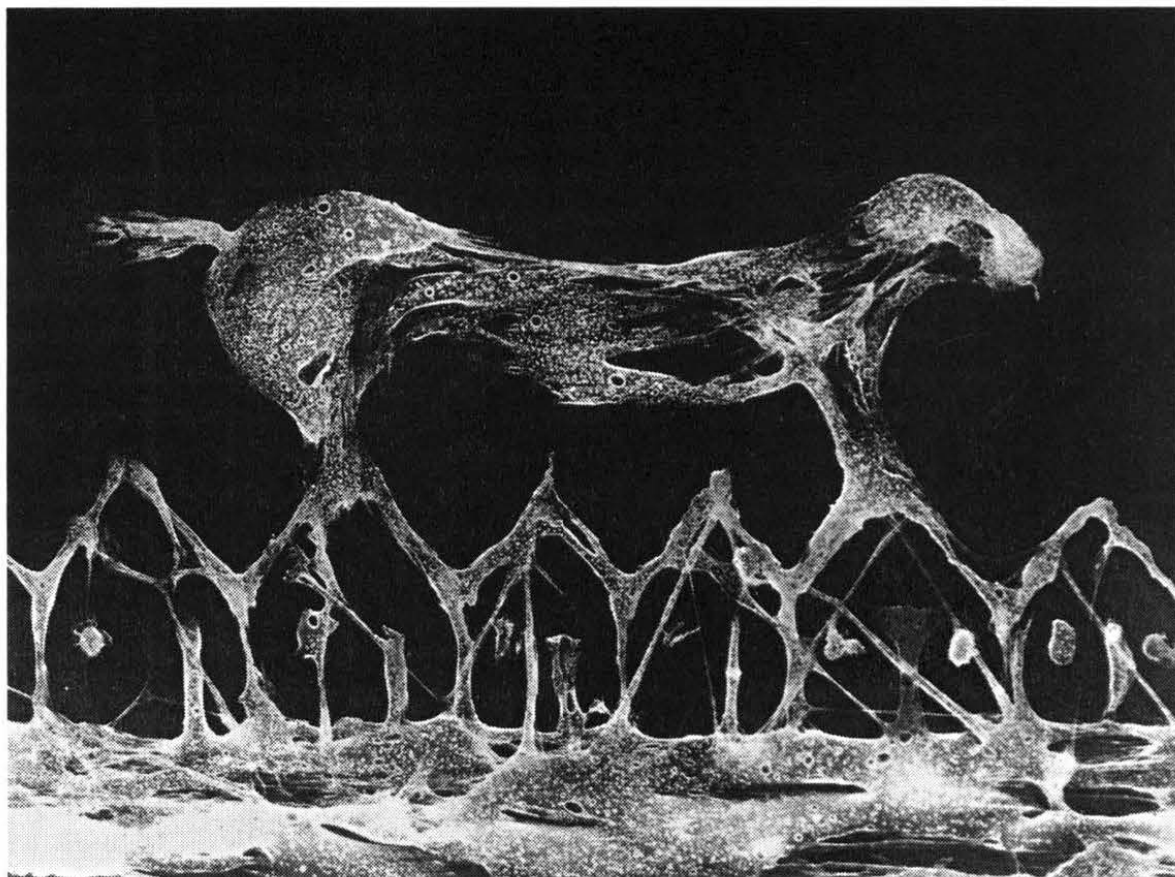
V podobě bytostného ohrožení je motiv dětství přítomen v 2. textu – nejprve je tu obraz, v němž štekající pes honí dětské nohy, o něco později – bez přímé (kauzální) souvislosti – se objeví výjev s dítětem hrajícím si na písku, které unikne zkáze. V nostalgické podobě se pak motiv dětství vrací v obrazech kývajících se prázdné houpačky v opuštěné zahradě (3. text), které mohou asociovat Štyrského obraz *Ztracený ráj* z roku 1941.

Motivy války jsou ve 4 textech přítomny buď v určitých detailech (střelba z kulometu, 3. text; „z dálky zaznívají do praskotu požáru vojenské povely“, 4. text), většinou však vstupují do textů nepřímo, spíše v atmosféře, v celkovém ladění. Jsou to motivy ohrožení; v 1. textu je to motiv takřka apokalyptický, v němž se objeví i koně (bez jezdců), ovšem koně „vyhublí, až je jim vidět žebra, oči vystupují z důlků, bělmo je zkrvavělé a vyzáblé, odchlíplé nozdry jim pleskají nad žlutými zaťatými zuby.“ Motiv zmaru pak graduje proměnou koňů v hady. Z citovaných příkladů plyne, že motiv snu a snová motivace jsou významným formotvorným rysem 4 textů pro film. Jako jejich motto Toman použil aforismus Georga Christopa Lichtenberga, jímž se hlásí k surrealistickému zpochybnění hranice mezi snem a bděním a nabízí klíč k chápání následujících textů jako záznamů lucidních snů nebo lépe „předspánkových vizí“, o nichž se v souvislosti s Heislerovou poezií zmiňuje Petr Král.¹⁸⁾ Stojí jistě za pozornost, že když Jindřich Štyrský připravil část svých záznamů snů coby novoročenku na rok 1941, použil jako motto citáty z Gérarda de Nerval a z Lichtenberga. V druhém z nich se čte: „Ve snu žijeme a vnímáme právě tak jako ve stavu bděním, a snění jest právě tak součástí našeho života jako bdění. (...) Sny znenáhla tratí se v našem bdění a nelze říci, kde začíná bdění a končí sen.“¹⁹⁾

V logice snu pramení dynamika tvarových proměn, které jsou ve 4 textech pro film svým způsobem „nositeli děje“ – děje, jehož významové jádro tkví v čiré vizualitě snových vizí, nikoliv v anekdotické, kauzálně a psychologicky motivované story. Tak jako se světelný proud, záblesky světla, sluneční svit apod. náhle zjevují a pak zase mizí, nabývají i fantaskní preludy podoby zřetelně viditelného a znovu vyvolatelného snu.

18) Srov. Petr Král, *Fotografie v surrealismu*. Torst, Praha 1994, s. 37.

19) Úplné znění motto je otištěno ve Šmejkalově edici *Štyrského Snů*, s. 119.



Jindřich Heisler: Ze stejného těsta, 1944
Fotografika, 19 x 28 cm
(Katalog Český surrealismus 1929 – 1953.
Praha 1996, s. 339)

Světlo, které má významnou úlohu v díle Jindřicha Heislara, vystupuje do popředí také ve 4 textech pro film. Je tu často zdrojem napětí, proměn a zlomů „dějového“ proudu. Tak se například zprůhlední muž na začátku 1. textu, aby se „v jeho nitru“ mohly odehrát další vrstvy dějů. (Tento motiv připomene Heislerovu fotografii a koláž Nadsamec z roku 1943.) Později se záře slunce rozlévá po obloze (1. text), vidličky „stále svítí v okolní temnotě“ (3. text), temnota se prudce změní v pronikavé sluneční osvětlení (3. text).

Dominance vizuálních kvalit je u 4 textů pro film nápadná. Připomíná ostatní Heislerovu tvorbu, zdůrazněním role světla a tvaru pak ještě připomíná Heislerův cyklus fotografií nazvaný *Ze stejného těsta*, na němž autor pracoval v letech 1943 – 1944.²⁰⁾ I zde se objevují motivy zvířat (pes, koně), stavy rozkladu, zániku. Jako by tu prorůstaly různé tkáně a vlákna, postava člověka či zvířete se stává přeludnou součástí temné krajiny.

Ve 4 textech pro film k tomu najdeme analogie zejména v metamorfózách zániku („kůň padne pod tíhou svého těla hlavou dopředu a změní se v téměř bez tvarou hromadu“, 4. text), ale i v dalších vizuálních motivech: „vystříkne vysoko bláto, kterého je všade plno, ale neklesne zpět na zem, nýbrž vytvoří nehybné trychtýře, které (...) se rozrostou do nedohledna“ (3. text), „šedavý, někde ještě žhoucí popel slámy se nyní podobá vláknům lišejníku“ (4. text).

20) Viz *Český surrealismus 1929 – 1953*, s. 337 – 339.

III

Motivický, ikonografický a stylový rozbor naznačuje, že 4 texty pro film by se docela dobře vyjímaly v celku dnes známého díla Jindřicha Štyrského nebo Jindřicha Heislera. Jak se ukáže dále, mám za to, že právě z Heislerovy imaginace se mohly zrodit fantastické obrazy, které čteme/vidíme ve 4 textech pro film. Jistě tu nelze snést dostatek argumentů, abychom mohli mluvit o Heislerově utajeném autorství.²¹⁾ Vzhledem k nápadným motivickým vazbám mezi 4 texty pro film a Heislerovou poezií i výtvarnou tvorbou je třeba říci alespoň tolik, že Toman – o jehož případných dalších surrealistických pokusech nic nevíme – čerpal v díle Jindřicha Heislera značný díl inspirace. Z životních okolností, jak je objasnil Jindřich Toman, vyplývá, že Jindřich Heisler mohl ovlivnit 4 texty pro film nejen svou tvorbou, ale také přímo: svým komentářem, postřehem, způsobem myšlení; totiž osobní komunikací ve stísněném prostoru válečného ohrožení.

Jindřich Heisler publikoval na počátku války pod hlavičkou Editions Albert Skira *Přízraky použité* (Les spectres du désert, 1939) a v ilegální Edici Surrealismu sbírku *Jen poštolky chci klidně na desatero* (1939), poté knihu „realizovaných básní“ *Z kasemat spánku* (1941). Tehdy se Heisler rozhodl nereagovat na výzvu k registraci neárijců a skrýval se až do konce války převážně u Toyen v jejím ateliéru v Praze na Žižkově – tedy u Toyen, která doprovodila 4 texty pro film svými kolážemi. Heisler vycházel pouze v noci a podvkrát těsně unikl zásahu gestapa.²²⁾ Psal tehdy ještě básně (sbírky *Daleko za frontou* z let 1940 – 1941 a *Zase se střídají roční doby* z let 1944 – 1946), ale svou pozornost přenášel postupně k výtvarnému projevu (fotografie, koláže, objekty).

Pokud je mi známo, tak filmová touha se u Heislera viditelně projevila až v letech jeho pařížského pobytu (od roku 1947). Z Heislerových pařížských let je znám jeho záměr natočit *Nadsamce* Alfreda Jarryho,²³⁾ pracoval patrně i na dalších filmových experimentech, kompilovaných z nejrozličnějších fragmentů filmů. Česky byly zatím publikovány dva Heislerovy filmové „scénáře“.²⁴⁾ První z nich, nazvaný *Minulý týden* (La semaine dernière), je společným dílem Jindřicha Heislera a Benjamina Péreta, přičemž Heisler vytvořil jakýsi rámec Péretovým básnickým parodiím na různé zpravodajské šoty, jak je známe ze starších filmových žurnálů. Původní vydání tohoto scénáře v pařížské revui *L'Age du cinéma* (1951, č. 4 – 5) bylo doplněno Heislerovou koláží: dravec s rozepjatými křídly v ciferníku kapesních hodinek. Druhý scénář s názvem *Volky nevolky*²⁵⁾ je kaleidoskopickým záznamem imaginativních představ, jemuž neobyčejně věrně odpovídá jeho název. Text scénáře začíná takto:

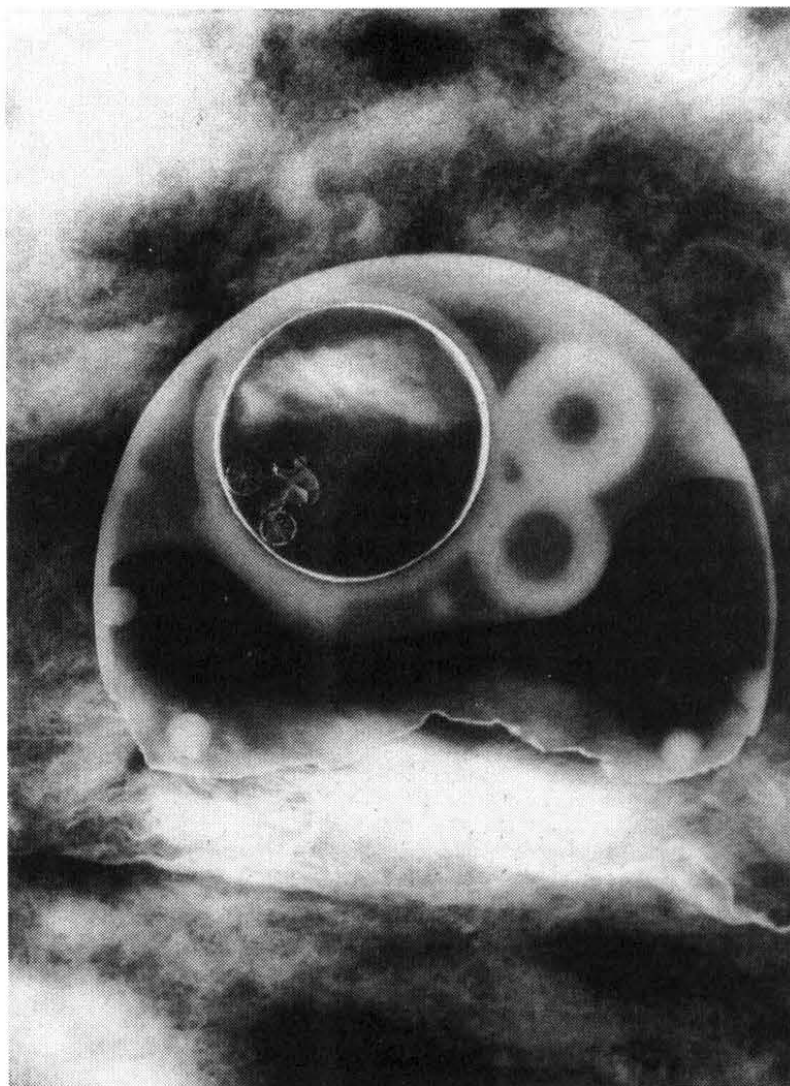
21) V oficiálním poválečném vydání sbírky *Na jehlách těchto dní* (F. Borový, Praha 1945) je uveden seznam za války publikovaných Heislerových prací. Je pravděpodobné, že kdyby měl Heisler přímý autorský podíl na 4 textech pro film, byl by zde uveden i tento titul.

22) *O Heislerovi a Toyen*. Rozhovor se sestrou Jindřicha Heislera zaznamenal Jindřich Toman. „Analogon“ 3, 1991, č. 4, s. 85.

23) Zvláštní číslo časopisu *L'Age du cinéma* (1951, č. 4 – 5), věnované surrealismu má na obálce Heislerovu fotografii, která byla publikována v katalogu výstavy *Český surrealismus 1929 – 1953* (s. 335) pod názvem *Objekt* a s vročením 1943. V „*L'Age du cinéma*“ (s. 14) byl k tomuto snímku otištěn komentář, z něhož se dovídáme, že je to ukázka z *Nadsamce*, „filmu právě natáčeného Jindřichem Heislerem (...) Roli nadsamce hraje Claude Rochin.“

24) In: Jindřich Heisler, *Aniž by nastal viditelný pohyb*. Ed. Věra Linhartová. Sixty-Eight Publishers, Toronto 1977. – Společně s těmito texty se připravuje k publikování ještě fragment dalšího scénáře. Karel Šrp jej zařadil do heislerovské summy, která vyjde v nakladatelství Torst.

25) Tento scénář v originále nazvaný *Bon gré, mal gré. Film en un épisode*. vyšel rovněž v Paříži, v revui „*L'Archibras*“ 1967, č. 2.

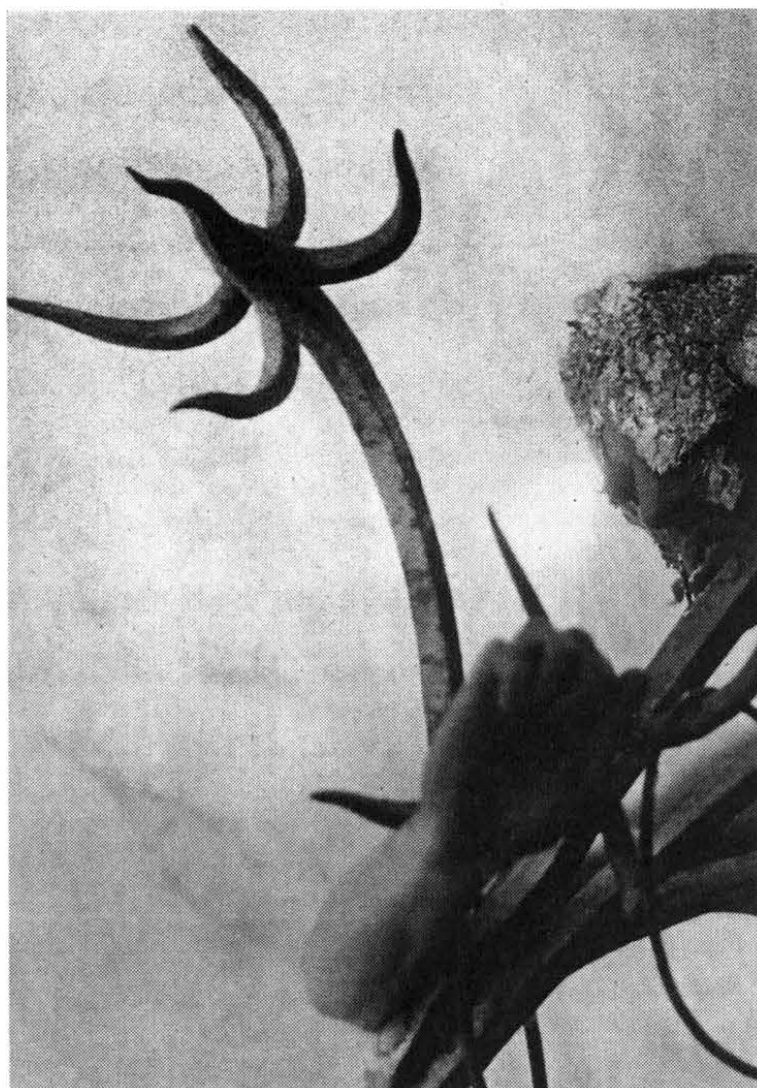


Jindřich Heisler: Nadsamec, 1943
Fotografie, koláž, 26 x 19,5 cm.
(Katalog Český surrealismus 1929 – 1953.
Praha 1996, s. 332)

Na zelené louce pije několik dívenek mléko
Aby je dřevěný polní hlídač nespátl
Ale je příliš pozdě
Už je viděl
Hází na ně svou dřevěnou nohu
Hází na ně svou druhou dřevěnou nohu
Svou třetí dřevěnou nohu
Hází na ně svých tisíc dřevěných noh

* * *

Jakkoli je obtížné hledat v evropském surrealismu pendant k Heislerově filmové tvorbě, připomenutí znovu Benjamina Péreta, pro něhož byl scénář prostředkem, v němž se rozvíjí imaginace, a film pak nástrojem, který umožňuje realizovat sny. V souvislosti se 4 texty pro film je třeba ještě



Jindřich Heisler: Objekt, 1943

Fotografie, 17, 5 x 12, 5 cm.

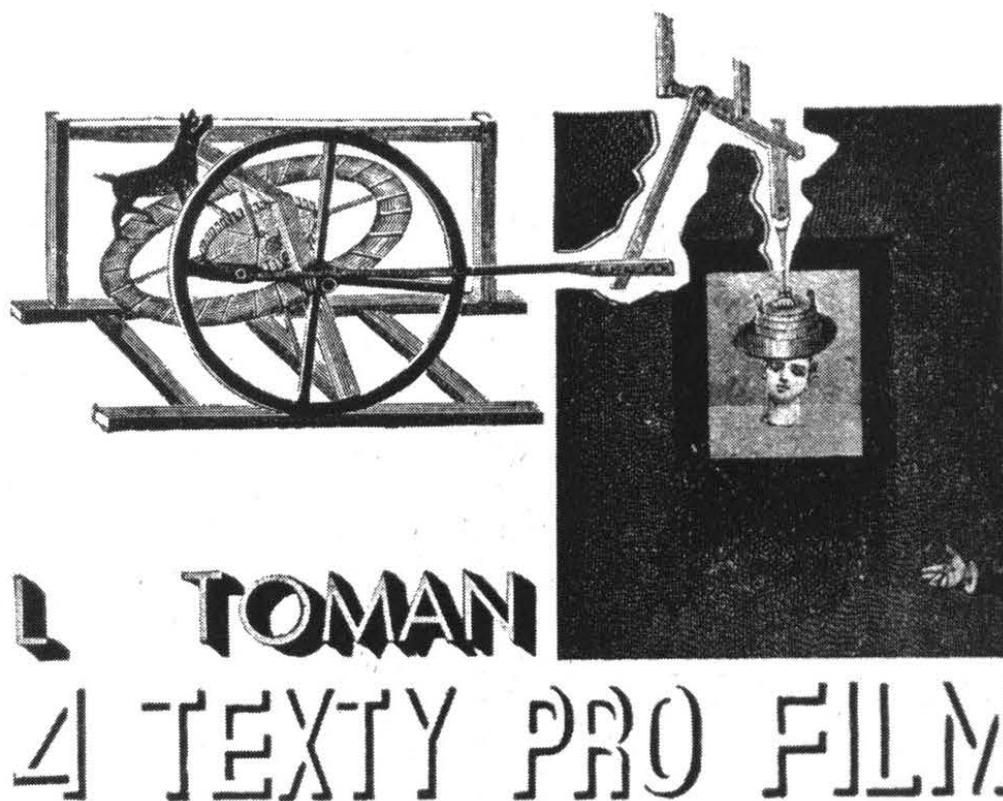
(Katalog Český surrealismus 1929 – 1953.

Praha 1996, s. 335)

upozornit na scénář *La terre est un homme*, který napsal Roberto Matta v roce 1936 a který se svou poetikou blíží Tomanovým textům.²⁶⁾

Už ve starších básnických textech Jindřicha Heislera nalezneme silnou latentní filmovost, a to ve dvojím smyslu. Předně to je aktualizovaný poměr textu a obrazu, který je formotvorným principem jeho a Štyrského knihy *Na jehlách těchto dní*, stejně jako „realizovaných básní“ *Z kasemat spánku* Heislera a Toyen. Sbírka *Na jehlách těchto dní*, připravená již v roce 1941, má určité rysy filmového scénáře: Prvotní tu totiž byly Heislerovy texty, které pak byly doplněny vybranými fotografiemi ze Štyrského cyklu *Muž s klapkami na očích* a *Žabí muž*. V Heislerových textech najdeme řadu motivů, které se pak objevují ve 4 textech pro film. Jsou to jednak dílčí motivy (např. oči, krajinný prostor děje, okno, dveře), ale zejména radikálně imaginativní básnická motivace přeludných vizí a snových obrazů, která odpovídá Heislerově fascinaci pohybem mezi slovem a obrazem.

26) In: C. Janicot, c. d., s. 390 – 397.



Koláž Toyen na titulním listu 4 textů pro film

Uvádím několik příkladů z knihy Na jehlách těchto dní s odkazem na jednotlivé texty naší edice. „Na obloze bledých dětí krvavé nože polykají kouzelníky a talíře mlsných psů rostou a bobtnají všemi směry.“ (srov. 1. a 2. text); „...aby se [děti] dověděly o tajuplných nemocech, jejichž zlovestní hadi se množí z každého šálku čaje, z každého kusu nábytku...“ (srov. 1. text). „A milostné pohledy z temných hald bolavé minulosti splétají nové bičíky, jimiž praskají pouliční chodci oslavující tuto menažerii, na jejímž vrcholku se promenují vši známou cestou lemovanou vůní březové vody a bílé, plaché přízraky v hloubi navoněných děr, aby zachovaly alespoň zdání čistoty, prostírají bílé ubrusy na vyrážku klik, na něž se nesahá holou rukou.“ (srov. 4. text) „Krev teče po trávě a uschlou krev zvedá vítr. Mezi stromy tryskají fontány hlíny, a silné, pomalu padající borovice ukládají svá těla do přeházených lišejníků, když na vyhřezlé duši prutu spočine některý unavený lidský mozek.“ (srov. 2. a 4. text)

V knize Na jehlách těchto dní nacházíme i dílčí vizuální „tektonické“ motivy – např. „rýhy v dlaních vyrývají skály“, které asociují oscilaci mezi tělesným detailem a krajinným celkem, jak je čteme ve 4 textech pro film.

Ovšem i v dalších Heislerových sbírkách nacházíme motivy nápadně připomínající určité obrazy či lépe zhlédnuté fantomy ze 4 textů pro film. Dovolte tři další příklady – první dva ze sbírky Jen poštolky chci klidně na desatero, třetí ze sbírky Daleko za frontou. Mám za to, že tyto verše jsou dobrým úvodem k čtbě následující edice – bez ohledu na to, jakou roli sehrál při vzniku 4 textů pro film Jindřich Heisler.

Kam čísla nedolétnou
plivá svůj ohnivý jazyk bezhlavý pes
s očima z vaty prosáklé benzínem

ILUMINACE

Michal Bregant: Abrakadabrantní proměny

a prach zaseknutý do očí zažloutlých fotografií
způsobuje umělý déšť varhan a pendlovek
Kočí práská bičem
a stěny staromódního landauru
plácají po stehnech ospalou komtesu
která se budí
která se rozpadává
a dostává podobu pouště
(*Politováníhodná slepice*)

* * *

a zatím co sukně otevírají dokořán své okenice
a pára uniká
zákony roztahují svá kolena na otomanech studentů
a prdí bublinky
které praskají na hrotech bodáků
nabroušených v odpoledním slunci
(*Země modrá napětím*)

* * *

Je modrá stáj a kolem poskakují blechy.
Je bleděmodrá, obklopená dospívající mládeží,
Když zvoní vidličky na nože
Přes to, že s větví visí kapky chlóru, je bleděmodrá,
nerozzeznatelná od oblohy a šeptá si jako ryby.
(*Všude*)

Michal Bregant

Děkuji Jindřichu Tomanovi za cenná upřesnění a doplnění
důležitých osobních údajů.

Edice a materiály

4 TEXTY PRO FILM

Ludvík Toman



V setmělém pokoji stojí psací stůl, na němž jsou v nepořádku poházeny různé papíry, zatížené těžítkem – skleněnou koulí.

Mimo to na stole leží kalamář, stojánek s pery atd.

Stůl má několik zásuvek.

Někdo se pokouší vstoupit do pokoje, ale dveře jsou zavřeny.
Zkouší otevřít klíčem, pak jiným, až se mu konečně podaří odemknout.

Otevírá opatrně a tiše za sebou zavře.

Chvíli stojí, pak rozsvítí slabou kapesní svítilnu a posvítí jí na stůl.
Blíží se po špičkách ke stolu, svítí na papíry, nedotkne se jich, ale pokouší se otevřít zásuvky, které jsou zamčeny.
Vytáhne z kapsy svazek klíčů a vyzkouší jich několik, než otevře jednu zásuvku.
Je prázdná.
Zasune ji, zamkne, a po několika pokusech otevře druhou.

Ze zásuvky se vyhrne množství mýdlových bublin, které obalují muže, jenž se pod jejich jemnými doteky pomalu zvětšuje a stává se průhledným, až vyplní celý prostor pokoje, a jeho obrysy jsou jen zcela slabě vidět.

V jeho nitru pomalu vystupuje obraz krajiny ve stylu romantických malířů, s vysokým skalním útesem uprostřed, s balvanitou pasekou v popředí a s lesy v pozadí a po stranách. Vlevo na obraze slunce právě zapadlo, ale jeho záře se dosud rozlévá po obloze.

V poměru k rozměrům pokoje všechny podrobnosti obrazu mají miniaturní měřítko.

Obraz krajiny se zvolna upřesňuje.

Na skále stojí muž, který se zastřelí ranou do hlavy a padá z útesu, otáčeje se při pádu a dopadá jako kuželka, jež se od mýtiny prkenně odráží, než zůstane v trsech trávy ležet. Vtom vyrazí ze skály nepřetržitý proud koní.
Jsou vyhublí, až je jim vidět žebra, oči vystupují z důlku, bělmo je zkrvavělé, a vyzáblé, odchlíplé nozdry jim pleskají nad žlutými zařatými zuby.
Na jejich kůži jsou přisáty obrovské masařky, které občas vyletují, vyrušeny úderem ocasu a zase se vrací na totéž místo, aby se znovu přisály.

Koně se ženou přes kuželku, která se tím množí, takže za chvíli naplňuje mýtinu množstvím kuželek, jež poskakují pod kopyty koní.

Vzadu, jakoby přilepen na obloze, ale přesně od ní oddělený, se objeví čtvercový obraz. Jeho celkový tón je hnědý.

Na obraze je chodba se dvěma jednokřídlými dveřmi.

Její podlaha je pokryta dlaždicemi.

Ze dveří napravo vyjde tiše dívka v dlouhém, bílém, nočním úboru a s pestrým šátkem na ramenou.

Drží v ruce svíci v porcelánovém svícnu.

Rozhlédne se, opatrně za sebou zavře dveře a pomalu přejde ke dveřím nalevo, které tiše otevírá, stále se ohlížejíc, a vejde do nich.

V okamžiku, kdy se obraz objeví, kobyly rázem nehybně strnou v těch pozicích, v jakých právě byly a začínají se pomalu rozkládat, totiž: proměňovat v klubko hadů, stále zřetelnější, dosud však zachovávající tvary koně.

Obrys muže zatím úplně zaniká.

Když dívka vešla do dveří, tvary koní se pozvolna zkreslují, hadi se od sebe oddělují, až se konečně pomalu rozlézají, zaplavující na chvíli celou krajinu, kterou provrtávají svými těly, takže zem je dokonale rozrytá.

Z nebe, které je nyní úplně tmavé, se odlupují a padají písmena E, z černého, jemně světlujícího plechu.

Zasekávají se do země a do těl hadů, kteří před nimi prchají nebo zůstávají nehybně ležet.

Celá krajina se zmenšuje a zkresluje, až přejde do velkého skleněného těžítka, ležícího na stole jako na začátku.

Zleva přijde hoch, zatřepe těžítkem, obrátí je a postaví znova na stůl.

V krajině v kouli víří plno malých bílých částíček představujících sních, který se pomalu ukládá zpátky na krajinu; hoch se na to upřeně dívá.



Statistika vymírání Indiánů tancuje válečný tanec – řev.

Uzavírá kruh, který se nejdříve pomalu, ale čím dál tím rychleji otáčí.

Přesnost mizí.

Otáčející se změť.

Uprostřed vyrůstá slunečnice.

Slunečnice se otáčí po směru všeobecného pohybu.

Ozývá se štěkání psa.

Přiběhnou dětské nohy, pronásledované psem.

Nohy začnou obíhat po kruhu, vytvořeném Indiány, kteří zatím zmizeli.

Slunečnice se otáčí za dětskýma nohama.

Chvilí není jisto, zda uprostřed kruhu je slunečnice nebo vodotrysk, z něhož vylétají žiletky.

Scéna neustále mění syté barvy.

Ustupuje do pozadí.

(Byla pozorována oknem.)

Odraz v okně: kávový automat – syčící pára.
 Na skle okna naskakují puchýře.
 V jednom puchýři je vidět zmenšený obraz vodotrysku s vyletujícím žiletkami.
 Žiletka se pohybuje po vnitřní stěně puchýře.
 Jedna z žiletek prořízne puchýř.
 Jeho obsah vyteče – vodotrysk zmizí.
 V jiném puchýři je hlava dívky, na jejíchž rtech sedí motýl (Elida).
 Ve všech ostatních puchýřích jsou hlavy pana Giletta.
 Otáčejí se k hlavě dívky.
 Puchýře pomalu schnou a svrašňují se.
 Všechny hlavy se směšně kroutí.
 Za sklem je stále vidět štěkajícího psa, honícího dětské nohy, a ve středu kruhu otáčející se slunečnici nebo vodotrysk se žiletkami.
 Seschlé puchýře opadávají v šupinkách a celé sklo se nakonec lehce rozeschne a jemně rozpadne.¹⁾
 Šupinky padají ve víru.
 Třou se a vydávají jemný zvuk, jako když se potichu o sebe brousí nože.
 Nový obraz, osvětlený zpočátku jen letmo, jakoby reflektory auta v zatáčce:
 Korunovační klenoty leží na černém sametovém polštáři, lemovaném zlatem.
 Šupinky padají na polštář a tvoří tu hustou vysokou vrstvu.
 Polštář se otřeše a po jedné straně praskne.
 Ze štěrbin vyleze nejdříve několik seschlých stébel sena.
 V seně vykukne bílá myš.
 Na ni a na trhlinu dopadne několik šupinek.
 Myš zmizí.
 Po chvíli se z trhliny vyhrne množství bílých myší, které bezhlavě utíkají a mizí.
 Polštář tím splaskne, ale jeho sametové stěny jsou dosud podepřeny čímsi tvrdým, snad nějakými krystaly nebo konstrukcí.
 Z trhliny, která se přibližuje, až vyplní celý pohled, vycházejí lidé s pohyby automatů.
 (Jsou oblečeni v žaketech.)
 Jdou dopředu, ale jejich hlavy s nehybnými tvářemi jsou obráceny dozadu.
 Jdou stále jedním směrem, ale jejich strnule otevřené oči jim nejsou nic platny, neboť

1) Strojopisná verze tohoto textu, která pochází z archivu Františka Šmejkalů (viz poznámka 8 úvodní studie), je až do tohoto místa takřka identická s verzí publikovanou ve 4 textech pro film. Dále se však odlišuje:

„Je možno cítit zápach levného voňavého mýdla.

Vzniklé šupinky padají ve víru.

Chumáč šupinek bere na sebe různé podoby.

Jsou to: zkřížené ženské nohy, hrozny banánu, nakonec se z jejich středů různé šupiny k sobě přikládají až utvoří mnoho malých cibulek, z nichž počnou vyrůstat jelení parohy.

Po parohách jsou rozvěšeny medailonky s Pannou Marií stojící na srpku měsíce.

Padající cibulky se konečně zachycují na měkkém polštáři, který na některých místech krystalizuje.

Medailonky nárazem opadávají a rozstříkují se jako kapky deště.

Přistupuji k polštáři, sbírám zbytky medailonků, sestavuji z nich na dlani jeden, dívám se naň a v rozpácích se červenám.“

hledí dozadu, takže klopýtají, padají znovu a znovu a opět se zvedají, krácejí s rozevřenou náručí, jakoby se jejich zadní strana hlavy dívala dopředu vzhůru.

Při každé nerovnosti půdy opakují se nové pády a vstávání.

Jeich hlavy při dopadu na zem vydávají křaplavý zvuk sdrátovaných hliněných hrnců.

Proměna

Vysoká zeď, s velkými vraty, jež se zdají být pod tlakem nějaké nesmírné síly: jsou zabezpečena trámy, aby se nemohla otevřít.

Před vraty si hraje dítě – staví si něco z písku.

Dokončuje svou stavbu, chvíli se na ni dívá, pak se počne rozhlížet kolem, jakoby hledalo něco, čím by stavbu zakončilo.

Spatří klín, který podepírá střední trám vrat, vstane, jde k němu, snaží se jej vytáhnout, ale nejde to.

Vezme tedy svou lopatku a vztekle jí počne hrabat kolem klínu, přičemž stále zkouší, zda se již neuvolnil.

Konečně se mu podaří jej vytáhnout.

S uspokojením jde opět k hromádce písku a chce nějak klín připojit ke své stavbě.

Uvolněný trám zatím pomalu ujíždí a jeho spodní konec se přibližuje ke kupě písku.

Dítě jej zpozoruje, až když mu počne bořit jeho stavbu.

Chvíli se na to nechápavě dívá, pak pochopí oč jde, sebere si svou lopatku a tiše, provi-nile odběhne.

Je slyšet slabé křaplavé úderý na zeď a pak silnější úder na vrata.

Proměna

Lidé přicházejí k dlouhé zdi, v níž jsou zavřená vrata.

Naráží na ni, vrátí se o několik kroků, a znova na ni naráží jako mouchy na okenní sklo.

Vrata se zvolna otvírají.

Jeden z lidí narazí na otvírající se vrata, upadne, vstane, ustoupí několik kroků a znova jde směrem proti vratům, jako by očekával nový náraz.

Vrata se však zatím otevřela, takže jimi člověk vrávoravě projde a po něm několik dalších, kteří předtím narazili na zeď, až konečně mnoho lidí s obrácenými hlavami prochází dřevěnými vraty.

Průhled vraty:

Do dálky se táhnou řady prostřených stolů s bílými ubrusy.

Někde jsou dosud talíře na sebe narovnané, jako by byly teprve připraveny k prostírání.

Nahoře poletuje orel z amerického znaku a drží ve spárech ozdobný nápis:

Dutinka pro každý tabák



Zimní, noční krajina bez sněhu.

(Okraj města, avšak domy nejsou tu vidět.)

V pozadí je možno rozeznat obrysy stromů proti světlejšímu nebi.

Vpředu lesknoucí se dlažba.

Vpravo vzadu dlážděná silnice, mizící v temnotě.

Klid je pochvíli přerušen vzdáleným zazvoněním, které se prodlužuje v chvějivě znící tón.

Tento zvuk se několikrát opakuje, hned blíže, hned vzdáleněji.

Vydávají jej hladké, ve tmě zlatě svítící vidličky, které shora dopadají na zem tak prudce, že jejich pád není vidět, a zabodávají se do dláždění.

Po dopadu osmé vidličky nastane na chvíli zlověstné ticho.

Z dálky sem téměř nepozorovatelně zaznívá napjatý hluk velkoměsta.

Místa, kde jsou vidličky zabodnuty, se nebezpečně zapalují a nabíhají.

Zblízka je vidět, že každá vidlička přibodla k zemi útržek papíru.

Je na nich cosi napsáno, dokonce se chvílemi zdá, jako by už bylo možno rozeznat jednotlivá slova, ale útržek, vlivem stále se zvětšujícího nadoru, který vyvolalo bodnutí, rychle vzplane a zanechá po sobě jen černý popel, který ještě malou chvíli žhne.

Slova žhnou na zuhelnatělém útržku o něco déle než papír, který je nakonec roznesen větrem.

To se opakuje téměř současně u všech vidliček.

Při pohledu z dálky se nádory zprvu podobají normálním zduřeninám, navrchu zarudlým.

Teprve později, když se zvětšují, je vidět, že jsou to jakési vrstevnicovité pahorky, podobné plastickým mapám, nádherně vybarveným, od nejtemnější červeně vrcholku, nabíhajícího téměř do modra, přes žluť, až k lesklé šedi dláždění, které se ztrácí v temnotách.

Nádory jsou už tak velké, že jejich spodní vrstvy splývají se sousedními.

Když poslední papír dohořívá, je v nejasném hluku města zřetelně slyšet řetěz rychle za sebou následujících výbuchů, které mohou být způsobeny vzdalujícím se motocyklem, ale právě tak mohou být ve tmě pokládány za střelbu kulometu.

Vpravo, na konci dlážděné silnice, je silueta přízemního domku.

Oknem je vidět osvětlené světnice.

Místnost je vyplněna hromadou modře smaltovaných bábvkových forem, které u stěn stoupají až téměř ke stropu.

Jsou na sebe velmi pečlivě narovnány, ale tím, že všechny nejsou stejně velké, vzniká přece jen jistý nepořádek.

Ze světnice je občas slyšet hluboký výdech.

Ozve se vzdálený hluk, jako by se cosi sesulo.

Byl způsoben zhroucením se všech pahorků s vidličkami.

Spousta ještě žhnoucích zbytků víří vzduchem; jen vidličky trčí v prostoru stále na svých místech a stále svítí v okolní temnotě.

Jejich hroty však nyní tak změkly, že jsou od sebe roztaženy a roztřepeny, činíce spíše dojem jakýchsi hrubých štětců nebo malých rýžových košťat.

Před spáleništěm je na kůlu připevněna zrezivělá tabulka s nápisem, z něhož je čitelné jen slovo **zakázán!** a pod ním nečitelný podpis, podobný svazku klíčů.

Po stranách tabule visí několik spořitelných knížek.

Místnost, dříve plná forem, je teď úplně prázdná.

Jen od stropu visí na tenkém drátě torzní kyvadlo a pomalu se otáčí stále jedním směrem.

Drát je už nemožně zkroucen, ale kyvadlo se přece nezastavuje.

Již i strop se tahem drátu kroutí směrem pohybu kyvadla a také místnost se zkrucuje, takže zanedlouho je celý dům zkroucen jako ručník.

Za domem je zahrada, ohraničená polorozpadlým plotem.

V ní stojí americká houpačka a neznatelně, snad větrem, se kýve a vrže.

Na podlaze houpačky leží zamazaný talíř se zbytky jídla.

Jsou to kosti nějaké drůbeže.

Je slyšet svištivý zvuk přetržení drátu a prudkého narovnání pera.
Dům se v okamžiku rozvine a stojí tak jako dříve.

Ve světnici je opět, jako předtím, množství bábovkových forem.
Výdech naznačuje uspokojení s tím, že je zase všechno v pořádku.

Bábovky jsou však nyní neklidné.

Jakoby z přemíry bujnosti, vždy nejspodnější se s námahou prodere na povrch a s křápnutím zaujme místo nejvyšší.

A opět další nejspodnější se dere nahoru atd.

Rachot je skoro nesnesitelný.

Podívaná se stává stále nudnější, a tu se otevřou dveře domu, vyletí z nich několik kamenů, ozve se několik nadávek a dveře se opět rychle zavřou.

Tam, kde kameny dopadnou, vystříkne vysoko bláto, kterého je všade plno, ale neklesne zpět na zem, nýbrž vytvoří nehybné trychtýře, které neodpovídají počtu kamenů, se okamžitě rozrostou do nedohledna.

Náhle se temnota prudce změní v pronikavé sluneční osvětlení, zprvu oslňující.

Na místě trychtýřů sedí na suché zemi spousta světlovlasých dívek ve venkovských šatech.

Jejich upřený pohled a strnulý úsměv je dokonale pitomý.

Všechny pletou, aniž by se na svou práci podívaly.

Mimo jiné je znepokojující to, že celá krajina se v pravidelných, velmi pomalých intervalech stahuje a roztahuje jakoby byla z gumy, takže mezery mezi dívkami se neustále zvětšují nebo zmenšují.

V týchž intervalech vrže americká houpačka.

V okně světnice, v níž dříve byly bábovkové formy, je vidět psa, který s ohromující vytrvalostí stále vyskakuje po něčem, co není vidět.

Někde vzadu upadne jedné dívce klubko. Stále se kutálí a rozvinuje se, až se zastaví u jedné z dívek vpředu.

Ta je zvedne a hodí za sebe jiné, ale vlna se jí přitom zachytí kolem krku.

Dívka, která klubko chytila, hodí je dál, a další opět dál, atd.

Vlna se stále rozmotává a tak označuje cestu klubka od jedné dívky k druhé.

Poněvadž už není jasno, odkud se klubko přikutálelo, je házeno sem a tam.

Teď jsou již házena i jiná klubka, jejichž vlna se též rozmotává, takže těmito vlákny jsou nakonec všechny dívky navzájem spoutány.

Dívky, které jsou nyní zcela spolu spojeny vlnou, nemohou vykonávat tentýž pohyb, poněvadž krajina, v níž jsou, se roztahuje: zapleteny do vlněných vláken jsou nyní smýkány po zemi.

Když se však krajina naopak smršťuje, nic nepřekáží tomuto pohybu, aby vykonával svůj přirozený vliv na dívky, jež jsou jím k sobě přibližovány a jaksí strášány do velkého klubka.

A dívky, patřičně křičíce a snažíce se povstat a vyprostit se ze svých pout, jsou nakonec úplně zamotány v toto obrovské klubko.

Pes, který se zatím stále snažil uchopit to, co nebylo vidět, se toho konečně zmocní. Z huby mu kouká jen kousek zmuchlané modré látky a jakoby se bál, že mu to opět někdo vyrvе, oběhne několikrát zoufale světnici a pak, poněvadž mu nic jiného nezbyvá, vyrazí okno a vyskočí ven.

Běží jako bezhlavý kolem hromady dívek a několik vláken vlny se na něm zachytí.

Tím je okamžitě celé obrovské klubko, poskakujíc a činíc nejžalostnější dojem, jím vlečeno směrem, kde kdysi byly nádory s vidličkami, po nichž už není ani stopy.

Se vzdalujícím se křikem mizí pes s klubkem za obzorem.

Při poskocích klubka vypadlo z něj několik drátů na pletení, které drnčíce, chvíli poskakují na místě.

Když dívky zmizely, rozhostilo se nepříjemné ticho.

Za nastávajícího soumraku se krajina uklidnila.

Dům, z něhož před chvílí vyskočil pes, zatím nesmírně zestárl.

Tašky na střeše jsou skoro všechny spadlé nebo rozbité, takže skrze latě krovu, na nichž sedí spousta vrabců, je vidět v pozadí nebe.

Dveře, z nichž bylo házeno kamením, visí teď na jednom závěsu a občas se zakývají ve větru.

Téměř všechna okna jsou vytlučena, někde i s rámy, a omítka celého domu je skoro opadala.

Na mnoha místech je vidět holé zdivo.

Na kusu ještě zachovalé omítky je dětskou rukou namalována česající se postava dívky, a podtím je hůlkovým písmem napsáno: MOJE MARTA.

Nalevo od domu stojí hořící plynová lampa.

U domu, sedě na zemi a opřen zády o zeď, spí žebrák. Vedle leží jeho klobouk, obrácený vnitřkem vzhůru.

Jeho obličej je velký vlašský ořech bez skořápky.

Mezera mezi čtvrtkami jádra je napříč.

Ve spánku zakašle a z mezery mu vylítne hrst papírků, na něž se vrabci, sedící na střeše, okamžitě slétnou a sezobou je.

Žebrák se ve spánku sesune podél zdi dolů.

Vrabci se toho polekají, poplašeně vzlétnou, shrnou se okolo lampy, prorazí sklo, udusí plamen a zmizí v něm.

Žebrák, který se pádem probudil, se namáhavě zvedne, sebere klobouk a pomalu odchází, až zmizí v domě, narovnav a zavřev za sebou s hlukem dveře.

Jeho pohyby zřejmě naznačují, že by mu nebylo příjemné, kdyby někdo zvědavě nahlížel do tmavé chodby a dovnitř domu.

ILUMINACE

Ludvík Toman: 4 texty pro film

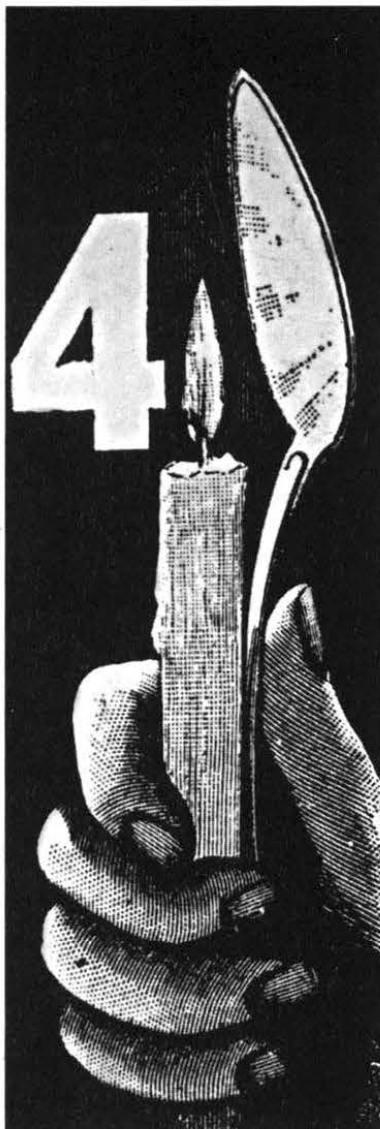
Je zase tma.

Opět doléhá zvuk velkoměsta.

Někde v dálce hučí letadlo.

Nedaleko zazní v jistých intervalech osm zvonivých, kovově doznívajících úderů.

A vše by se mohlo opakovat znovu. Není ovšem jisto, zda to bylo navlas podobné tomu, co se už stalo.



Dlouhá, šedivá, fádňá ulice.

Prší.

Dlažba je pokryta gramofonovými deskami.

Je slyšet jejich praskání, neboť ulicí pomalu projíždí mlékařský vůz, naložený bandaskami mléka.

Prásknutí biče, a hubený kůň zatáhne o něco prudčeji, ale stejně líně jako dříve.

Vozka, s typickou čepicí se štítkem a se značkou mlékárny s pitomou tváří a s očima obrácenými vzhůru, jde a klopýtá mechanicky podle vozu.

Z větší vzdálenosti vypadá jakoby cosi přezvykoval, ale při bližším pohledu je vidět a slyšet, že si něco povídá pro sebe.

Nesouvislá slova, která možno zaslechnout se stále opakují.

Zejména je opět a opět slyšet: To je den.

A po každém prásknutí bičem: Ta byla, ta ale byla!

Kůň jde stále lenivěji, ale také vozkovo práskání bičem je čím dál tím méně prudké, protože povoz i vozka pomalu měknou, jakoby byli z vosku.

Kola se pod tíhou vozu a nerovností ulice s deskami zplošťují, vůz se prohýbá, koni klesá hlava a jeho kopyta se rozšiřují.

Jeho nohy se prohýbají právě tak, jako nohy kočího, neboť již nesnášejí tíhu měknoucího těla.

Hluk přirozeně pozbývá intenzity: místo drčení konvic je slyšet tupější údery měkkých hmot o sebe.

Často se ozve křápnutí odpadnuvší desky, která se přilepila na kopyto, kolo nebo nohu. Déšť zvyšuje žalostný dojem.

Vůz, jehož kola jsou již úplně beztvará, se konečně zastaví a zhroutí.

Kůň však jde dál, za stále větších obtíží, neboť postraňky, za které vůz táhl, se prodlužují a po chvíli se měkce přetrhnou.

Teprve nyní, jakoby mu v tom byly dříve postraňky bránily, kůň padne pod tíhrou svého těla hlavou dopředu a změní se v téměř beztvárovou hromadu.

Vozka, který prodělává tytéž změny jako vůz a kůň, pokračuje dále několik kroků, až konečně, když chce prásknout bičem, který ovšem už dávno není pružný, ztrácí rovnováhu a rovněž upadne.

Poslední slova, která je možno již jen velmi těžce postihnout: Domnívali se, že mne připraví o možnost létat, když mně vezmou můj pokoj. Odletěl jsem, ale zbavil jsem se velké části svého pohodlí.

Jen oči vozky a oči koně jsou jediné, co nezměnilo svůj tvar.

Zatím co oči vozkovy se dívají stále upřeně a nepřičetně s úplným nezájmem vzhůru, oči koně, široce rozevřené, zoufale a nervózně rychle těkají sem, tam.

Z oka kočího, které se začíná kalit, vytryskne slza a teče po neforemné tváři asi tak, jako parafín rozpuštěný teplem svíčky, stékáje po ní postupně chladne.

(Tato slza je tedy značně odlišná od kapek deště, které utkvívají nebo stékají po vozkově tváři.)

Oči koně malátní a nabývajíce rosolovitého vzhledu, konečně se zastaví, beztvárné jako okolní partie hlavy.

Na ruce kočího, která drží směšný bič a změkkle leží natažena od jeho těla, začíná se objevovat slabá vyrážka.

Jednotlivé vrídky postupně rostou a zvětšují se, až po jisté chvíli je vidět, že nejde o vyrážku, nýbrž o červenofialová čísla 17 kalendářového typu.

Spíše než vrídkům podobají se tato čísla bradavicím.

Zvláště jedna sedmnáctka roste více než ostatní, takže postupně pokryje celý hřbet ruky a pohltní tak všechny ostatní sedmnáctky.

Její vrchní vrstva se odchlípne a větrem je válena po zemi, po gramofonových deskách a tvořícími se kalužemi.

(Stále prší.)

V jedné kaluži zůstane splihle ležet.

Ze sedmnáctky na ruce se odlepuje stále více dalších čísel.

Jsou též odnášena větrem, až pochvíli je všude plno zkroucených sedmnáctek, které víří i ve vzduchu.

Jako ze sna se ozve z pod trosky kočího: Mělo by se trochu uklidit... ale je toho příliš... mnoho... nikdo... neuhlídá... snad se nic neztratí... měl by... inventář... usnadnilo hlídání... pozor... okna se otvírají.

Zvedne se vítr, jakoby nastal průvan, který zvíří sedmnáctky tak, že vznikne téměř souvislá měnivá šedť.

Když se vše pomalu uklidní a oko počne opět rozeznávat jednotlivé části, lze spatřit sta a tisíce větších bílých ptáků, kteří vysoko ve vzduchu chaoticky krouží, jakoby nemohli nalézt svou podzimní cestu k jihu.

Proti nebi je zřetelně vidět roztažené brky jejich křídel.

Změř opět houstne a pomalu znehybňuje.

Když je konečně možno zase něco rozeznat, vidíme, že jde o tisíce lidí pozorovaných z výše, kteří nehybně a strnule hledí jedním směrem, kde ve frontě domů je otevřeno jediné okno.

Z dálky není vidět, proč se lidé tímto směrem a na toto okno dívají, a dříve než je možno se přiblížit, zvedne se opět prudký vítr, sebere klobouky z hlav zástupu a žene je v prudké změti vzduchem.

Při pohledu dolů tento dav není zástupem lidí, nýbrž jen množstvím prázdných obleků, které se nyní splihle a bezvládně povalují na zemi anebo jsou větrem zvedány do výše.

Proměna

Úsek zatáčky asfaltové silnice po níž jede velmi rychle skupina cyklistických závodníků.

Jsou pozorováni z mírného podhledu.

Pneumatiky jejich zadních kol i s dráty se stále odvinují, takže za každým jezdce zůstává dlouhý gumový had, z něhož trčí dráty, které se lehce kývají ve větru, jehož prudnost vzrůstá.

Dráty zvoní a drnčí o sebe.

Cyklisté přejedou, zůstanou jen jejich stopy.

Dráty se zvolna mění v pole klasů, které po chvíli začne hořet.

Hořící sláma praská a kouří.

Pneumatiky se žářem škvaří, přetrhávají se a svrašťují v shluky, které se nakonec v největším žáru roztaví a promění v zaprášené, těžké a nepokojné kapky rtuti.

Z dálky zaznívají do praskotu požáru vojenské povely.

Tyto povely a pohyby vojáků rozechvějí půdu, takže kuličky rtuti poskočí a spojují se ve větší kapky.

Asfalt silnice se žárem škvaří a svrašťuje, podélně puká a proměňuje se ve větší kus smrkové kůry odloupené ze stromu.

Šedavý, někde ještě žhoucí popel slámy se nyní podobá vláknům lyšejníku.

Kapky rtuti mizí ve štěrbinách kůry.

Pohled na kůru ze spodu: Vnitřní strana kůry je rozryta spoustou rozvětvujících se chodbiček červotočů.

Kuličky rtuti pomalu prosakují do těchto chodbiček.

Vnitřní strana kůry je za chvíli pokryta spoustou kapek jako stříbrným potem.

Povely a otřesy, které po nich následují, dávají těmto kuličkám sklouzat chodbičkami a v místech, kde se chodbičky stýkají, spojují se kuličky ve větší kapky.

Ve všech kapkách rtuti je vidět obraz temného pokoje.

Při pohledu zblízka je možno spatřit v prostoru za oknem větrem unášené části šatů.

Větší kapky rtuti svou vahou odpadávají na parketovou podlahu pokoje, kde se opět tříští v tisíce velmi jemných kapek.

Ediční poznámka

Při přípravě textu jsme postupovali v souladu s běžnými zásadami uvedenými v knize Editor a text (1971) a Textologie (1993). Upravovali jsme pouze pravopisnou podobu textu podle Pravidel českého pravopisu (1993), aniž bychom narušili autorův styl. Doplnili jsme chybějící interpunkci a opravili zřejmé tiskové chyby. Ilustrace Toyen byly reprodukovány z exempláře 4 textů pro film, který je uložen ve fondu Národní knihovny v Praze pod signaturou 54 K 21739. Tento exemplář má v tiráži vepsané číslo 68 jako pořadové číslo výtisku. Děkujeme Národní knihovně za laskavé poskytnutí předloh k reprodukci ilustrací Toyen.

Literární obzor

Ticho a mlčení

Irena Vaňková: *Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře.*

ISV nakladatelství, Praha 1996, 280 stran, náklad neuveden.

V centru úvah knihy Ireny Vaňkové – jak už její titul napovídá – stojí mlčení (nebo ticho, což je, jak autorka upozorňuje, „někdy totéž, a jindy něco naprosto jiného“) v „nejrůznějších významech tohoto slova, v četných kontextech a situacích, do nichž se fenomén jím označovaný může vpojo-
vat, a s množstvím funkcí, které plnívá“ (s. 6) Zároveň však mlčení vždy v různých souvislostech vypovídá o řeči, o verbální aktivitě, tedy o „skutečnosti, která je jeho negací, a zároveň komple-
mentaritou [...] Mlčí-li se (a uvažuje-li se o mlčení), může to ukázat v novém světle funkce,
hodnoty a hranice lidské řeči.“ (s. 7) Je potom nasnadě, že ústřední opozicí knihy je právě **mlu-
vení – mlčení (ticho)**.

Mlčení namísto řečového projevu volí člověk podle Vaňkové v zásadě z dvojího důvodu: „Nesmí-li či nemůže, nechce-li či nedovede, cítí-li svou neschopnost nebo obecně lidskou
nemožnost buď něco **vyjádřit** (tj. formulovat, artikulovat, postihnout prostřednictvím jazyko-
vých kategorií jistý úsek své, lidské reality), nebo někomu něco (verbálně) **sdělit**.“ (s. 16, zvý-
raznila autorka) Ono velmi jemné, ale zásadní rozlišení nevyslovitelného a nesdělitelného
zakládá u Vaňkové vymezení dvojího „typu“ mlčení: mlčení **gnoseologické**, které vyplývá ze
vztahu člověk – (realita) – znak, je zaměřeno na vyjadřované („myšlené“), na sémantickou di-
menzi znaku a komunikace, a mlčení **komunikační**, které se týká interakce člověk – (znak) –
člověk, je orientováno na komunikačního partnera, na dimenzi pragmatickou. Zjednodušeně tu
jde o rozdíl „neřeknu **to**“ (mlčení gnoseologické) a „neřeknu **ti to**“ (mlčení komunikační).
(srov. s. 17) Vzápětí ale autorka dodává, že v konkrétních případech je těžké stanovit, o jaký typ
mlčení jde: „Jde tu skutečně jen o aspekty – většinou se totiž obojí, komunikační i gnoseologic-
ké, prolíná, ba splývá.“ (s. 17)

O mlčení uvažuje Vaňková jako o znaku, specificky modifikovaném, ale přeci splňujícím kritéria
znakovosti. Výrazem, „označujícím“, je v případě znakového mlčení „**ticho**, tzn. (příznaková)
nepřítomnost zvuků, případně, obecněji vzato, **prázdnost**, nepřítomnost materiálního nositele: nu-
lovost“. (s. 32, zvýrazněno autorkou) Ptáme-li se po významu mlčení, zvažujeme, zda je určité
mlčení znakové, tj. zda „znamená“ (a je tedy součástí systému „mluvení – mlčení“), nebo zda jde
pouze o prosté „nemluvení“, které znakový charakter nemá. (srov. tamtéž) Logickým důsledkem
takové úvahy je otázka po významu právě toho „znamenajícího“ mlčení: „Kvalita takového ,zna-
menání“ už ovšem není dána systémově – ale situačně, pragmaticky. To, na co se ptáme v tomto
případě, je tedy **smysl**. Smyslu nabývá znak teprve fungováním v textu (nebo: funguje-li jako
text). Smysl **interpretujeme**.“ (s. 33) Specifičnost mlčení jako znaku-komunikátu je právě
v tom, že „může podle okolností znamenat cokoli – a (současně) nic“. (s. 55) U „znamenajícího“
mlčení pak nemůže jít o jeho konvencionalizovaný význam, nýbrž o jeho **smysl**, který lze interpre-
tovat jen v užším či širším komunikačním kontextu: „Mlčení je ,výmluvné“ jen za určitých okol-
ností, a v rozličných komunikačních situacích může mít vždy různý **smysl**. Jeho ,význam-smysl‘
(jde o ,znak-komunikát‘) je [...] dán výhradně **kontextem – a způsobem a mírou sdílení
kontextu komunikanty**.“ (s. 46, zvýrazněno autorkou)

Teoretické vymezení mlčení jako specifického znaku-komunikátu a definování základní pojmo-
vé dvojice (mlčení gnoseologické a komunikační) vytváří autorce jednak spolehlivou základnu
pro obhlížení fenoménu mlčení v nejrůznějších, a tedy nejen jazykových kontextech (srov. kap.

Mlčení ve světě jazyka a kultury), jednak jí nabízí interpretační klíč k vybraným dílům tří českých básníků: Máchovu Máji, poezii Holanové a Skácelové. Práce Vaňkové samozřejmě nezapře lingvistická východiska (srov. pojednání o mlčení v [českém] jazyce s jeho minuciózní lexikálně-syntakticko-sémantickou charakteristikou, výklad o vztahu mlčení ke všem jazykovým funkcím, k pauze, nedoslovenosti [aposiopesi] apod.), nezapře ale ani lotmanovskou lekci o tom, jak přirozený jazyk plyne a samovolně přerůstá v jazyky (modelující systémy) vyšší, sekundární, konstruované však na týchž principech. (srov. s. 91) V práci tedy nacházíme poučené výklady o mlčení/němotě v pohádkách, v kulturní symbolice i v náboženských textech a duchovním životě. A i když v těchto partiích spíše než hloubkou a důkladností úvahy zaujme autorka šíří záběru výkladu (od Prince Bajaji přes Mozartovu Kouzelnou flétnu a Andrejevovo Mlčení až k upanišádám, textům zen-budhismu, taoismu...), o to víc provokuje a inspiruje k promýšlení problémů a dílčích témat, která jsou jen lehce nastíněna. Týká se to i pasáží věnovaných filmu. Jsou to výklady svým rozsahem v knize marginální; zmíněn je pouze Ingmar Bergman a John Cage (jako autor experimentálního snímku ONE).

„Každý jazyk má svůj specifický způsob mlčení,“ napsal E. Canetti. Jeho poznámka se bezpochyby týká jazyka přirozeného, ale svůj specifický způsob mlčení má nesporně i každý jazyk (modelující systém) vyšší, druhotný. Ptáme-li se, jak své mlčení modeluje film, situace se ve srovnání s přirozenými jazyky a verbálními texty poněkud komplikuje. Především musíme vzít v úvahu, že ve filmu, jenž se vyznačuje vysokým stupněm **sémiotické heterogenosti**, představuje verbální jazyk (ať už ve formě zvukové, resp. mluvené a formě psané) pouze jeden ze čtyř, resp. pěti základních kódů vytvářejících jednotlivé vrstvy filmového sdělení.¹⁾ A zaujímá přitom pozici podstatné, nikoli však specifické, konstitutivní složky filmu.²⁾ Zkoumáme-li účast jazyka (a mlčení) ve filmu, rámcem našich úvah by mělo být plné uznání audiovizuality, vícekódovosti a sémiotické heterogenosti filmového textu: „Rozhodující není to, že některý kód dominuje, ale to, že kódy vstupují do vzájemných relací a sítí interakcí vytvářejících celek filmu jako systém vyššího řádu. Základní kódy mají ve filmu v zásadě rovnoprávný status. Rovnoprávnost je ztělesněna v jejich nesamostatnosti a vzájemné závislosti: samy o sobě by kódy podávaly jen defektní a mezerovitá sdělení.“³⁾

I když se v teoretické literatuře oprávněně uvažuje o tom, že audiuvizualita má platnost obecné charakteristiky filmu v celém jeho vývoji⁴⁾, chtěli bychom zde – právě s ohledem na sémantickou opozici ticho/mlčení a mluvení/řeč ve filmu – naopak zdůraznit známou skutečnost, že s nástupem zvuku došlo k naprosto zásadnímu přelomu, který vedl k celkové reorganizaci struktury filmu. Je příznačné, že už samotné označení **němý** film vyvolává u mnoha teoretiků rozpaky: němý film nebyl němý, ale pouze tichý, jak tvrdí Jean Mitry, nebo pouze „hluchý“, „neslyšící“, jak se zase domnívá Michel Chion.⁵⁾ Podle P. Mareše by přesnější, ale poněkud těžkopádné bylo označení: film bez fixované auditivní složky.⁶⁾ V tradičním označení „němý“ je jako signifikantní přítomen významový prvek **neschopnosti** mluvit, neschopnosti používat či ovládat mluvní ústrojí. Na rozdíl od mlčení, jak dokládá Vaňková, které je **děj**, vycházející nutně od aktivního subjektu a odkazující ke komunikaci, němota je **vlastnost**. Společné, jako způsob vnějšího

1) Srov. Petr Mareš, *Film a verbální komunikace. K uplatnění verbálního jazyka ve filmu*. In: Alena Macurová – Petr Mareš, *Text a komunikace. Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha 1993, s. 65.

2) Tamtéž, s. 66.

3) Tamtéž, s. 73.

4) Srov. tamtéž, s. 67.

5) Srov. Gilles Deleuze, *Cinema 2. The Time-Image*. (Trans. by Hugh Tomlinson a Robert Galeta). University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, s. 225.

6) P. Mareš, c. d., s. 85.

projevu, jak mlčení, tak němotě, je pak ticho s významem **stavu**. (srov. s. 81) Právě v tomto smyslu a ve vztahu k verbální komunikaci němý film skutečně němý (a tichý) byl: označení odkazuje k vlastnosti a stavu – neschopnosti promluvit (a být slyšen) v rovině primární komunikace, tj. v rovině produktora a recipienta celku uměleckého textu. V rovině sekundární, ztvárněné komunikace je to poněkud složitější: postavy mezi sebou bezpochyby mluví (a slyší se), ale pro nás jako recipienty (diváky) zůstávají tiché, neslyšitelné, o obsahu jejich promluv jsme informováni zprostředkovaně v mezititulcích (které patří už znovu k rovině primární komunikace); a v tomto smyslu němý film vskutku není němý, ale je, jak říká Mitry nebo Chion, pouze tichý nebo hluchý.

Americký filozof Stanley Cavell ve své knize *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film* (1971) zase tvrdí, že němý film nikdy nevznikl, neboť jsme začali nazývat jedny filmy němými, teprve když ty druhé promluvíly; znamenalo to však pouze zaregistrování naší satisfakce z reprodukce světa... Podle Cavella zvuk jako první podvázal vyjadřovací možnosti dramatického mlčení a započal proces zkázy, který – jak dodává – dovršila později barva. V kapitole příznačně nazvané *Úcta k mlčení* dospívá Cavell k jednoznačnému závěru, že nastolení zvuku definitivně zničilo ve filmu bezprostřední naléhavost výpovědi a rezignace na tuto naléhavost měla za následek vzrůstající nepochopení světa. „Viděný svět“ je úvaha o filmu, avšak u základu těchto reflexí leží metafyzický neklid: Cavellovo pojetí ontologie filmu zkoumá problematiku filmového světa (pod vlivem Heideggera) ve světle lidské existence a zároveň (pod vlivem Wittgensteina) jako otázku našeho mlčení tváří v tvář tajemství světa, vyjádřeného jazykem, který nás mylí svými definicemi a formálně logickou přísností.

„O čem nelze mluvit, o tom se musí mlčet,“ zní proslulá poslední věta Wittgensteinova Traktátu. „Za hranicemi myslitelného a vyslovitelného, tj. (u Wittgensteina) ve sférách, kdy člověk nevystačí s pojmy a tvrzeními logického charakteru, nelze než mlčet,“ doplňuje Vaňková, která v kapitole věnované gnoseologickému mlčení ukazuje, jak mlčení v tomto smyslu „transcenduje řeč, podobně jako sféra ‚mystického‘ přesahuje svět toho, co je dostupné lidskému rozumu...“ (s. 18) Je to mlčení, jež poukazuje k nevyslovitelnému a které polská badatelka J. Rokoszowa oprávněně označuje jako mlčení transcendentní.⁷⁾ V souvislosti s filmem jsou, domníváme se, důležité především Wittgensteinovy poznámky, jež se týkají právě oné sféry nevyslovitelného: „Existuje ovšem nevyslovitelné. To se **ukazuje**, je to mystično.“ A dále: „Co **lze** ukázat, **nelze** říci.“ Existuje tedy sféra, jak dodává Vaňková, „k níž lze vztáhnout jedině mlčení, případně *ukazování*, poukazování k *mystičnu*“ (s. 19)

I když Cavellova „filosofie filmu“ není prosta rozporů, nedůsledností i nejasností a mlhavých formulací, zdá se, že právě tuto sféru má na mysli, když se dramaticky ptá: Co bylo ztraceno, když film upustil od svého mlčení, zejména od mlčení hlasového? Právě tady je potřeba hledat ty nejhlubší důvody pro Cavellovo striktní odmítnutí účasti jazyka ve filmu, které ovšem koresponduje s víceméně sdíleným názorem, jež prochází teoretickým myšlením o filmu takřka od jeho počátků: dominantní je pohyblivý obraz jako základní nositel smyslu, jazyk je naopak pojímán jako něco okrajového, přípustného jen v omezeném okruhu funkcí, resp. jako „nutné zlo“ a „cizí těleso“.⁸⁾ S dominancí obrazu v němém filmu měla být ztracena bezprostřední naléhavost výpovědi. V čem spočívala? Némý film drama lidské existence zvýrazňuje přinejmenším ve dvou směrech. Především tím, že nejzávažnější otázky jsou tu vyjádřeny spíše mimikou, gestikulací a způsobem jednání než slovy (v podobě mezititulků). Béla Balázs upozorňoval na to, že mluvící herec

7) J. Rokoszowa, *Język i milczenie*. In: Biuletyn polskiego towarzystwa językoznawczego, zosz. XL, 1983, s. 129n.

8) P. Mareš, c. d., s. 71.

vyjadřuje mimikou a gesty jen **zbytek** něčeho: „To, co *má být řečeno*, ale co se již nevejde do slov, je doplňováno pohyby svalů v tváři a rukou (...) poněvadž je (mluvící herec) zaměřen na řeč, vycházejí jeho gesta, kterými doprovází slova, ze stejného místa jako jeho slova.“⁹⁾ Naproti tomu v němém filmu hercova gesta a mimika (včetně mimiky a výrazu mluvící tváře) „vynáší na světlo zcela jinou oblast duše“, vyjadřují zcela jiný smysl: „Ten, kdo vidí mluvenou řeč, doví se docela jiné věci, než ten, kdo naslouchá slovům. I při pouhém »němém mluvení« mohou ústa naznačit často mnohem více, než mohou vyjádřit slova.“¹⁰⁾ Zejména v mezních situacích mezilidských vztahů, kdy se odkrývají hranice verbální komunikace a „bezmoc“ slova, je ona bezprostřední (protože do řeči slov nepřeložená) naléhavost sdělení zvlášť zřejmá. A pak je tu ještě druhý, neméně důležitý moment: němý film objevil také význam **viditelných** věcí. Jestliže ve světě mluvícího člověka jsou **němé** věci nehybnější a bezvýznamnější než člověk, jsou odsunuty a degradovány, „ve společně sdílené němotě se stávají s lidmi téměř homogenní a získávají tím na životnosti a významu. Poněvadž nemluví méně než lidé, říkají právě tolik.“¹¹⁾

I Gilles Deleuze, analyzuje složky filmového obrazu, si klade otázku, co se stalo, když film promluvil. V této souvislosti poukazuje na důležitý rozdíl, který se objeví, srovnáme-li složky obrazu v němém a zvukovém filmu. V němém filmu je obraz komponován z pohyblivého obrazu, který je viděn, a mezititulků, které jsou čteny. Mezititulky přitom obsahují (kromě dalších složek) řečové akty, které se – díky tomu, že jsou psané – mění v nepřímou řeč, jež podle Deleuze získává aspekt jakési abstraktní univerzality, všeobecné platnosti a vyjadřuje určitý řád, zatímco viděný obraz uchovával přirozený aspekt věcí a bytí.¹²⁾ Deleuze se odvolává na Louise Audiberta, který ve své analýze Murnauova *Tabu* dokládá, že nejde jen o film, který zachovává mlčení v době zvukového filmu, ale svým způsobem existenci němého filmu ospravedlňuje, neboť obrazem označuje nevinnou přírodu, poukazuje k bezprostřednímu bytí, nezprostředkovanému životu, který nepotřebuje jazyk, zatímco mezititulky nebo nápisy reprezentují právo, zákazy, zprostředkovaný řád, který přichází rozbít nevinost.¹³⁾ Takovéto dělení není podle Deleuze vázáno pouze na exotické téma *Tabu*: tajemství a krása němého filmu spočívá v tom, jak se pohyblivý obraz představující přirozenou samozřejmost lidského světa i světa věcí konfrontuje s obrazem „psaným“ v nepřímé řeči, diskursem, který musí být čten. Tematizace opozice obrazu a slova tu koresponduje se sémantickou opozicí ticho/mlčení a mluvení/řeč, jež podle Vaňkové zastupuje a metonymicky zobrazuje také opozici **přírody a kultury**: samozřejmého, neproblematického bytí – a bytí ustavičně problematizovaného: lidského, tj. reflektovaného a komunikativně prožívaného. I tím, že jako lidé mluvíme (a píšeme), že potřebujeme k životu (verbální) komunikaci a texty, vydělili jsme se z přírody – a oddělili od ní. (s. 12) Tuto opozici i konflikt přírody a kultury můžeme „čist“ např. v Andersenově *Malé mořské víle*, Kvapilově a Dvořákově *Rusálce* nebo Stokerově *Drakulovi* (dramatický konflikt se rozehrává jako zápas dvou kontrastních světů: temných mocností přírody, reprezentovaných „němým“ Nosferatem, a civilizace, jejíž nositelé vtiskují světu řád, zmocňují se jej prostřednictvím verbální komunikace a textů – píšou si dopisy, vedou si deníky v těsnopisu, příp. diktují do fonografu).

Po nástupu zvuku došlo k hluboké proměně vztahu mezi obrazem a slovem; vrstva obrazová ztrácí svou dosavadní hegemonii ve filmovém textu a slovo triumfuje – na úkor filmu jako umění. Po této počáteční fázi, kdy film měl „větší strach z mlčení než Fay Wrayová z obludy“ (Cavell o *King Kongovi*), však slovo postupně ztrácí svůj primát a film znovu hledá (a nalézá) svou cestu

9) Béla Balász, *Podstata filmu*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 17.

10) Tamtéž, s. 18.

11) Tamtéž, s. 16.

12) Srov. G. Deleuze, c. d., s. 225.

13) Tamtéž.

k tichu/mlčení. Pokud uvažujeme o tichu/mlčení v současném filmu v rámci sémioticky orientované teorie umělecké komunikace, pak na rozdíl od němého filmu toto ticho/mlčení není způsobeno technickými důvody (neschopností mluvit a být slyšet), ale stává se významotvorným činitelem, pocíťovaným na pozadí děl zvukového/mluvícího filmu, v nichž se slovo pravidelně vyskytuje; jeho nepřítomnost se tak stává lotmanovským „minus-prostředkem“. Ticho/mlčení ve zvukovém filmu je důsledkem nikoli neschopnosti mluvit, ale vůle nemluvit, a to jak v rovině primární, tak sekundární komunikace. „V tichu nic nezní (nebo něco nezní) – v mlčení nikdo **nemluví** (nebo někdo nemluví). Mlčet je možné jen v lidském světě (a jen pro člověka),“ čte Vaňková v pozdních záznamech M. M. Bachtina a komentuje je: „Mlčení vidí (Bachtin) jako ticho specifické, lidské, produkované – a recipované – člověkem, případně, v obrazných vyjádřeních, vytvářené něčím, co je antropomorfizováno, vtaženo (člověkem) do souřadnic lidského světa.“ (s. 83) Takové je ticho/mlčení, které bolestně zakoušíme například s Johanem a Almou, postavami Bergmanovy *Hodiny vlků*, ve chvíli, kdy Johan během nočního bdění vezme do rukou hodiny a začne odměřovat minutu. Béla Balázs oprávněně tvrdí, že znázornění ticha/mlčení patří k nejvlastnějším dramatickým účinkům zvukového filmu. V takovém tichu/mlčení ožívá svět věcí (jako by „věci spouštěly svoje závoje a otvíraly na nás oči“): člověk se ve vztahu k univerzu proměňuje v „produktora“ mlčení (mlčením se vztahuje k tomu, co možnosti jeho pochopení a vyslovení překračuje), ale současně je též „recipientem“ jakéhosi mlčení, ticha, které k němu přichází: vystaví se tomu, co Martin Heidegger nazývá *němým hlasem bytí*, a tím, jak dodává Vaňková, „toto mlčení-naslouchání vytváří v člověku prostor pro pochopení smyslu bytí, hlasu, který se z ticha vynořuje“. (s. 23) V takovém tichu/mlčení se však intenzivnější stává také **osamocenost** lidí. V závěrečné sekvenci Antonioniho *Zatmění*, kdy místo očekávané schůzky milenců kamera bloudí po místech jejich dřívějších setkání, tichý svět věcí jako by se zmocnil světa lidí. „Prázdné“ obrazy pustých míst demonstrují rezignaci na lidskou touhu polidštit svět, odevzdání se jeho ne-lidské, a tedy řeči se vymykající a člověka přesahující věčnosti, „rozpuštění“ lásky mezi lidmi jako „nejvyšší“ podoby komunikace mezi nimi v osudově lhostejném, němém světě věcí. Ale takové ticho/mlčení, jež je důsledkem vyhasnutí veškeré komunikace a výrazem rezignace na hledání smyslu tohoto světa, pochopitelně zneklidňuje. Pro promítače v jednom newyorském kině byl prý závěr *Zatmění* natolik deprimující a rušivý ve své „ne-lidské“ prázdnotě, že jej prostě ustříhl...

Specifický případ představují filmy, v nichž mlčení, resp. takřka úplná absence verbální komunikace, plní (primárně) funkci stylisticky ozvláštňujícího prostředku. Petr Mareš jako příklady této tendence uvádí filmy *Tančírna*, *Iluzionista*, *Příběhy z chodníku* a současně vymezuje jejich společné znaky: zjednodušení, linearizace, nebo naopak oslabení a zneurčiténí fabule, schematizace postav a aktivizace mimojazykových kódů, které ovšem mohou vyjadřovat jen omezený okruh elementárních významů; uplatňuje se zejména kód mimický, gestický, proxemický, kód fyzické akce a v neposlední řadě kód kulturní tradice (např. četné odkazy k němému filmu).¹⁴⁾ Snahy obejít se bez verbálního jazyka, resp. co nejvíce jej omezit, tvoří v dějinách filmu zcela legitimní tradici, k níž lze přiřadit jak snímky, které lze snad posuzovat jako výlučné experimenty, těžící ze své příznakovosti, tak díla, v nichž omezení řeči je pouze jedním z aspektů umělecké koncepce. Ve filmu Kaneta Šindo *Ostrov*, zachycujícím každodenní mlčenlivý zápas o holou existenci rodiny žijící na malém ostrůvku, se lidský hlas ozve pouze jednou ve výkřiku matky v zoufalství nad synovou smrtí. Také ve filmech Miklóse Jancsóa je verbální jazyk zredukován na co nejnižší míru, neboť Jancsó svůj svět představuje především prostřednictvím obrazu, svou zkušenost vnějšího světa vkládá takřka výlučně do obrazových struktur, což znamená tento svět zredukovat,

14) Srov. P. Mareš, c. d., s. 77 – 79.

zjednodušit, ale učinit ho zároveň nejednoznačným, dát výraz pocitu záhadnosti. V této modelové konstrukci se nic nevysvětluje mimoobrazovými prostředky, nedostane se nám dodatečných (slovních) informací nebo orientačních signálů, a otevírá se tudíž prostor pro „svědectví“ zraku, které nám poskytuje obraz události, nikoli její interpretaci. I zde se aktivizují mimojazykové kódy, kdy každé gesto je předem určeno jako součást baletní kompozice s přesně vymezenou dobou trvání i přemístěním v prostoru a postavy nejsou určeny tím, co o sobě říkají (svými vzpomínkami, sny), ale pouze konkrétními fyzickými činy. A i řeč, jejíž sémantická funkce byla výrazně oslabena, je v Jancsóově pojetí pouze „zvukovým gestem“.¹⁵⁾

Film je na rozdíl od verbálního textu schopen bezprostředně – v rámci sekundární komunikace – modelovat mlčení. Spoluutvářena mlčením je především komunikační situace, kdy postavy spolu mluvit nechťejí, neboť si již nemají co sdělit. Možnost dorozumění a vzájemného porozumění již neexistuje... Připomeňme např. vyčítavé spolu-mlčení milenců na začátku *Zatmění*, těsně předtím, než žena muže definitivně opustí. Možnost dorozumění prostřednictvím řeči je nemožná také v situaci, kdy postavy neznají nebo nesdílí kód. Werner Herzog ve svém filmu *Každý pro sebe a bůh proti všem aneb Záhada Kašpara Hausera* – osobitě rekonstrukci skutečného, leč dosud záhadami obestřeného příběhu mladíka, který až do svých šestnácti let, kdy se náhle objevil na jednom norimberském náměstí, žil připoután v temné místnosti, bez styku s lidmi, bez nejmenší představy o světě – zachycuje dramatický proces Kašparovy výchovy a přizpůsobování normám a konvencím společnosti, osvojování si modelů chování i kódu-řeči. Ale jako násilný pokus o integraci destruuje psychickou integritu lidského jedince, tak také Kašparem osvojená lidská řeč ve chvílích **nejhlubšího** zoufalství přechází v neartikulované, nesrozumitelné skřeky. Obdobné téma zpracoval také François Truffaut v *Divokém dítěti*: s dokumentaristickou věrností rekonstruuje jednotlivé etapy výchovy, během níž si nalezený chlapec, vydávající jen zvířecí skřeky, osvojuje základy lidské řeči.

Ve filmu nalézáme dostatek příkladů pro nedostatečnou „nosnost“ verbální komunikace v situacích citově exponovaných, neočekávaných konfliktech, těžkých psychických stavech, kdy lidé obvykle „ztratí řeč“, „nenalézají slova“ ap. Kachyňův *Kočár do Vídně* nebo Vlácilův film *Adelheid* tematizují již zmíněné nesdílení kódu, vytvářející mezi postavami jazykovou bariéru, která v obou případech ještě umocňuje nedůvěru a nenávist, vyrůstající z příslušnosti k nepřátelským národům. Po neúspěšných pokusech o porozumění prostřednictvím řeči se ze spolu-mlčení, samoty a bolesti rodí náhlé a křehké srozumění.

Postavy si mohou také řeč zapovídat, zříkat se jí jako Tarkovského Andrej Rublev, který si mlčení ukládá jako trest za zabítí, nebo herečka v Bergmanově *Personě*, jež zřeknutím se řeči manifestuje své odmítnutí spoluúčasti na dění okolního světa. Vzdává se řeči jako součásti masky a role, jež jsou nám ve světě přiděleny. Elisabethino mlčení jako výraz odmítnutí komunikace s nelidsky krutým světem se později paradoxně proměňuje v mlčení agresivní, v „komunikační“ prostředek násilí a nástroj krutosti ve vztahu k partnerce, která je nucena mluvit, a tím se odhalovat, obnažovat svou duši. A tak se stávat slabší. Nesčetněkrát film tematizoval mlčení, k němuž se filmové postavy uchylují ve chvíli, kdy si uvědomují nedostatečnost jazyka, který má sloužit k předávání informací o subjektivních pocitech a stavech, kdy všechny pokusy o verbální komunikování citů selhávají, slovní sdělení **druhému** se ukazují nespolehlivými, matoucími... Vzdání se řeči je tu důsledkem vědomí, že to nejpodstatnější je nesdělitelné právě pomocí slov a řeči pojmů. Absence verbální komunikace ve vztahu mezi hlavními postavami Viscontiho *Smrti v Benátkách* poukazuje k nadřazené pozici vášně a erotické touhy, již řeč slov nemůže vyjádřit a nijak ovlivnit. Na významu tím přirozeně znovu nabývají prostředky neverbální komunikace: mimika, gesta,

15) Srov. Alicja Helman, *Język filmowy Miklósa Jancsó*. „Kino“ 8, 1973, č. 3, s. 52 – 55.

výraz tváře, pozice těla... A také „řeč“ hudby: vnitřní pochody „oněmlé“ postavy Aschenbachovy jsou vnímatelné v hudebním diskursu. Podobně Werner Herzog, když mluví o filmu jako o umění **neliterárním**, má na mysli prioritu vizuálního kódu, „rodícího“ se z hudby, kterou ve stopách romantiků pojímá jako nejvyšší prostředek porozumění; přitahuje ho především její nediskurzivnost, schopnost sdělovat to, co nelze vyjádřit slovy.

Bergmanovo *Mlčení* už svým titulem předznamenává stejné téma. Ačkoli sám Bergman hovořil spíše o božím mlčení, ještě závažnější se ukazuje být ztráta komunikace mezi lidmi. V pomyslném městě Timoka se mluví jazykem, jenž je pro trojici protagonistů, kteří do města přijíždějí, nesrozumitelný. Ester – povoláním překladatelka – se marně snaží o dorozumění v několika jazycích. Ve chvíli, kdy poslouchá v rádiu koncert z díla J. S. Bacha, vstupuje do pokoje starý číšník. Povzbuzena jeho zájmem o hudbu se ještě jednou pokusí o dorozumění: „Ester (tiše): Jak se to řekne? HUDBA? – Číšník (s úsměvem): Musika! Musike. – Ester: Sebastian Bach. – Číšník (spokojeně): Sebastian Bach. (Horlivě přikyvuje.) Johann Sebastian Bach.“ Zde nejde jen o to, že výrazy „musika“ a „Bach“ plní v tomto kontextu roli slov univerzálních, všeobecně srozumitelných. Bergmanovo poselství je hlubší. Je to znovu poselství o síle hudby jako „řeči“ univerzálnější, než je řeč verbální.

Jestliže literatura je nucena ticho/mlčení stylizovat poněkud těžkopádně prostřednictvím grafických prostředků (tři tečky, pomlčka, několik pomlček ap.), filmové ticho/mlčení se nás dotýká nezprostředkovaně, a proto intenzivněji. Jestliže bytí literatury je podmíněno existencí jazyka, film naopak v této **pauze**, kdy se mlčí, znovunalézá svou vlastní „řeč“ obrazů a hudby, „řeč“ zakládající onen Barthesův třetí smysl, tu „neanalyzovatelnou zvláštnost“, to specificky filmové, které vnímáme vně apriorních, víceméně stabilizovaných kódů, které se vymyká slovnímu popisu a jímž se významové pole otevírá doširoka, ba do nekonečna.

„Tázavé psaní“, jímž se Irena Vaňková ve své knize vztahuje k fenoménu mlčení v nejrůznějších kontextech a situacích, zaujme nejen šíří svého záběru a bohatostí sneseného materiálu, ale především přesností dílčích analýz i jemností a důsledností interpretací vybraných literárních (především básnických) textů. Osloví i způsobem kladení otázek, jímž vybízí k poctivé kritické reflexi tématu, jehož aktuálnost intenzivně pociťujeme právě dnes, kdy mnozí uvažují o konci velkého období verbální, kritické a logicko-interpretací kultury. Pokud jsem se na místo tradiční recenze knihy *Mlčení a řeč*, již pokládám za závažný příspěvek k sémiotice a estetice mlčení (navazující na ojedinělé podněty Sontagové a především polských badatelek Rokoszové a Dąbské), pokusil o „tázavé psaní“ na téma mlčení ve filmu, pak především proto, abych prakticky předvedl, nako-lik je Vaňkové teoretický koncept ticha/mlčení otevřený a dostatečně univerzální (a inspirativní). Vedl mě k promyšlení funkce ticha/mlčení ve filmu, které (snad) může v novém světle ukázat funkce řeči ve filmu, a tak se i dotknout pro film klíčového problému: vztahu slova a obrazu.

Petr Málek

Nejen o německé filmové literatuře

O aktuální situaci filmové tvorby a společenském statutu filmové kultury se v Německu diskutuje v důvěrně známé atmosféře „německého šerosvitu“, přičemž důraz je kladen na méně světlé aspekty. Není těžké je nalézt; finanční podpora ze strany státu se rok od roku krátí a umělecká bilance německého filmu zůstává citelně pozadu za slibným vývojem v komerční sféře. Nic nenasvědčuje

tomu, že by se tento trend mohl v nejbližší době změnit. Dá se říci, že filmová kultura žije dnes v Německu „z podstaty“, z fundamentů položených v lepších časech. Naštěstí jsou to základy velmi solidní a početné. Přes všechny problémy a nepřízeň všennivelizujícího zeitgeistu jsou desítky institucí spojené dohromady v jeden živý organismus stále ještě garantem pro budoucnost národní filmové kultury psané bez velkých písmen i bez uvozovek.

* * *

V roce 1934 vznikl v Německu jeden z nejstarších filmových archivů a o rok později zahájil svou činnost pod názvem Reichsfilmarchiv. Po poválečném rozdělení Německa, jemuž předcházelo založení wiesbadenského Deutsches Institut für Filmkunde (1947), rozhodla první vláda Spolkové republiky o zřízení Spolkového archivu (Bundesarchiv) v Koblenzi. Ten začal fungovat v roce 1952, tři roky před východoněmeckým Státním filmovým archivem v Berlíně. Na počátku západoberlínské Deutsche Kinemathek (1963) stála bohatá soukromá sbírka režiséra Gerharda Lamprechta. Věčný spor o to, zda je hlavním úkolem filmoték filmy hledat a uchovávat, nebo je zpřístupnit veřejnosti vedl zastánce „Langloisova“ pojetí (mj. Ulricha Gregora a Helmuta Käutnera) k založení spolku Freunde der deutschen Kinemathek, který v prostorách Akademie umění promítal filmy, které chtěl Lamprecht v „Lindgrenově“ duchu jen archivovat a chránit.

Své kompetence si tři západoněmecké kinematéky rozdělily v roce 1978: Spolkový archiv v Koblenzi má od té doby na starost archivování národního filmového dědictví, o jeho využití se stará institut ve Wiesbadenu a západoberlínská Německá kinematéka. (Východoněmecký archiv byl po sjednocení v roce 1990 přičleněn k Bundesarchivu.)

Navzdory existenci několika filmových archivů přetrvával pocit nedostatečné prezentace filmové historie na veřejnosti. Bylo třeba vytvořit instituci nového typu: v roce 1963 vzniká v Mnichově Filmové muzeum, v prvních letech zaměřené především na promítání, za působení Enna Patalase (1973 – 1994) i na restaurátorskou práci, která si získala značné renomé v zahraničí. V NDR bylo filmové muzeum založeno teprve v roce 1983 v Postupimi – v přísně ideologickém pojetí, od něž se po sjednocení osvobodilo. Znamý odborník v oblasti filmové avantgardy Walter Schobert vede od roku 1984 Německé filmové muzeum ve Frankfurtu, které se nejvíce zasloužilo o zmapování poválečného vývoje německého filmu. Čtvrté a nejmladší muzeum filmu vzniklo před pěti lety v Düsseldorfu; v poslední době se potýká s vážnými finančními problémy. Ke čtyřem kinematékám a čtyřem muzeím je ještě třeba přičíst menší archivy jako kolínský Archiv für Filmkunde a další podobně zaměřené instituce, zejména wiesbadenský Murnauův ústav, který začínal v roce 1966 jako správce filmů bývalé říšské produkční společnosti Ufa.

* * *

Odborný filmový časopis s mnohaletou kontinuitou a z ní plynoucí autoritou Německu chybí. Časopis **Filmkritik**, který od roku 1957 připravoval půdu pro „mladý německý film“ a z nějž vyšli vynikající autoři jako Enno Patalas, Helmut Färber, Frieda Grafeová nebo Ulrich Gregor, ale také filmaři (mj. W. Wenders), nepřežil konec západoněmeckého „filmového zázraku“ a zanikl v roce 1984. Kvalitní filmovou kritiku se dnes v Německu snaží pěstovat měsíčník **Film**, vycházející za přispění evangelické církve a jeho čtenářsky méně úspěšný katolický protějšek – čtrnáctideník **Filmdienst**. Na počátku devadesátých let se objevilo několik nových periodik s užším zaměřením: **FilmExil** (výhradně německo-rakouský za druhé světové války), **KINtop** (film před rokem 1920), rakouský **Blimp** (nezávislé a experimentální filmy). Recenze veškeré německé filmové literatury přináší časopis **Medienwissenschaft** a donedávna i čtvrtletník **Filmwärts**, který předloni přestal vycházet. Edice **Film und Kritik** se po dvou svazcích – o „horském filmu“ a o „sebereflexivní kinematografii“ rovněž odmlčela. O filmologickém časopise **Montage/AV**

informoval Petr Mareš v *Iluminaci* č. 4, 1993; č. 1 a 4, 1995. V Rakousku začal loni vycházet časopis **Meteor** (6 čísel ročně), který zaujal zvláště kvalitním výběrem zahraničních textů (mj. J. Douchet, T. Gunning, J.-L. Godard, P. Bogdanovich). V *Meteoru* a v mnichovském **CICIMu** se mohl německý čtenář seznámit také s kritickou tvorbou Serge Daneye. U většiny periodik je běžné, že autoři poskytují své příspěvky bez nároku na honorář.

* * *

Každý týden se německá filmová literatura rozroste o několik nových titulů. V médiích, zvláště v televizi, se o nich informuje minimálně, což je předmětem opakovaných nářků ze strany vydavatelů. Počtem a kvalitou si odborná literatura o filmu navzdory tomu nestojí špatně – zejména v posledních letech –, většinou však vychází jen v malých nákladech. Každý serióznější titul musí být nějakým způsobem „zaštitěn“: buď doprovází festivalovou retrospektivu či výstavu v některém z filmových muzeí, nebo vychází v zavedených edičních řadách různých nakladatelství; za dalšími stojí státně financované instituce, včetně zahraničních (např. agilní Francouzský ústav v Mnichově). Mimo edice nebo bez návaznosti na další akce, ojediněle i na významná výročí lze odbornou filmologickou literaturu prosadit prakticky jen v universitních nakladatelstvích; osamělí nadšenci si svá díla vydávají svépomocí (mj. Helmut Färber a Herbert Birett; viz dále); tyto publikace lze pak obdržet pouze ve specializovaných knihkupectvích nebo jen u autorů.

Z filmových muzeí se nejrozsáhlejší publikační činností může pochlubit frankfurtské Německé filmové muzeum. Témata daná jednotlivými výstavami se soustředí především kolem avantgardních a trikových filmů (mj. 1987: J. Trnka, 1989: příručka experimentálního filmu *Das Experimentalfilmhandbuch*, 1992: Ejzenštejn v kontextu ruské avantgardy, 1993: O. Fischinger). Z katalogů dalších muzeí stojí za zmínku *Fritz Lang – Filmbilder und Vorbilder* (Postupim 1992), v němž autorka **Heide Schönemannová** konfrontuje obrazy z Langových filmů a skulptur s bohatým výběrem reprodukcí děl německého a rakouského umění z přelomu století.

Institucionálně zajištěná je kvalitní filmová řada nakladatelství Argon; knihy vycházejí u příležitosti retrospektiv berlínského festivalu (mj. 1994: E. von Stroheim, 1995: Rané komedie, 1997: G. W. Pabst). V Rakousku pomohla loni aliance s festivalem Viena na svět pečlivé antologii textů *Nouvelle Vague*, kterou uspořádala **Frieda Grafová**.

Překvapivý počet nových titulů seriózní filmové literatury už delší dobu nejde na konto velkých a známých nakladatelství, jako jsou Hanser, Heyne nebo Fischer. U Hansera vycházela od sedmdesátých let monografická edice o slavných režisérech, u Heyneho od počátku osmdesátých let filmová knihovnička s populárnějším zaměřením, první řada skončila před pěti lety 44. svazkem věnovaným Wimmu Wendersovi, druhá sklouzla v poslední době na úroveň srovnatelnou s naší Cinemou – s pravidelným jedním nebo dvěma tituly „pro vylepšení prestiže“. Nakladatelství Fischer se z oblasti filmové literatury citelně stahuje; jediným větším příspěvkem, který odtud v devadesátých letech přišel, jsou pětidílné dějiny filmu, kompletní od roku 1995 – *Fischer Filmgeschichte*.¹⁾

Od posledního vydání *Dějin filmu* **Ulricha Gregora** a **Enno Patalase** z poloviny sedmdesátých let (u nás známe ze slovenského překladu jen jejich první díl) nevyšla v Německu žádná původní práce v tomto rozsahu. *Fischer Filmgeschichte* rezignuje na běžné podání dějin světového filmu. Místo toho píše každý z dlouhé řady autorů seskupených kolem iniciátorů projektu **Wernera Faulsticha** a **Helmuta Korte** o jednom filmu, který byl podle jasně formulovaných

1) Werner Faulstich – Helmut Korte, *Fischer Filmgeschichte 1 – 5*. Fischer, Frankfurt am Main 1990 – 1995.

kritérií vybrán jako „typický“ pro tvorbu určitého roku. Poté, co byl podroben hlubší analýze za použití některé z variant tzv. sequenzprotokolu, je vřazen do souvislosti s tematicky příbuznými filmy daného období. Pouze pro prvních dvacet let byl zvolen jiný přístup: autoři rozebírají hlavní problémy raného filmu (počátky filmové řeči, vliv divadla a měšťanské kultury, zárodky a rozvoj jednotlivých žánrů apod.). Právě tyto úvodní kapitoly jsou argumentačně nejpersvědčivější a přinášejí řadu málo známých faktů a nových interpretací. Čím více se kolektiv autorů blíží současnosti, tím je – dle očekávání – diskutabilnější výběr a z něj plynoucí obraz vývoje světového filmu. Když Gregor a Patalas začali v padesátých letech pracovat na *Dějínách filmu*, byla pro ně kinematografie deklarovaně uměleckou disciplínou; Faulsticha a Korteho zajímají – v souladu se současným světovým trendem ve filmové historiografii – dějiny populárního a masově působícího **média**. Umělecký film zůstává na zřeteli, ale není už nadřazen ostatním aspektům, teprve v posledním díle se fakticky vytrácí. Závažnější a spornější je odklon od skutečně *mezinárodních* dějin filmu k několika málo filmovým velmocem, zvláště v porovnání s důsledně „demokratickým“ pojetím u Gregora a Patalase. Ačkoli projekt Faulsticha a Korteho nelze označit za skutečnou alternativu k dosavadnímu podání filmových dějin, je tu zřejmý potěšitelný obrat k věcnějšímu, od jakékoli ideové tendence osvobozenému stylu, v němž už nemají místo britce paušalizující soudy à la Sadoul.

Encyklopedie osobností, lexika jednotlivých žánrů (westernů, fantastických filmů), i když často na velmi slušné úrovni, nemohou nahradit odbornou encyklopedii zabývající se celým kinematografickým komplexem. V německé jazykové oblasti zůstala nepřekonaná *Buchers Enzyklopädie des Films*, upravená mutace *The Oxford Companion to Film* (1976), jejíž druhé a poslední vydání vyšlo před patnácti lety. O nejrůznější masivní – a pochybné – „kroniky filmu“ přitom není nouze; nešťastnou *Chronik des Films* nakladatelství Bertelsmann (redakce Christoph Hünemann, 1994) máme k dispozici v kongeniálním českém překladu. I zde je výjimka z pravidla: *Chronik des deutschen Films*²⁾ **Hanse Helmuta Prinzlera** z renomovaného nakladatelství Metzler (1995). Každý rok je rozdělen na pět rubrik: 1. údaje o počtu kin, filmů a diváků, 2. hlavní události, 3. nejdůležitější filmy, 4. narození a úmrtí filmových pracovníků, 5. filmová literatura včetně nejdůležitějších překladů. Nejstarší období až do konce první světové války je zpracováno stručněji, klíčové události jsou tu vybrány spíše nahodile; zde je lépe se spolehnout na speciální práce Müllerové³⁾ a Biretta (viz dále).

Vedle Metzlera zůstává z velkých nakladatelství věrný filmové literatuře Henschel. V jubilejním roce zde vedle katalogu *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe* k putovní přehlídce restaurovaných německých filmů desátých let pořádané Německou kinematékou a Goethe-Institutem (loni na podzim jsme ji mohli vidět v Praze) vyšla zatím nejrozsáhlejší monografie o díle Roberta Wieneho z pera **Waltera Schatzberga** a **Uli Junga** *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*.⁴⁾ Na bohaté materiálové bázi se autoři pouštějí do přesvědčivé polemiky se známými kritickými autoritami výmarského filmu, především se Siegfriedem Kracauerem, jehož sociologicko-ideologická interpretace značně zúžila a zkrslila pohled na německý expresionistický film a jednoho z jeho nejlepších režisérů.

Německá filologie filmu je sdružena kolem mnichovského nakladatelství Diskurs Film, vedeného **Michaelem Schaudigem** a **Elfriedou Ledigovou**. Poslední dva ze zatím osmi monotematických sborníků Diskurs Film byly věnovány dokumentárnímu filmu (1995) a vybraným problémům německé filmové historie: počátkům filmové kritiky, prvním zvukovým filmům, prezentaci

2) Hans Helmut Prinzler, *Chronik des deutschen Films*. Metzler, Stuttgart–Weimar 1995.

3) Corinna Müller, *Frühe Kinematographie in Deutschland 1907 – 1912*. Metzler, Stuttgart 1994.

4) Uli Jung – Walter Schatzberg, *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*. Henschel, Berlin 1995.

filmů ve „třetí říši“, poválečnému filmu, nové vlně a filmu v bývalé NDR (1996). V doprovodné řadě Diskurs Film: Bibliothek se vždy jeden autor přibližuje k vybrané kapitole filmových dějin některou z metod navrženou ve sbornících. Na filmu Wernera Schroetera *Malina* představil **Ute Seiderer** model interpretace „hermetického uměleckého filmu“ nestavějící svou analýzu pouze na výčtu motivů, jejich psychoanalytickém dešifrování a nepředpojatém srovnání s literární předlohou (I. Bachmannová), ale také na podrobné analýze údajů z technického protokolu filmu (1994); studie o Antonionim (Bernhard Kock, 1994) je fenomologickou „analýzou jeho filmové ikonografie“; reklamy jsou zkoumány z hlediska filmové naratologie (Petra Grimmová, 1996); film Williho Forsta *Hříšnice* je příležitostí ke kladení otázek, kdy film překročí určitá tabu dané doby a proč je vnímán jako „skandální“ (Kirsten Burghardt, 1996). Zatím poslední příspěvek této řady je práce **Rebecky Kandlerové** (1996) o Murnauově filmu *Fantom*⁵⁾, natočeném podle námětu Gerharta Hauptmanna. Transformace románového textu do formy scénáře (T. von Harbou) a odtud do filmového tvaru je sledována krok za krokem; významná objektivizující role připadá zevrubné statické analýze, která je zde konečně uplatněna na konkrétním filmu a nikoli jenom „představena“.

Marburské nakladatelství Schüren se ujalo vydávání publikací bielefeldské Murnauovy společnosti, jejímž hlavním cílem je péče o dílo tohoto tvůrce a jeho popularizace (nezaměňujeme ji s Murnauovým ústavem ve Wiesbadenu). Celému mediálnímu komplexu je u Schürena věnována edice Augenblick; v jejím posledním svazku rozebírá autorský kolektiv experimentální televizní magazíny, které už téměř deset let produkuje klasik německé nové vlny Alexander Kluge.⁶⁾

Frankfurtské nakladatelství Stroemfeld se může pochlubit úctyhodnou řadou kvalitních filmologických prací a překladů (nejnověji *Die Pioniere des Films* od Kevina Brownlowa). Před pěti lety zde začala vycházet ročenka **KINtop**. Zdánlivě velmi úzká specializace na němý film a zde opět na jeho nejstarší období se ukázala nosnou a pomohla zaplnit bílá místa této nejméně známé, a proto nejčastěji zkreslované etapy filmové historie. Zatím vyšla čísla o německém filmu, o Georgesu Mélièsovi, Oskaru Messterovi a dokumentárních filmech. Pod krkolomným podtitulem pátého KINtopu *Aufführungsgeschichten* (1996)⁷⁾ se skrývají příspěvky k problematice prezentace filmů, historii jejich vnímání publikem a zaniklým fenoménům jako byli vysvětlovači, recitátoři a japonští benžiové. Iniciátory čísla ale také zájmalí nejnovější způsoby prezentace raných filmů na veřejnosti, o nichž zde informuje mj. současný šéf Cinémathèque française **Dominique Païni**. (Bylo by přínosné, kdyby v obdobném duchu zauvažovali o smysluplné dramaturgii archivních projekcí i programátoři pražského Ponrepa, které na své nové adrese omezilo projekci němých filmů na dva dny v měsíci a nejstarší období ignoruje docela.) Některé příspěvky KINtopu jsou publikovány v angličtině (např. vzrušená diskuse nad článkem Tjitte de Vriese připisujícím autorství části díla G. A. Smithe zapomenutému průkopníkovi Arthuru Melbourneovi-Cooperovi). Tříčlenné mezinárodní redakci KINtopu pod vedením **Martina Loiperdingera** se podařilo zajistit si spolupráci nejvýznamnějších filmových historiků, mezi nimiž nechybí iniciátoři pordeonského festivalu němých filmů **Paolo Cherchi Usai** a **Livio Jacob**, prezident DOMITORu **André Gaudreault** a **Jan Christopher Horak**, Patalasův nástupce ve vedení mnichovského muzea. Východní Evropu zastupuje „tartuský“ **J. G. Civjan**.

Stížností a nářků nad úrovní uvažování o filmu, z pohledu zvenčí ne zcela oprávněných, lze v německé filmové publicistice najít bezpočet, většinou v souvislosti s poukazem na stav na druhé straně Rýna. Spojení s Paříží má dlouholetou tradici, k níž patří silné ovlivnění generace Klugeho

5) Rebecca Kandler, *Phantom. Textgenese und Vermarktung*. Schaudig und Ledig, München 1996.

6) *Augenblick 23. Fernsehen ohne Ermässigung. Alexander Kluge's Kulturmagazine*. Marburg 1996.

7) *KINtop 5. Aufführungsgeschichten*. Frankfurt am Main 1996.

a Wenderse francouzskými vzory a pozdější recepce německého filmu ve frankofonní oblasti. Neúnavným vyslancem francouzské filmové kultury v Německu je **Heiner Gassen**, který řídí redakci nepravidelně vycházejícího časopisu mnichovského Francouzského institutu **CICIM**. Od roku 1982 vycházely pod tímto názvem dvojazyčné sborníky různorodých příspěvků. Postupně se přešlo k monotematickým svazkům pro německé čtenáře, věnovaným zpravidla jednomu tvůrci: J. Rivettovi (1989), A. Resnaisovi (1992), F. Truffautovi (1992, 1994), J. Renoirovi (1994, 1995). Zatím poslední, graficky překrásně řešená publikace, se zabývá Dreyerovým filmem *Utrpení Panny orleánské* a prací na rekonstrukci původní podoby tohoto filmu.⁸⁾ Text Dreyerova scénáře ilustruje bohatá fotodokumentace pořízená přímo z filmové kopie.

Mezi nejkrásnějšími knihami o filmu z posledních let je nutné zmínit také první německé vydání díla **Petera Weisse** *Avantgarde Film*.⁹⁾ Texty slavného filmaře a dramatika vznikaly v letech 1952 – 1956, kdy budoucí autor *Marata-Sade* točil své převážně krátké snímky. Weiss nepíše jen o známých experimentátorech meziválečného filmu, „avantgardou“ je pro něj vše hodnotné v dějinách filmu; píše o Ejzenšteinovi, Dreyerovi, Wellesovi, Machatém a raném Bergmanovi. Neslučitelnost umělecké a komerční kinematografie je tu ještě mimo jakoukoli diskusi. Stejně jako ostatní Weissovy spisy vyšla i tato cenná antikvita z heroických dob filmového myšlení ve frankfurtském nakladatelství Suhrkamp (1995).

* * *

Nejhůře dostupné práce, které se na běžný knižní trh nedostanou, patří často k nejzajímavějším. Jen na adrese mnichovského nakladatelství Q-Verlag lze obdržet knihu **Herberta Biretta** *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*.¹⁰⁾ (Člen před slovem Kino odpovídá úzu z přelomu století.) Podle názvu by se dalo čekat přehledné popsání vývoje filmu ve wilhelmském Německu, ve skutečnosti však jde o důmyslný systém úvodů a vstupů do dané problematiky, zdaleka se neomezující jen na Německo. Jakousi předmluvou k úvodům je celá první ze tří kapitol. Autor zde vysvětluje členění knihy, zamýšlí se nad smyslem dějin a dějepisectví, jasně definuje, od kterého momentu lze z technického hlediska hovořit o „kinematografii“ a vypočítává všechny myslitelné a dosažitelné prameny jejího studia.

V druhé kapitole najdeme vstupy „po délce“ (Längsschnitte) a ve třetí vstupy „napříč“ (Querschnitte). Po délce se do dějin filmu vstupuje v jejich posloupnosti. Oddíl „prehistorie“ zmiňuje předpoklady vzniku filmu a dělí je na technické, psychologické, fyziologické, sociologické a umělecké. Do „počátků kinematografie“ (Urgeschichte) spadají otázky po vynálezcích filmu a jejich motivech. Následují oddíly „průkopnická éra“ (1895 – 1897), „rané dějiny“ (1897 – 1905), „gründerzeit“, tj. (znovu-)dosažení společenského a kulturního renomé (1906 – 1914) a „výhled“, tj. stručný úvod do vývoje po roce 1914. Vstupy „napříč“ opouštějí linearitu dění a věnují se jednotlivým hlavním problémům kinematografie: 1. estetice, 2. technice, 3. průmyslu a 4. „vlivu filmu“. Ty jsou pak rozděleny na další podkapitoly; tak například „vliv filmu“ zahrnuje otázky sociologie, kritiky, literatury, vědy, datace a rekonstrukce. Všechny zatím zmíněné body „mapy kinematografické země“ (Birett) najdeme na pravých stránkách knihy; levé jsou vyhrazeny nejrozličnějším výpiskům z historických dokumentů, citátům, statistikám, reprodukcím plakátů a kreseb a údajům o pramenech. Je to kniha s mnoha začátky, z nichž se vždy „vyloupne“ některá z „cest k filmu“; její absolvování už ale autor přenechává uspokojivě navigovanému čtenáři. Předmětem knihy naopak není analýza konkrétních filmů; autor nezmiňuje takřka žádné tituly.

8) CICIM 43 / 44. *Carl Theodor Dreyer's Jeanne d'Arc*. Institut Français de Munich 1996.

9) Peter Weiss, *Avantgarde Film*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.

10) Herbert Birett, *Lichtspiele. Der Kino in Deutschland bis 1914*. Q-Verlag, München 1994.

Jako dlouholetý odborník na danou problematiku varuje Birett před přejímáním tvrdošijných legend, několikrát například polemizuje s tvrzením, že film začínal jako zábava pro nižší společenské vrstvy a zdůrazňuje, že éra putovních kin a jarmarečních projekcí byla až druhou kapitolou vývoje kinematografie, do té doby sídlící v salónech bohatého měšťanstva a aristokracie a pro proletariát zatím finančně nedostupné. Z Birettovy knihy se na čtenáře přenáší stále citelné privátní nadšení pro předmět bádání. Najde tu kromě překvapivých detailů z prvních let německého filmu velmi osobitě vedenou rozpravu o metodologii takových filmových dějin, jež by se snažily o co největší komplexnost.

* * *

V současné době existují v Německu asi tři desítky knihkupectví specializovaných na filmovou literaturu, z toho asi deset výhradně; nejvíce se jich nachází v Berlíně, Hamburku a Mnichově. Periodicky vycházejí katalogy nových knih o filmu. Ve Frankfurtu je knihkupectví Drehbuch, nabízející i cizojazyčnou filmovou literaturu, umístěno přímo v budově tamního filmového muzea. Odborné nakladatelství Filmland Presse provozuje v Mnichově stejnojmenné knihkupectví, jehož někdejší hrdý slogan „největší prodejna filmové literatury v Evropě“ se bohužel po přesídlení do podstatně zredukovaných prostor stal neudržitelný.

* * *

Tak jako jinde není ani v Německu představitelná filmová kultura bez podpory televize. Seznamuje diváky s díly, která jsou mimo zájem distributorů, koproducentsky se podílí na nových projektech a působí jako permanentní festival filmové historie. Cíl skoncovat s monopolem veřejnoprávní televize se Kohlově administrativě podařilo za patnáct let její vlády beze zbytku splnit. Měl-li německý divák počátkem osmdesátých let na vybranou mezi třemi kanály, usiluje dnes o jeho pozornost kolem třiceti. Státní televize se v honbě za procenty sledovanosti chtě nechtě musely „poučít“ u komerční konkurence a jít více „vstříc divákovi“. Za farizejskou formulku „Publikumsfreundlichkeit“ se neskrývalo nic jiného než pozvolné, ale trvalé snižování úrovně programové, a tedy i filmové nabídky. Úhrnem lze říci, že filmová kultura si vznikem komerční konkurence nijak nepolepšila, aniž by jí ubylo. Je jen oproti dřívějšku roztroušena po více kanálech; je lépe schována. Pozornější studium programové nabídky se vyplatí jen u několika málo stanic jakou jsou 3sat, West a Südwest (všechny tři jsou veřejnoprávní a jejich budoucnost je nejistá); jedinou stanicí, která se kultuře věnuje přednostně, je dvojjazyčný francouzsko-německý kanál Arte. Zde se pravidelně objevují nepodbíživé publicistické příspěvky, dokumenty, portréty a cykly z okruhu uměleckého a klasického filmu; několikrát měsíčně jsou uváděny nově restaurované němé filmy.

Kvantitativní rozmach televize ublížil návštěvnosti kin mnohem méně, než pesimisté předpovídali. O to víc vzrostla potřeba, zakusit film znovu jako „zážitek“, jako společenskou událost. Této potřebě vyšly v polovině osmdesátých let vstříc tzv. multiplexy, komfortní a technicky perfektně vybavené kinopaláce o mnoha sálech, i když s nepříliš diferencovanou nabídkou filmů. Přes varování odborníků není podle nejnovějších informací zatím konec expanze multiplexů v dohlednu. Návštěvnost kin v Německu od roku 1992 trvale stoupá. Mírně klesá počet v Německu vyrobených filmů (nyní obvykle kolem 60 filmu ročně), v konkurenci se zámořskou produkcí si ale vedou rok od roku lépe; největší úspěch mají komedie. Náročnější tvůrci jako nadějný Matthias Müller na tomto komerčním zmrtvýchvstání německého filmu nijak neprofitují; stále častěji jsou jejich nové filmy k vidění jen na jednom z mnoha festivalů, ojedinele v televizi. Slušný festivalový ohlas děl, která by jinak prošla bez povšimnutí, dokládá, jak důležitou se stala otázka správného

„rámce“; hovoří se o tom, že film je nutné prezentovat jako „event“. To platí i pro pozoruhodné množství retrospektivních přehlídek, festivalů němých filmů s orchestrálním doprovodem atd. Soudobý německý film má svá nejdůležitější fóra i nadále na festivalech v Berlíně (od roku 1951) a v Hofu (1967), na festivalu krátkých filmů v Oberhausenu (1954) a na přehlídce experimentální tvorby v Osnabrücku (1981).

* * *

Studovat film lze v Německu na jedné z pěti filmových škol nebo na některé jiné umělecké škole, kde se vyučuje mediální umění nebo experimentální film. První filmovou školou v Německu byla berlínská Německá filmová akademie, zřízená z pověření nacistické vlády v roce 1938; do čela fakulty filmového umění byl postaven režisér Wolfgang Liebeneiner. Už předtím existovala v Německu specifická výuka filmového herectví a dalších profesí. K poválečnému obnovení Německé filmové akademie došlo až v roce 1966 za vlády starosty Willyho Brandta. Ve východním Německu existovala tehdy už dvanáctým rokem Německá vysoká škola filmového umění v Postupimi-Babelsbergu, založená režisérem Kurtem Maetzigem. Tato nejstarší z dosud existujících filmových škol v Německu nese od roku 1985 jméno Konrada Wolfa, jež si ponechala i po sjednocení. (Wolfův bratr Markus byl jako šéf někdejší východoněmecké kontrarozvědky stíhán spolkovými úřady.) Druhá západoněmecká filmová škola byla otevřena v roce 1967 v Mnichově (Vysoká škola filmu a televize). Ta se spolu s berlínskou v minulém roce podílela na celostátních studentských protestech. V Kolíně nad Rýnem existuje od roku 1990 Vysoká škola mediálního umění, na níž se dají studovat obory film, televize a média. Nejmladší z pěti škol je Filmová akademie Baden-Württemberg v Ludwigsburgu, vyučující film hraný, dokumentární, animovaný, filmovou hudbu, reklamu a film pro odvětví průmyslu a hospodářství. V Mnichově je od roku 1981 pravidelně pořádán festival filmových škol.

Milan Doinel

Encyklopedické heslo

ŘEKA

Josef Rovenský, 1933

Námět: Jindřich Snížek. **Scénář:** Josef Rovenský, Jan Reiter. **Kamera:** Jan Stallich. **Střih:** Marie Bourová. **Hudba:** Josef Dobeš. **Stavby:** Ferdinand Fiala. **Zvuk:** Josef Zora.

Hrají: Váša Jalovec (Pavel Sychra), Jarmila Beránková (Pepička Matuková), Jaroslav Vojta (Jan Sychra), Hermína Vojtová (Sychrová), Jan Sviták (pytlák Václav Zimák), Rudolf Deyl st. (učitel), Jan W. Speerger (četník), Emanuel Hříbal (hostinský), Jaroslav Marvan (šéf hotelu), Josef Rovenský (pytlák) ad.

Výroba: Jan Reiter. **Distribuce:** Elektafilm, 84 min., čb, 35 mm. **Premiéra:** 13. října 1933.

Film začíná montáží přírodních záběrů, jež provází patetický komentář mimo obraz, hovořící o zrození přírody jakožto božího díla, které narušil člověk-ničitel. Slovo poté přejímá dětský hlas s výzvou: „Pojďte a slyšte píseň prostičkou, již mládí láskou zpívá a věčnost svoji tuší.“ Po tomto prologu se odvíjí vlastní příběh o první dětské lásce čtrnáctiletého Pavla, jediného syna sedláka a vesnického starosty, a chudinké dívky Pepičky pocházející z početné rodiny. Tento vůdčí motiv se prolíná s motivy sociálními a s dramatickým motivem pytláckým (Pavlův otec Sychra býval pytlák a obává se, aby Pavel také nepropadl této dědičné vášni; Sychra se nezná k někdejšímu příteli Zimákovi, který se po letech vězení za pytláctví vrací do vesnice). Jednou v noci se Pavlovi zdá sen, jak slaví královskou svatbu s Pepičkou, která má krásné šaty i korunku, ale nohy bosé. Ráno jde Pavel lovit obrovskou štiku a svede s ní krutý boj. Pepička objeví na břehu jeho šaty a domnívá se, že se Pavel utopil. Mezitím Pavel ulovenou štiku prodá v hotelu a za utržené peníze koupí Pepičce svetřík a boty. Při cestě domů vysílením usne na kolejích; na poslední chvíli jej před příjezdem vlakem zachrání Zimák a na rukou ho přinese šťastným rodičům do chalupy.

Prostý příběh o prvním citovém vzplanutí dvou dospívajících dětí vznikl na podkladě námětu Jindřicha Snížka, regionálního autora sentimentálních povídek nevalné literární úrovně. Josef Rovenský situoval děj do venkovského prostředí a malebných přírodních exteriérů v prosluněném čase letních prázdnin a pojal jej jakožto „hold lásce, mládí a přírodě“, jak se sám vyjádřil. V rámci této koncepce uplatnil jak lyrický, poetický potenciál a fantazii, tak smysl pro realistickou drobnokresbu všedního života obyčejných venkovských lidí.

Ústřední motiv první dětské lásky rozvíjí Rovenský na pozadí druhotného sociálního konfliktu, který slouží jako podpůrný prvek stěžejního konfliktu mravního. Dětské protagonisty sice pocházejí z různých sociálních vrstev, jejich vzájemná citová náklonnost posvěcená mravní čistotou se ovšem ukáže důležitější než sociální rozdíly, které naopak problematizují vztahy ve světě dospělých.

Rovenský akcentuje dětský svět nejen tím, že mu dává na úkor světa dospělého větší plochu v kompozici díla, ale především tím, že od dětského světa odvozuje svůj způsob vidění a tvárné prostředky. Zdůrazňuje poetické okouzlení, nevinnost a křehkost dětského světa; užívá k tomu jednak básnivě analogie přírodních dějů, jednak i vyložení dětských fantazijních forem. Viz Pavlův pohádkový (surreálně zabarvený) sen, v němž se mu zdá o královské svatbě s Pepičkou, během níž jí sluha přinese na podnose zlaté střevice. (Nejen v tomto snu se Pavel stává princem, stejně jako Pepička nese rysy Popelky, které schází střevice. Pavel také například musí podstoupit boj se štikou, stejně jako hrdina klasické české pohádky zápasí s drakem.) Pozoruhodným příkladem citlivé evokace dětského světa je jemný, básnivý způsob prezentace motivu Pepiččiny nuzoty, kterou vyjadřuje výhradně synekdocha jejích bosých nohou.

Zdánlivý protiklad světa dětského tvoří svět dospělých, který je zasažen sociálními i osobními různicemi. Tento stav konkretizuje konflikt mezi Pavlovým otcem, starostou Sychrou, a propuštěným vězněm Zimákem,



Váša Jalovec (Pavel) a Jarmila Beránková (Pepička) ve filmu Řeka

Foto archiv

který si za pytláctví odseděl čtyři roky. Bývali to přátelé a společně pytláčili. Zatímco Sychra toho dobrovolně nechal, Zimákovi určil osud jinak. Když se nyní vrací z vězení, celá vesnice, včetně Sychry, ho přijímá s nedůvěrou, neboť nevěří v jeho nápravu. Jejich vztah se změní až poté, kdy Zimák zachrání Sychrova syna Pavla. Na Sychrův vděk reaguje jen skromnou replikou: „To nic není.“ Stejně jako v bezproblémovém světě dětí, i v konfliktním světě dospělých nakonec převládnu pozitivní hodnoty a obnoví se smír.

Svébytnou tematicko-významovou vrstvu tvoří svět přírody, která tu není jen fotogenickou kulisou. Přírodu Rovenský personifikuje, činí z ní samostatný dramatický subjekt, vybavený nadosobní autoritou, s níž jsou konfrontovány lidské skutky. Tuto její roli vymezuje (čtyřpůlminutový) prolog filmu, v němž montáž přírodních záběrů provází mužný komentář mimo obraz, který záměrně užívá archaický, biblický jazyk. Líčí zrození přírody jakožto božího díla, jehož krásu, vznešenost a harmonii narušil člověk, „jeho práce a spor“. Od té doby má i příroda dvě tváře: tvář dne, jejímž výrazem je rozkvetlá, sluncem zalitá letní louka (kam Rovenský umístil scénu prvního milostného vyznání a dotyků dětských hrdinů); druhá je tvář noci, kdy se příroda stává kořistí člověka... „Hlas“ přírody k tomu dodává: pokud už člověk musí svést s přírodou boj, potom nikoli pokradmu v noci jako pytláci zasažení svou vášní, ale v poctivém, otevřeném zápase, který podstupuje pro dobrou věc – jako Pavel, když lovil štika, aby mohl Pepičce koupit boty.

Mytizovaný obraz přírody se tu spojuje s mýtem dětství a umocňuje tak hymnický ráz výpovědi a její mravní patos. Poselství mravní čistoty a dobroty srdce má obrodnou sílu a v závěru se tak může znovunastolit přirozený řád a harmonie (usmíření Sychry a Zimáka).

Rovenský dal *Řece* prostý výraz, který vychází z realistické drobnokresby venkovského prostředí; exponuje typické lidové figury – nositele charakteristických znaků české národní povahy, ukazuje jejich sociální vztahy i lokální kolorit života. Lyrickou atmosféru snímku nesou především poetické kvality obrazu. Kamera Jana Stallicha bohatě využívá fotogenie české krajiny (malebný kraj řeky Sázavy), statických motivů (voraři na řece, sečení trávy) i emotivních detailů (motýl na květině, ještěrka mezi kameny). Strhujícím způsobem je

zachycena dramatická scéna souboje Pavla se štikou (záběry pod vodou byly snímány ve skleněném bazénu). Obrazné kvality filmu převáží nedostatky v oblasti scenáristické a dialogové, respektive herecké, kde nacházíme řadu konvenčních dramaturgických schémat, vnějšího patosu a dramatizace, jež narušují plynulý rytmus (např. melodramatická scéna loučení ve škole s předlouhým projevem pana učitele).

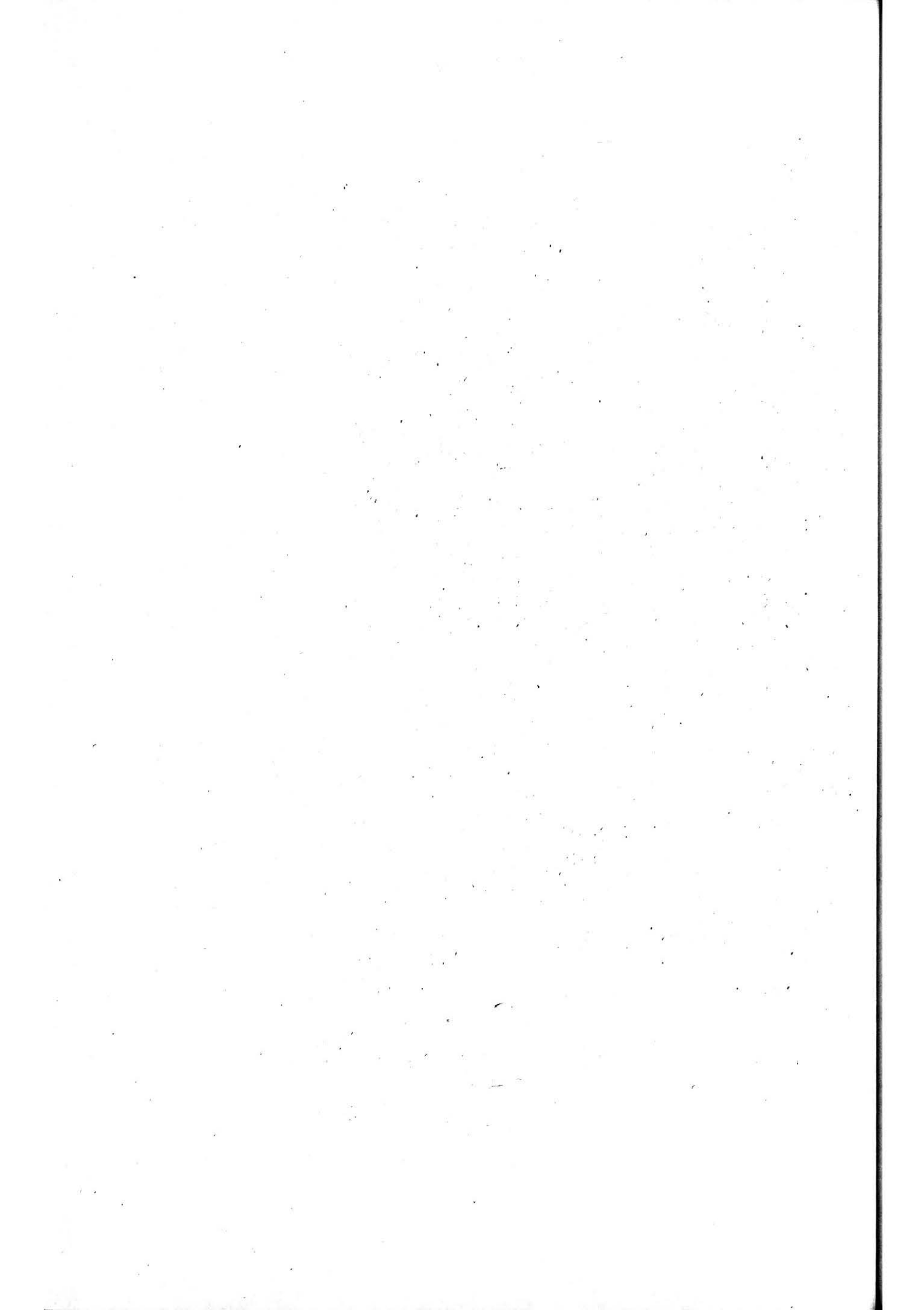
Řeka, kterou Josef Rovenský natočil jako svůj první zvukový film, navíc po pětileté režijní pauze, slavila veliký úspěch u domácí kritiky (označena za příkladný snímek s „národní tematikou“) i na mezinárodním fóru. Spolu s *Extasí* reprezentovala *Řeka* českou hranou produkci na filmovém bienále v Benátkách 1934. Naše kolekce zde obdržela cenu za režii (Pohár města Benátek) za „mimořádnou účinnost, dosaženou nejprostšími vyprávěcími prostředky, a za citlivé a spontánní uchopení přírody“, jak stálo ve verdiktu poroty. Tento mezinárodní úspěch nebyl pouze jednorázový, ale otevřel filmu cestu doslova do celého světa (jen do konce roku 1934 byla *Řeka* prodána do 18 zemí nejen Evropy, ale např. také do USA či Indie a později např. do Japonska). Vznikla francouzská a německá verze (*Die junge Liebe*). Překvapivý ohlas zaznamenala i hudba Josefa Dobeše, která byla při londýnské premiéře speciálně vysílána londýnským rozhlasem (stejně jako později ve Vídni). Ústřední šlágr „Silnice šedivá“ samostatně zakoupily Německo, Francie, Itálie a Rakousko. Úspěch obchodní provázely i příznivé reakce zahraniční kritiky: např. po berlínské premiéře německá kritika napsala: „Je to opravdový film radosti ze života, radosti mládí. Neřeší žádné těžké sexuální drama, není v něm tragických a chmurných závěrů – dýše z něho vůně českých luk, zní radostným zpěvem čistého dětství.“ [Kinorevue 1, 1935, č. 20 (9. 1.), s. 389.] Pro zahraničí se *Řeka* stala dokonce až synonymem české filmové školy, která byla ztotožňována s jejím básnivým realismem, s její lyrickou vroucností a citovostí, s její krajinnou fotografií, jež podtrhovala specificky národní charakter díla.

V kontextu české kinematografie zvukové éry náleží *Řece* historický význam jako zakladatelskému dílu významné tradice žánru lyrického, poetického filmu. Rovenského tradicionalistický odkaz dále rozvíjel zvláště Václav Krška – viz *Ohnivě léto* (spolu s Františkem Čápem), 1939; *Řeka čaruje*, 1945; *Měsíc nad řekou*, 1953; *Stříbrný vítr*, 1954. Na vývojově nové úrovni navázala na tuto tradici na přelomu padesátých a šedesátých let nová generace, která vnesla do tohoto žánru moderní filmové postupy a témata (*Touha*, Vojtěch Jasný, 1958; *Holubice*, František Vlácil, 1960; *Trápení*, Karel Kachyňa, 1961).

BIBLIOGRAFIE: *Natáčet se film „Řeka“*. Pressa 1933, č. 75. • *Prolog k filmu „Řeka“*. Filmový kurýr 7, 1933, č. 32 (11. 8.), s. 3. • Jan Reiter, *Jak se filmovala „Řeka“*. Filmový kurýr 7, 1933, č. 41 (13. 10.), s. 6. • *Řeka*. Film 13, 1933, č. 10 (15. 10.), s. 2. • *Řeka*. Film 13, 1933, č. 11 (15. 11.), s. 6. • [Zajímavou ukázkou...]. Film 13, 1933, č. 11 (15. 11.), s. 7. • H., *Řeka*. Filmový kurýr 7, 1933, č. 42 (20. 10.), s. 3. • *Řeka*. Kino 3, 1933, č. 10 (20. 10.), s. 3. • *Obrovský úspěch českého filmu v Berlíně*. Pressa 1934, č. 81. • *Ohromný úspěch „Řeky“ v Benátkách*. Pressa 1934, č. 148. • *Čs. filmy v Benátkách*. Filmová tisková korespondence 17. 7. 1934, č. 55, s. 1. • *Český film razí si cestu do celého světa*. Filmová politika 1, 1934, č. 40 (16. 11.), s. 2. • *Londýnský tisk nadšen českým filmem „Řeka“*. Filmová politika 2, 1935, č. 3 (18. 1.), s. 3. • *Pařížský tisk o českém filmu „Řeka“*. Filmová politika 2, 1935, č. 7 (15. 2.), s. 2. • *Japonský filmový časopis o českém filmu „Řeka“*. Filmová politika 2, 1935, č. 19 (10. 5.), s. 3. • Quido E. Kujal, *Zásluha a význam experimentálního filmu*. Kinorevue 10, 1944, č. 42 (23. 8.), s. 329 – 330. • Luboš Bartošek, *Náš film*. Praha 1985, s. 226 – 229. • Francesco Pitassio, *Československé filmy na Mezinárodní přehlídce filmového umění v Benátkách 1932 – 1941*. Iluminace 7, 1995, č. 3, s. 93 – 99. • *Československý film v Benátkách: reflexe filmového tisku*. Iluminace 7, 1995, č. 3, s. 101 – 119.

CENY: Mezinárodní přehlídka filmového umění, Benátky 1934: Cena za režii – Pohár města Benátek (pro českou kolekci čítající vedle *Řeky* film Gustava Machatého *Extase*, 1933, a dva dokumenty – *Země spívea*, Karel Plicka, 1933, a *Bouře nad Tatrami*, Tomáš Trnka, 1933).

Jiří Voráč



*Encyklopedické heslo***MARIJKA NEVĚRNICE***Vladislav Vančura, 1933 – 1934*

Námět: Ivan Olbracht. **Scénář:** Karel Nový. **Kamera:** Jaroslav Blažek, Václav Hanuš. **Architekt:** Bedřich Feuerstein. **Hudba:** Bohuslav Martinů (nahrál orchestr Národního divadla, dirigent František Škvor). **Zvuk:** Josef Zora. **Střih:** Jiří Slavíček. **Vedoucí výroby:** Ladislav Kolda.

Hrají: Anna Škelebejová (Marijka), Andrej Kiš (Petro Birčák), Jaksína Djordjajová (Olena, jeho matka), Michal Derbak (keron Miška), Mikola Skira (Danilo Ščerbak), Mikola Cjubic (Adam Ščerbak, jeho bratr), Moses Adler (krčmář Glück), Hana Becková (Chava, Rosenthalova dcera), Robert Ford (zástupce dřevařské firmy), Ivan Olbracht (turista) ad.

Výroba: Ladislav Kolda, 72 min., čb, 35 mm. **Distribuce:** Slavia. **Premiéra:** 2. 3. 1934.

Petru Birčákovi shořel dům. Spáleniště chce od něj koupit židovský obchodník Glück, jemuž Petro dluží peníze, ale Petro odmítá dobré místo prodat. Se svou ženou Marijkou tu začne stavět dům nový a jako pomocníka si najme Danila. S ostatními horaly pak odchází na mnoho týdnů do hor těžít dřevo. Marijka a Danilo zatím pokračují ve stavbě domu a starají se o hospodářství. U starého Rosenthala nakoupí keron pro své dělníky zkažený špek. Dřevorubci, již tak nespokojení kvůli snížení slíbené mzdy o 20 %, se nad páchnoucí stravou vzbouří. Keron však svalí vinu na Rosenthala a rozhněvaní horalé zdemolují Židův krám. Od své matky Oleny se Petro dozví, že ho Marijka s Danilem podvádí. Když Danilo dorazí za ostatními dřevorubci, aby se podílel na plavení vytěženého dřeva, vyjedná si Petro u keronu společnou plavbu s Danilem. Na voru se mezi oběma muži strhne rvačka. Nikým neřízený vor se v peřejích rozbije; Petro se zachrání, ale Danilo zahyne. Danilův bratr Adam obviní Petra z vraždy a ten se nařčení nebrání. Adam se o tom snaží přesvědčit i české četníky, ale chybí mu důkazy. Když zpráva o Danilově smrti dorazí do vsi, přisvojí si Glück na základě Petrova dluhu jeho pozemek s nedokončenou stavbou. Petro, kterému dal po tragédii na voru keron výpověď, se vrací domů. Odpouští Marijce a začíná s ní stavět nový dům.

Olbrachtova a Vančurova *Marijka nevěrnice* je drama vybudované ze dvou rovnocenných a navzájem provázaných dějových linií. První tvoří privátní historie milostného trojúhelníku mezi Petrem, Marijkou a Danilem – příběh nevěry, pomsty a odpuštění, který je akcentován v názvu díla. Přinejmenším stejnou (ne-li větší) váhu a prostor má však i druhá dějová linie, která z milostného dramatu činí i drama sociální. V něm proti sobě stojí chudí podkarpatoruští horalé a jejich kořistní zaměstnavatelé, na nichž jsou místní Rusíni existenčně závislí. Obě dějové linie spojuje postava Petra – muže podvedeného svou ženou a zároveň tvrdohlavého dřevorubce, který se často dostává do konfliktu se svým šéfem keronem a patří k iniciátorům dělnické vzpoury vrcholící pogromem na židovského krčmáře. Nikoli Marijka, jak klamně inzeruje název, nýbrž Petro Birčák je hlavní postavou tohoto dramatu. Pozornost autorů se však celkem rovnoměrně zaměřuje i na další postavy, a to se zjevným úmyslem představit v reprezentativním výběru všechny charakteristické sociální skupiny podkarpatorských hor.

Hlavním tématem *Marijky nevěrnice* je totiž Podkarpatská Rus sama a sociální podmínky života místních obyvatel. Tvůrci chtěli podle svých slov vytvořit dokumentárně hodnověrný obraz života „krajanů Nikoly Šuhaje“ (výraz z úvodních titulků filmu) a tomuto záměru podřídili vše. Všechny exteriéry se natáčely na Koločavě a v jejím okolí. Většinu postav obsadil Vančura neherci vybranými z místních obyvatel a nechal je mluvit jejich jazykem. Po této stránce je *Marijka nevěrnice* téměř autentickým otiskem jazykového chaosu na Podkarpatské Rusi – zní tu místní rusínský dialekt, němčina, jiddiš i čeština. (Netlumočené vícejazyčné



Mikola Skira (Danilo), Anna Šklebejová (Marijka) a Andrej Kiš (Petro)
ve filmu Marijka nevěrnice

Foto archiv

dialogy významně snižují srozumitelnost vyprávění.) Aby neoslabil akcent na sociální tematiku, vyhnuli se tvůrci opěvování přírodních krás i okouzlení místními lidovými zvyky, ačkoliv zájem o folklórní a krajinný svéráz hrál jinak u podobných filmů vždy dominantní roli (viz filmy *O děvčicu* [1918] Karla Degla, *Mizející svět* [1932] Vladimíra Úlehly, *Zem spieva* [1933] Karla Plicky ad.) Do děje byly více či méně zapojeny všechny sociální skupiny typické pro místo děje a stejně tak alespoň v podobě vedlejších motivů dotčena nejpříznačnější témata – především nesmírná zaostalost místních, většinou negramotných obyvatel (baba Olena si musí dopis pro Petra nechat napsat od školáka a Petro si dopis nechá přečíst od krčmáře Rosenthala), vykořisťování chudých horalů ziskuchtivými dřevařskými společnostmi (nadřazení kerona hmotně zainteresují na 20% snížení slíbených mezd), život pestré a početné židovské komunity (bohatý bezskrupulózní Žid Glück s rodinou, chudší krčmář Rosenthal s dcerou Chavou a zetěm Ickem, mladými sionisty, kteří zde odmítají žít a odcházejí do země zaslíbené – do Palestiny), Češi dosazení pro nedostatek místních sil do úřadů a škol (čeští četníci zasahující při pogromu u Rosenthala proti vzbouřeným dřevorubcům, učitel v „Československé škole“, nešťastný, po návratu toužící hajný, který Podkarpatskou Rus nenávidí a nazývá ji „vlčí zemí“).

V širších kontextech české meziválečné kultury spadá *Marijka nevěrnice* do proudu děl prostředkujících české veřejnosti základní (nezřídka vůbec první) informace o Podkarpatské Rusi, s níž česká společnost neměla v minulosti prakticky žádné kontakty a která pro ni představovala zemi naprosto neznámou, tajuplnou a exotickou. Odsud se odvíjí ono úsilí o jistou komplexnost pohledu a o co nejširší sociální záběr.

Na *Marijce nevěrnici* je zřejmé, že Vančurovi imponovala sovětská filmová avantgarda dvacátých let (motiv zkaženého jídla jako bezprostředního impulsu ke vzpouře lze chápat i jako ejzenštejnovský citát) a že bezmezně věřil v životodárnou sílu dokumentarismu v hraném filmu. S kameramanem Jaroslavem Blažkem usiloval místy až o reportážní styl, v němž akt vyprávění měl ustoupit vlastní životní materii. Ta je vždy působivá v neinscenovaných výjevech, kde je kamera opravdu v roli pozorovatele (tancovačka před odchodem

horalů do lesů, vyplouvání vorů), často však autory zrazuje v aranžovaných scénách vyžadujících pevné režijní vedení neherců i herců. Ochotnické herectví naturščíků působí do jisté míry stylotvorně, některé figury jsou jen nahrubo přitesané; na psychologii jako by nebylo místa nikoli v ustrojení tohoto dramatu, nýbrž již v jeho předobrazu – v primitivním životním stylu na Podkarpatské Rusi. (Tuto spekulaci však nejspíš umožňuje teprve letitý odstup od vzniku díla, dobové ohlasy ji ani v nejmenším nenaznačují.) Postavy většínou postrádají psychologické prokreslení, jde o lidské typy, jejichž zevnějšek inzeruje sociální status postavy, nikoliv však roli v příběhu.

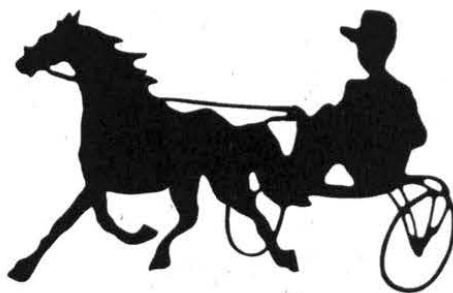
Vančura, jeden z nejlepších vypravěčů české meziválečné literatury, měl vážné řemeslné problémy s vyprávěním filmovým. V případě *Marijky nevěrnice* bychom nedostatky tohoto druhu našli již ve scénáři, další přibýly při práci „na place“ a vše dovršil konečný sestřih natočeného materiálu. Ve výsledném filmu tak mj. zanikají informace důležité pro některé scény či postavy. Například sekvence tragické rvačky Petra s Danilem na voru má podobu chaotické avantgardistické montáže kratičkových záběrů, z níž nelze jednoznačně vyvodit, zda se Petro opravdu dopustil vraždy, nebo zda šlo jen o nešťastnou náhodu.

Kritika tento Vančurův již třetí film nepřijala. Více hlasy upozornila na to, že „Vančura zcestně podceňuje řemeslnost ve filmovém umění“ (A. M. Brousil), nacházela nedostatky scenáristické a zejména herecké. Vyzdvihla nicméně skutečnost, že zde spojili síly tři přední spisovatelé, kteří navíc získali k ojedinelé spolupráci s filmem i skladatele Bohuslava Martinů. Navzdory v lecčems oprávněným výtkám dobové kritiky se s odstupem času ukazuje, že *Marijce nevěrnici* náleží v dějinách českého filmu významné místo. Pomineme-li nesporné mimoumělecké hodnoty dokumentární, tkví její umělecký význam v seriózním pokusu o alternativní koncept filmové tvorby a o její osvobození od deformujících komerčních tlaků, jimž byla tehdy vystavena veškerá hraná produkce. (Kapitál nutný k realizaci filmu byl shromážděn na družstevním principu, mimo stávající produkční společnosti.) Nekónvenční syžet, vícejazyčné řešení dialogů i pseudodokumentární styl vtiskly filmu pečeť ojedinelého experimentu.

BIBLIOGRAFIE: Ivan Olbracht, *Každý hraje sebe*. Večerní České slovo 16, 1. 3. 1934, č. 50, s. 5. • -jd-, *Marijka nevěrnice*. Film 14, 1934, č. 3 (1. 3.), s. 3. • *Marijka nevěrnice. Film tří českých spisovatelů*. Večerní České slovo 16, 1. 3. 1934, č. 50, s. 1. • jak [Jan Kučera], *Marijka nevěrnice*. České slovo 26, 2. 3. 1934, č. 50, s. 11. • AMB [A. M. Brousil], *Marijka nevěrnice*. Venkov 29, 7. 3. 1934, č. 55, s. 7. • *Marijka nevěrnice*. Filmová politika 1, 1934, č. 8 (9. 3.), s. 2. • -lk-, *Marijka nevěrnice*. Filmový kurýr 8, 1934, č. 10 (9. 3.), s. 3. • br., *Marijka nevěrnice*. Kino 4, 1934, č. 2 – 3, s. 6. • Fedor Soldan, *Český film a literatura: Marijka a Maryša*. Kinorevue 2, 1936, č. 27 (26. 2.), s. 14 – 15. • Vladislav Vančura, *Řád nové tvorby*. Praha 1972, s. 369 – 371. • Ivan Olbracht – Karel Nový – Vladislav Vančura, *Marijka nevěrnice*. Praha 1982.

Ivan Klimeš

Vážení čtenáři,
dovolujeme si Vám oznámit, že distribuci časopisu Iluminace
bude počínaje číslem 2/97 zajišťovat agentura



A.L.L. PRODUCTION, S. R. O.

P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
tel. ++4202/2400 9207
fax ++4202/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
[http: www.allpro.cz](http://www.allpro.cz)

SUBSCRIPTION INFORMATION

ILUMINACE is published four times a year.

ISSN 0862-397X

Address:

A.L.L. Production, s. r. o.
P. O. Box 732, 111 21 Praha 1
Czech Republic
tel. ++4202/2400 9207
fax ++4202/2423 1003
e-mail: allpro@mbox.vol.cz
http: www.allpro.cz

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 / 894 689, fax 02 / 697 30 57

Redakce: NFA – oddělení teorie a dějin filmu, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1

tel. 02 / 2423 1988, fax 02 / 2423 1948

Vychází 4x ročně. Cena jednoho čísla 45,- Kč,
roční předplatné 120,- Kč + 20,- Kč poštovné.

Předplatné pro tuzemsko zajišťuje:

A.L.L. Production, s. r. o., P. O. Box 732, 111 21 Praha 1;

tel. ++4202/2400 9207, fax ++4202/2423 1003

e-mail: allpro@mbox.vol.cz; http: www.allpro.cz

Sazba: FORMICA – Alena Tejnická

Tisk: Unitisk, s. r. o.

Rukopis byl odevzdán do výroby v dubnu 1997.

Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím poštovní přepravy Praha

č. j. 3154/92 ze dne 23. listopadu 1992.

MK ČR 55255; MČ 47285

ISSN 0862-397X

Na obálce kameraman Laforgue na startu atletického závodu.

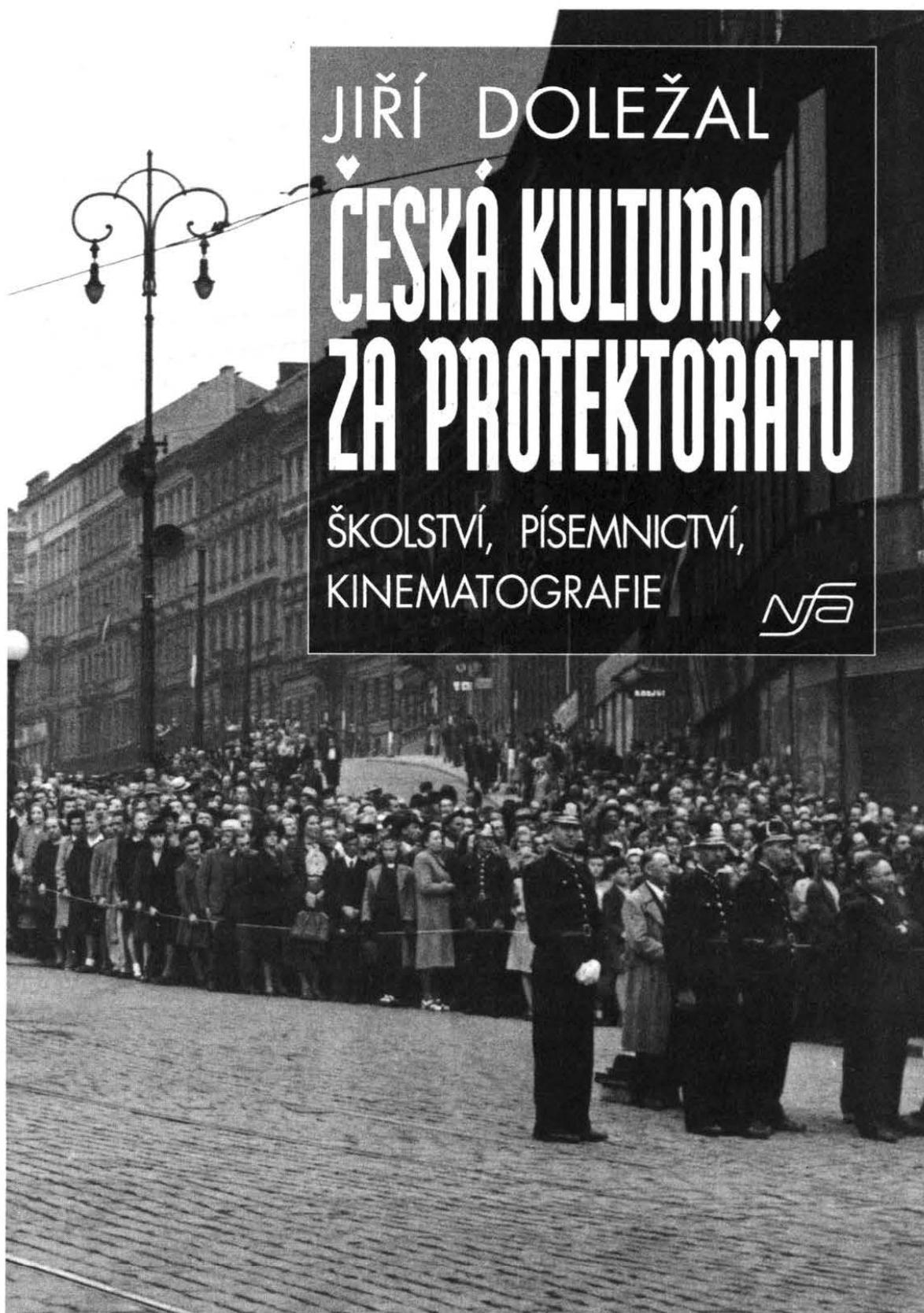
Z natáčení filmu Leni Riefenstahlové Olympia

JIŘÍ DOLEŽAL

ČESKÁ KULTURA ZA PROTEKTORÁTU

ŠKOLSTVÍ, PÍSEMNICTVÍ,
KINEMATOGRFIE

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.

KRITICKÝ SBORNÍK

literatura ✠ jazyk ✠ filosofie

ROČNÍK XVI

elitní časopis pro každého
kdo rád přemýšlí

1996/1997

z obsahu čísla

4
jaro 97

Literatura a masová média
Bohuslav Blažek

Myslet přirozenost
Zdeněk Kratochvíl

Dielova psychologická interpretace mýtů
Vladimír Borecký

K Flusserově filosofii fotografie
Briana Čechová

Zrození a povaha kritického soudu
Vilém Mathesius

Řasnatý šat na scvrklém těle
Petr Fidelius

Z BIBLIOGRAFIE SAMIZDATU
Článekový rejstřík časopisu **Obsah** (6. část)

KRITICKÝ SBORNÍK vychází čtyřikrát ročně
XVII. ročník zahájí v září 1997
Veškeré objednávky přijímá VESMÍR, 111 42 Praha 1, Národní 3

350291
1997-2



10089667 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 skutečnosti do jasu, nutnost nazření celku ve světle rozumu, iluminace, bez níž nelze poznat pravdu, září z pochodně velkého Řeka dějinami. Životodárnou energii přijímají Augustin i Pseudo-Dionýsios, kteří chápou, že jen díky osvětlení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.