

4

1997

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII
A ESTETIKU FILMU



35029/
1997/4

ILUMINACE

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

Ročník / Vol. 9

1997

Číslo / No. 4 (28)

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:** Dva české němé filmy: narace a mezititulky 5
- Rolf Riess:** Ve stínu doktora Caligariho. Hans Janowitz v exilu 21
- Uli Jung – Walter Schatzberg:** Kabinet doktora Caligariho (1919/20) 33
- Alexander Hammid:** K filmu Krize 53
- Robert Kvaček:** „Krize“ proti krizi. Crisis – dokument o roce 1938 55
- Pavel Zeman:** Týdeník Aktualita.
České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války 67
- Stanislava Přádná:** Obchod na korze po letech 91
- Karl Sierek:** Analýza chronotopů a dialogičnost.
Prolegomena k jinému způsobu zkoumání pohyblivých obrazů 115

Rozhovor

- Petr Mareš:** Teorie filmu a universitní filmová věda v Německu
Rozhovor s Karlem Sierkem 135

Edice a materiály

- Ivan Klimeš:** Stát a filmová politika ve dvacátých letech 141
- Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby 151

Literární obzor

- Michal Bregant:** Mezi plátny
(*Angela Dalle Vacche: Cinema and Painting: How Art is used in Film*) 177

Příloha

- Z přírůstků knihovny NFA 181

Encyklopedické heslo

- Jiří Voráč:** *Tonka Šibenice* 187

- Obsah IX. ročníku Iluminace 191

CONTENTS

Articles

- Petr Mareš:** Two Czech Silent Films: Narration and Subtitles 5
Rolf Riess: In the Shadow of Dr. Caligari. Hans Janowitz in Exil 21
Uli Jung – Walter Schatzberg: The Cabinet of Dr. Caligari (1919/20) 33
Alexander Hammid: To the Crisis 53
Robert Kvaček: „Crisis“ Against the Crisis.
Crisis – A Document of the Year 1938 55
Pavel Zeman: The Newsreel Aktualita.
A Czech Film News in the Beginning of WW II 67
Stanislava Přádná: The Shop on Main Street many Years later 91
Karl Sierek: Chronotopsanalysis and Dialoguity.
Prolegomena to the other Art of Moving Pictures 115

Interview

- Petr Mareš:** Film Theory and university Film Studies in Germany
Interview with Karl Sierek 135

Documents

- Ivan Klimeš:** The State and Film Policy in the Twenties 141
Programme Act of Promotion of Czech Film Production 151

Reviews

- Michal Bregant:** Between the Canvas and Screen
(*Angela Dalle Vacche: Cinema and Painting: How Art is used in Film*) 177

Appendix

- Recent Acquisition of the NFA Library 181

Lexicon

- Jiří Voráč:** Gallows-Tonka 187

- Contents of the 9th Volume of Iluminace 191

90100

NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV
KNIHOVNA



10090100 *Národní filmový archiv*

Články

DVA ČESKÉ NĚMÉ FILMY:
NARACE A MEZITITULKY

Petr Mareš

(1) V tomto příspěvku¹⁾ se chci zaměřit na popis podob a funkcí mezititulků (resp. obecněji nápisů) ve dvou dochovaných českých filmech z druhé dekády dvacátého století, které, i když odstup mezi daty jejich realizace není velký, zřetelně reprezentují dvě stadia vývoje české kinematografie. Jednoduchá situační komedie *Noční děs* (523,2 m), natočená podle námětu dramatika a prozaika Františka Langra, se řadí k prvním pokusům o vytvoření hraných příběhů, primárně orientovaným na pobavení běžného publika. Film, vyrobený společností ASUM v druhé polovině roku 1914, vznikal ve skromných podmínkách, v pražských exteriérech a v plátných dekoracích na divadelním jevišti; režisérem byl Jan Arnold Palouš. Historický snímek *Stavitel chrámu* (1087,7 m), vycházející ze staropražské legendy, pak představuje dílo relativně ambiciózní, jež usiluje i o výtvarný efekt. Film vyrobila v roce 1919 společnost Bratři Deglové; režíroval jej Karel Degl spolu s historikem umění Antonínem Novotným.²⁾

(2) Cílem těchto výkladů je ukázat způsoby fungování nápisů ve dvou konkrétních filmech, přičemž výsledky mohou sloužit jako východisko pro srovnávání s filmy dalšími. Nelze ovšem postupovat zcela izolovaně. Podkladem musí být obecnější báze, která tu dále bude načrtnuta alespoň v podobě několika tezí; její součástí je i terminologický aparát, který byl už ověřován na rozboru dalších filmů.

(2.1) Po roce 1910 se ve světové kinematografii postupně konstituoval funkční a relativně efektivní mechanismus vztahů mezi nápisem a pohyblivými obrazy; exemplárním dokladem jsou velké filmové projekty Davida Warka Griffitha. Ve filmovém díle tak byla nastolena dynamická rovnováha jednotlivých složek, kterou ovšem stále znovu rozkmitávaly výchylky na obě strany, ve směru k „přebytku“ nápisů i k jejich „nedostatku“. (Posuzování výchylek je přitom nepochybně podmíněno subjektivní zkušeností

1) Mírně upravený a rozšířený text referátu předneseného v anglické verzi na mezinárodní konferenci *Scrittura e immagine nel cinema. Dalle didascalie del muto alla parola scritta nei primi anni del sonoro* (Písmo a obraz ve filmu. Od mezititulků v němém filmu k psaným textům v prvních letech zvuku), konané na universitě v Udine (Itálie) v březnu 1997. Anglická verze bude publikována v konferenčním sborníku.

2) Základní údaje o obou filmech (včetně shrnutí obsahu) uvádí katalog *Český hraný film I. 1898 – 1930*. Praha 1995, s. 129 a 188 – 189. Výklad v historickém kontextu viz Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha 1985, s. 45 – 47 a 62. Bartošek ovšem věnuje větší pozornost okolnostem vzniku daných filmů než filmům samým.



Noční děs

Foto archiv

recipienta.) Zřejmým důsledkem této situace je fakt, že výskyt nápisů lze předvídat jen v omezené míře.

(2.2) Užívaný soubor nápisů se primárně diferencuje na nápisy **diegetické**, které jsou součástí představeného (fiktivního) světa, a nápisy **nediegetické**, reprezentované v zásadě (mezi)titulky. K nim patří (mezi)titulky, které se umísťují na metatextové rovině (název filmu a případně názvy jeho částí, titulky s informacemi o tvůrcích filmu, motto apod.), mezititulky **promluvové**³⁾ a mezititulky **narativní**, které mají charakter komentářů (zpravidla neosobního) vypravěče. Pro postižení diferenciací narativních mezititulků je možno použít následující třídění (příklady pocházejí z Griffithova filmu *Intolerance*):⁴⁾

(a) Mezititulky **faktové** podávají zhuštěnou, elementární informaci o určitém faktu (příznačná je nominální forma): *Zápalné oběti*.

(b) Mezititulky **událostní** informují o určitém dění, poukazují na vztahy mezi jeho elementy (příznačné jsou větné konstrukce): *Jenkins studuje zvyky svých zaměstnanců*.

3) Často užívaný termín „mezititulky dialogové“ není přesný, neboť tyto titulky běžně zaznamenávají i pronesené nebo vnitřní monology. Charakterizuje je osobitý podvojný status: na jedné straně uvádějí to, co je součástí diegeze, na druhé straně však podávají zprávu o představeném světě, jsou vůči němu „vnější“.

4) Podrobnější výklad o třídění a funkcích mezititulků a bohatší exemplifikaci viz v mé starší práci: 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. 89 – 92.

(c) Mezititulky **časového a prostorového určení** slouží k časovému a/nebo prostorovému zařazení událostí a vyjadřují časové a/nebo prostorové vztahy: *Blízko Jaffské brány*.

(d) Mezititulky **představovací** identifikují vystupující subjekty: *Marie, matka*.

(e) Mezititulky **vysvětlující** podávají informace potřebné k náležitému pochopení zobrazeného dění: *Když se tito farizejové modlí, požadují, aby ustala veškerá činnost*.

(f) Mezititulky **encyklopedické** přesahují vyprávěný příběh a slouží k obecnému poučení recipientů: [...] *Farizejové – strana učených Židů, jméno později získalo špatnou pověst patrně kvůli pokrytcům, kteří mezi nimi byli*.

(g) Mezititulky **charakterizační a subjektivizující** informují o vlastnostech, pocitech, záměrech, psychickém stavu postav: *Nové rozptýlení – sleduje štěstí jiných*.

(h) Mezititulky **hodnotící** vyslovují přímé nebo nepřímé hodnocení postav a událostí: *Pokrytci z jiného věku, stejně intolerantní*.

(i) Mezititulky **instrukční** explicitně formulují návod k porozumění: *Každý příběh ukazuje, jak nenávisť a intolerance bojovaly v průběhu věků proti lásce a milosrdenství*.

(j) Mezititulky **zobecnující** připojují k zobrazenému dění tvrzení obecného rázu: *Když ženy přestanou přitahovat muže, často se obracejí k reformnímu hnutí*.

(k) Mezititulky **náladotvorné** se snaží verbálně postihnout atmosféru scény a vyvolat u recipienta odpovídající emocionální postoj: *Tiché tajemství lásky*.

Není snad třeba zdůrazňovat, že toto rozřídění je nutně schematické; některé konkrétní mezititulky se vzpírají přesnému zařazení nebo v sobě kumulují několik typů.

Určitým zobecněním pak můžeme dospět ke třem podstatným funkcím mezititulků: (a) poskytují recipientovi základní orientaci v tom, co je představeno obrazem, verbalizují sémantické jádro obrazu; (b) informují recipienta o tom, co obraz nemůže zprostředkovat, resp. co může zprostředkovat jen omezeně a nezřetelně; (c) dávají recipientovi implicitní nebo i explicitní podněty k interpretaci sledovaného. K tomu je nutno připojit ještě (d) funkci kondenzační (mezititulky informují o událostech a jevech, které nejsou obrazově ztvárněny) a (e) funkci konstrukční a členící.

(2.3) V komplexu relací, do nichž nápisy a obrazy v němém filmu vstupují, můžeme teoreticky rozlišit tři základní aspekty, které jsou ovšem v praxi jen obtížně oddělitelné: Za prvé je to interakce nápisu a bezprostředně sousedících obrazů (následujícího, předcházejícího), za druhé jde o vzájemný podíl nápisů a obrazů na budování filmové narace a konečně za třetí jde o aspekt pragmatický, tedy o vztah k diváckému subjektu, o modelování procesu porozumění filmu.

(2.4) V interakci mezi nápisem a obrazem vystupuje do popředí jednak sémantický vztah obou prvků, jednak směr působení nápisu. Důležitost získává míra redundance, míra výskytu případů, kdy je též význam sdělován znaky verbálními i ikonickými. Relativně vysoký počet takových případů lze chápat jako projev „nedůvěry“ ve sdělnou sílu samotného obrazu, spatřující v používání slov záruku náležitého porozumění. S „nedůvěrou“ v obraz souvisí také zřetelný sklon k **prioritě** narativních mezititulků, tedy k tomu, že slovní vyjádření, verbalizující hlavní složky filmového sdělení, předchází před odpovídajícím vyjádřením obrazovým.

Osobitou variantu vztahu mezi nápisem a obrazem tvoří posloupnost jazykové pojmenování – názorné ukázání; obraz tu konkretizujícím, avšak zároveň typizujícím, resp.

*Noční děs*

Foto archiv

prototypickým způsobem představuje právě to, co bylo předtím pojmenováno. Tato posloupnost, která jako prosté zdvojení téhož zřetelně brzdí proud narace, přetrvává z ranějšího stadia němého filmu a může být určitým indikátorem vývojového zaostávání.⁵⁾

(2.5) Upozorníme ještě na problém, jemuž věnoval speciální pozornost slovenský badatel V. Benedikovič:⁶⁾ Časté přerušování proudu obrazů nápisy bylo mnohdy hodnoceno negativně; z toho by měla vyplývat snaha o významovou koncentraci v nápisích, o uplatnění co nejmenšího množství nápisů podávajících co nejvíce informací. Ukazuje se však, že se prosazovala spíše tendence protikladná.

(2.6) Konečně se objevuje otázka konkurence jednotlivých prostředků ve vyjadřování shodných (resp. blízkých, srovnatelných) významů. Konkurence se uplatňuje už v rámci nápisové sféry: některé funkce narativních mezititulků přejímají mezititulky promluvové, místo mezititulků získávají prostor ekvivalentní diegetické nápisy. Složitější situace je ve sféře konkurence mezi nápisy a obrazy. Jistě bylo možno vyjádřit pouze obrazově mnoho různých významů, např. duševní stavy postav nebo uplývání času, proti omezení na obraz však působila jednak už zmíněná „nedůvěra“ v jeho sdělnou sílu, jednak zřetel k ekonomii sdělování (verbální formulace je zpravidla výrazně úspornější).

5) O tomto jevu, který označuje jako sémiotický paralelismus, důkladněji pojednává Jurij C i v j a n, *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991, s. 294 – 299.

6) Vojtech B e n e d i k o v i č, *Funkcia titulku ako tlmočníka filmového dialógu*. „Slovenské divadlo“ 35, 1987, s. 296 – 298.

(3) Přejít ke konkrétnímu materiálu. *Noční děs* obsahuje – odhlédneme-li od úvodních nápisů a značky produkční firmy v závěru filmu – celkem 14 mezititulků, 10 narativních a 4 promluvové, a dále 3 diegetické nápisy (novinové zprávy). Narativní mezititulky se diferencují takto: 1 mezititulek faktový, 3 představovací, 1 mezititulek prostorového určení a 4 určení časového, 1 mezititulek charakterizační a subjektivizující. Vždy se uplatňuje priorita narativních mezititulků. Nápisy jsou úsporné a lakonické, omezují se na elementární informaci a orientaci v ději – narativní mezititulky mají nominální formu, promluvové se omezují na jednoduchou větu, jako diegetické nápisy vystupují několikavěté novinové noticky.

Zároveň nápisy zřetelně usilují o to, aby byly „pojistkou“ správného porozumění. Často tak přinášejí informace, které jsou v obraze vyjádřeny s relativní určitostí a jednoznačností. Přísně vzato, jen uvedení vlastních jmen několika postav a zřejmě také poukaz na časovou simultánnost (*Ale zatím...*) představují prvky bez možného obrazového ekvivalentu. Na druhé straně by se informující a orientující nápisy pochopitelně mohly objevit na řadě dalších míst.

Je tu tedy nedůslednost, známé kolísání mezi „přebytkem“ a „nedostatkem“ nápisů. Při pozornějším pohledu si však uvědomujeme, že nápisy vystupují také jako faktor, který do filmu vnáší určitou strukturní organizaci.

Bázi struktury filmu buduje mezititulek faktový (*Svátek pana Fialy*) a subjektivizující (*Výčitky svědomí*). Oba současně získávají metatextový charakter a plní členicí funkci: je k nim připojeno označení *I. díl*, resp. *II. díl* [!], které z mezititulků činí podtituly, tituly vztahující se k segmentům filmu.⁷⁾ Mezititulky jsou spjaty s bezprostředně následujícím obrazem a zároveň se stávají charakteristikou celé následující části filmu. První z nich navozuje výchozí bod děje a také rozsáhlejší časový horizont (vypráví se o tom, co se stalo v den, kdy pan Fiala slavil svátek), druhý verbalizuje fundamentální motiv jednání postav a hlavní dějotvorný moment ve druhé části filmu.

Trojice představovacích mezititulků (*Pan Fiala s chotí a pan Zoubek, přítel rodiny; Opilci; Lakomec*) na sebe upozorňuje tím, že po nich následuje obraz, který vykazuje silnější či slabší tendenci k osamostatnění v podobě názorné ilustrace toho, co bylo vyjádřeno verbálně. Nápadně se tato tendence uplatňuje zvláště v případě třetím: s mezititulkem *Lakomec* se spojuje prototypické zobrazení lakomce přepočítávajícího s potěšením i s obavou své peníze. Je příznačné, že žádné další postavy už pomocí mezititulku představeny nejsou, ale film se spoléhá na ikonické a indiciální znaky v obraze – uniformy strážníků, klíče soudního sluhu.⁸⁾ Představovací mezititulky ve spojení s následujícími obrazy exponují ty postavy, které jsou nositeli dějového pohybu, a zároveň akcentují „magické“ a „pohádkové“ číslo tři, jež se stává organizačním principem pro další nápisy i pro fyzické akce postav (pan Fiala se třikrát stává obětí útoku, třikrát dochází k zatčení a následnému propuštění, přičemž se v aranžmá jednotlivých scén na policejní stanici a ve vězení důsledně dodržuje paralelnost).

7) Srov. Michel Marie, *Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet*. „La Revue du Cinéma. Image et Son“ 1977, č. 316, s. 69.

8) Podobně není mezititulky komentována proměňující se situace postav – dostatečně výmluvným prostředkem je opakované oblékání a svlékání ošklivých, neforemných a nepadnoucích vězeňských uniforem.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: *Narace* a *mezititulky*



Stavitel chrámu

Foto archiv

Triádu vytvářejí mezititulky časového určení *Ráno*, *V poledne* a *Večer*, které zároveň ve spojení s obrazem ležícího pana Fialy vystupují jako retardační moment, jako protipól jinak dominujícího hektického pohybu. Konečně máme ve filmu trojici obdobně formulovaných novinových zpráv. Ty jednak plní dějotvornou funkci, podněcují jednání

postav, jednak vystupují jako dodatková záruka diváckého porozumění, neboť vždy ve stručnosti verbálně shrnují předcházející úsek děje.⁹⁾

Zbývají ještě dvě oblasti uplatnění nápisů, jejich úloha ovšem není příliš výrazná. O celkové lokalizaci dění informují jen (a to retrospektivně) novinové zprávy (*Malá Strana; Radniční schody; Vltava*). Lze předpokládat, že pro diváka, jemuž byl film určen, byly zobrazené exteriéry bez problémů identifikovatelné – nebo naopak byly jako pouhá vnější kulisa nedůležitá. Interiérů je málo a jsou zřetelně charakterizovány obrazem. Izolované a překvapivě tak působí jediný mezititulek s prostorovým údajem (*Ve Fialově domácnosti*), který bez zjevného důvodu upozorňuje na přenesení děje do prostředí, jež je už dobře známé.

Čtyři promluvové mezititulky (*Ty nevěrnice!; Musí být odstraněn; Bože, snad jsme ho nezabili!?*; *A nyní to zapijeme!*) vyzdvihují významové jádro, příp. afektivní vyvrcholení některých promluv (signalizuje to užití vykřičníků a otazníku). Většinou však obsah dialogu dostatečně odhaluje chování postav a souvislosti děje. Snad lze upozornit na zajímavý detail: Mezititulek s nápisem *Ty nevěrnice!* nastupuje dříve, než se mluvčí objeví v obraze, a je tak zřejmě ostřejším a překvapivějším přerušením objetí milenců, než jaké by obstaralo zobrazení příchodu manžela.

Celkově lze říci, že počet a podoba nápisů ve filmu *Noční děs* odpovídá žánrovému vymezení a povaze představeného děje, v němž do popředí vystupuje situační komika, jednoduché – částečně opakované a ritualizované – akce a dále prosté emoce (hněv, úlek a zoufalství, radost a uvolnění), jež jsou v obraze velmi výrazně signalizovány gesty a mimikou (tak zoufalé postavy intenzivně lomí rukama a chytají se za hlavu, celkové uvolnění po definitivním vyřešení všech problémů vyjadřuje kolektivní objímání a poklesávání v kolenou).

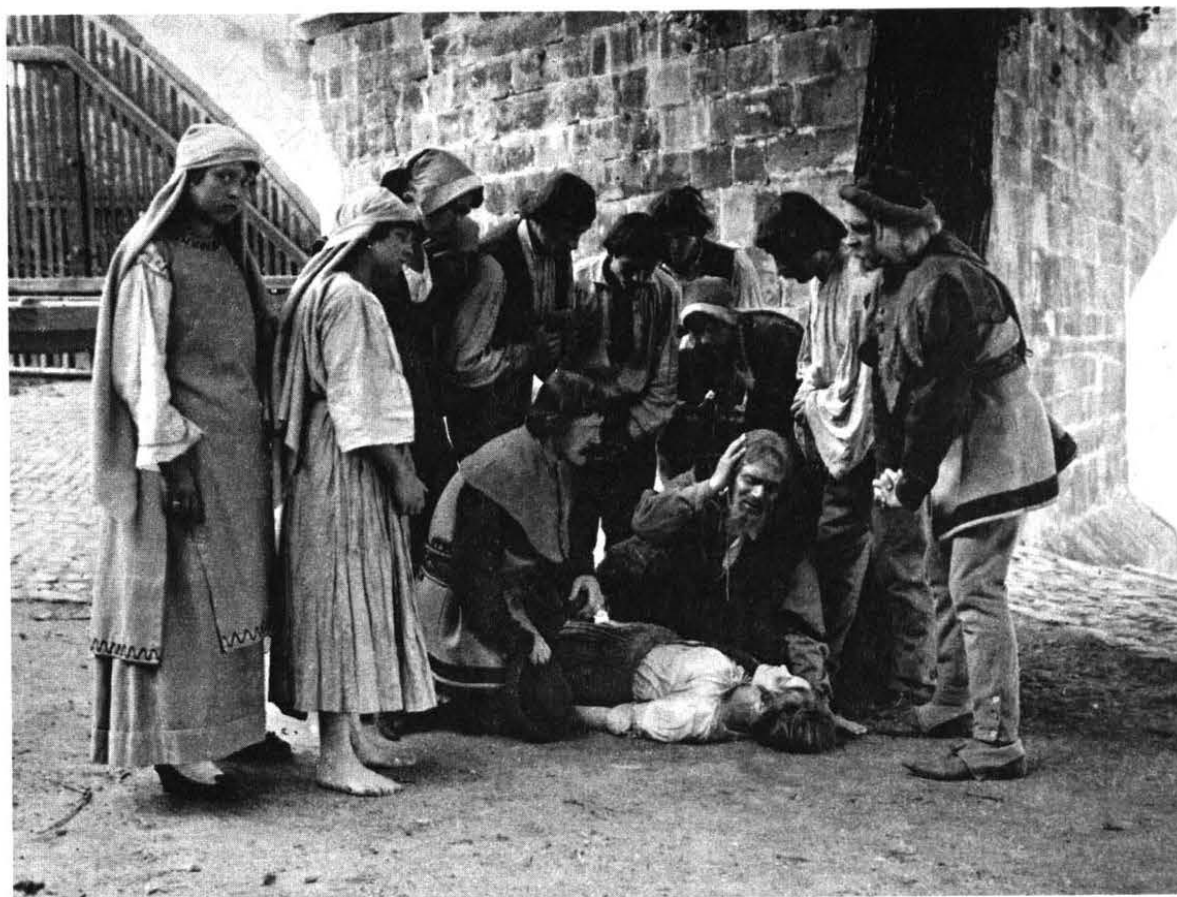
(4) Film *Stavitel chrámu* je rozsáhlejší a složitější, a způsoby fungování nápisů v něm by tak bylo sotva možno postihnout obdobnou poměrně prostou charakteristikou. Při rozvíjení děje se tu totiž utváří značně složitá síť vztahů (jde o vztahy hrdiny filmu, stavitele Petra, k vlastnímu dílu, k zadavateli díla, k žárlivým kolegům, k podřízeným pracovníkům, k příteli, k ženě, jež ho miluje).

Stavitel chrámu (v podobě, která byla k dispozici) obsahuje – vedle údajů o tvůrcích filmu, „osamoceného“ označení *Úvod* a označení konce – 82 mezititulků (nejsou tu žádné diegetické nápisy); rozdělují se na 35 mezititulků narativních a 47 promluvoových. Mezi narativními mezititulky je možno stanovit 1 mezititulek faktový, 15 událostních, 7 představovacích, 7 mezititulků prostorového určení a 2 určení časového, 11 charakterizačních a subjektivizujících a 4 hodnotících. Alespoň u 6 mezititulků lze uvažovat o funkci náladotvorné. Z počtu jednotlivých typů vyplývá, že řada mezititulků v sobě kumuluje několik funkcí, a koncentruje tak podávané sdělení; příkladem může být třeba mezititulek *Myšlenka, že snad marně pracoval, provází Petra i do lomu, k otcovskému příteli kamenníkovi, jehož dcera Alena jej miluje*, kde se propojuje

9) S ohledem na přesnost uvedme, že poslední zpráva se ve filmu objevuje dvakrát v malém časovém odstupu, přičemž jsou její základní funkce rozpojeny. Nejprve čte zprávu blíže neurčený rybář – a spolu s ním divák, potom se text zprávy ještě jednou na malý okamžik objeví ve chvíli, kdy jej čte pan Fiala, který z něho vyvodí důsledky, jež pak zásadně ovlivní rozuzlení děje.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: *Narace* a *mezititulky*



Stavitel chrámu

Foto archiv

prostorové určení, subjektivizace i poukaz na určité dění. Celkově je zřejmé, že v porovnání s předcházejícím filmem se jazykové vyjádření uplatňuje ve značně rozvinutější podobě; mj. to dokládá převaha verbálně formulovaných narativních mezititulků nad nominálními (19 proti 16). V rámci mezititulků promluvových se uplatňuje důležitá diferenciacie na promluvy vyslovené (36 případů; jsou signalizovány uvozovkami) a promluvy nevyslovené, zachycující niterné myšlenky a úvahy (11 případů; bez uvozovek).¹⁰⁾

I ve *Staviteli chrámu* se často setkáváme s několikerým vyjádřením v zásadě shodné informace, mezititulky zajišťují porozumění a upozorňují na sémantické jádro toho, co je představeno obrazem. Nejednou je přitom verbální prvek připojen k obrazu, jehož dostatečná „čitelnost“ je zcela evidentní: platí to třeba pro nápisy *Vynášejí ji na břeh* nebo *Požár* (tady byl už předtím výrazně exponován motiv zapálení podpůrného lešení v chrámu a planoucí oheň je poté ukázán s dostatečnou názorností). Můžeme pozorovat i to, že s verbálním vyjádřením se spíná hned několik poukazů obrazových – tak na snový charakter scény postupně upozorňuje polodetail hrdiny zavírajícího oči, zatmívačka, mezititulek *Sen o skončeném díle* a vyšší světlost následujícího obrazu.

10) Dalším, ale trochu méně zřetelným signálem rozdílu jsou obrazy mluvící nebo naopak mlčící postavy.

Nápadná (ovšem ve své době nikoli ojedinělá) je forma představení vystupujících postav: Hned na počátku filmu se objevují představovací mezititulky (doplněné jmény herců), po nichž vždy následuje z kontextu vytržený ilustrační obraz (král Karel IV. ve vznešené póze s rukou na hrudi, stavitel Petr píšící a pohlízející vzhůru apod.).

Se zmíněnou povahou mezititulků je však spjato i několik rysů, které mají v rámci filmu možno říci dynamizující účinek. S prioritou mezititulku konkuruje umístění mezititulku krátce za začátek dané scény; verbální formulace pak působí jako upřesňující pomůcka pro diváka, který si začíná utvářet hypotézu o významu zobrazeného dění. Soustředění představovacích mezititulků na počátek filmu umožňuje „odlehčení“ v jeho průběhu: Orientaci ve vztahu k postavám pak poskytují hlavně událostní mezititulky a „uvolňuje se prostor“ pro sledy mezititulků zaznamenávajících repliky dialogu.

Podstatným rysem filmu je zaměření mezititulků na jednotlivé postavy, úsilí o jejich alespoň elementární psychologizaci. Mezititulky subjektivizující (*Závist*; *Zoufalá*; *Zlé tušení*) a částečně mezititulky hodnotící (*Jen lidské zášti bdělo*) směřují k tomu, aby byla stále zřejmá niterná motivace jednání postav (duševní muka pochybujícího tvůrce, závist neschopných atd.) a zároveň aby nemohlo být pochybností o základním rozvrstvení hodnot – slovní důraz kladený na podvrtný vliv žárlivých Petrových kolegů-stavitelů je velmi silný. (Doplňkovým prostředkem, který mezititulky zjednodušují, se stávají zdůrazněná gesta a mimika.)

V tomto kontextu nabývá speciální důležitosti rozlišení vyslovených a nevyslovených promluv. Nevyslovené promluvy slouží k určité psychologizaci „zevnitř“, jež vystupuje jako protějšek „nálepek“ v narativních mezititulcích. Současně se tak podporuje hierarchizace postav. Stavitel Petr, s nímž jako jediným se zpočátku nevyslovené promluvy spojují (*Učitelé moji.....; A je-li to přece pravda?*), je tak určen jako centrální prožívající subjekt. I když se později jednotlivé nevyslovené promluvy spínají i s jinými postavami (jednou se dokonce vyjadřuje společná myšlenka stmelující dav: *Za ním!*), udržuje si Petr vzhledem k počtu svých nevyslovených promluv (6) ústřední pozici. Osobitě využití nachází daný prostředek při Petrově setkání s ďáblem v pustých skalách: krátký dialog chápeme na základě absence uvozovek jako nehlasný, telepatický, což přispívá k zvýraznění přeludného charakteru scény. (Později, před zapálením lešení v chrámu, jsou však ďáblovy promluvy prezentovány jako vyslovené a na jeho postavení poukazuje obrazový prostředek, zmizení za pomoci „stop-triku“.)

Bez důležitosti konečně není způsob výběru jazykových prostředků v mezititulcích. Na několika významově zatížených místech (na počátku, kdy je divák uváděn do filmového světa, v emotivně vypjaté scéně Petrovy noční návštěvy chrámu a konečně v úplném závěru, po Petrově smrti) se v mezititulcích nápadně prosazuje poetizace a patetizace, realizovaná shluky obrátů konvenčních a nepřekvapivých, ovšem tím spíše vyjadřujících dané konotace pro běžného diváka (*Mezi stráněmi se bělá zdivo Karlštejnu, v němž dlí právě staříček „Otec vlasti“ Karel, zbudovav jej svým myšlenkám a práci, i České koruně; Ale jeho dílo přetrvá věky*). Cílem tu nepochybně je vyvolání pocitu hrdosti na slavnou minulost, na velké činy a dílo předků.

Celkově tak lze říci, že povaha mezititulků ve *Staviteli chrámu* je spojena s polyfunkčností filmu: nejde zde o prostou zábavnost, ale důležitost získává představení

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: *Narace a mezititulky*

tragických individuálních osudů, napínavost děje, patos tvůrčího činu, odsouzení záporných lidských vlastností a na obecnější rovině také podpora určitých mýtů a tradovaných představ o minulosti.

Doc. PhDr. Petr Mareš, CSc. (1954)

Vystudoval Filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor čeština – němčina). Od ukončení studií (1978) pracuje na katedře českého jazyka FF 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)

Noční děs

Výroba a distribuce: ASUM, 1914

Režie: Jan A. Palouš. **Námět:** František Langer. **Kamera:** Max Urban.

Hrají: Alois Charvát (Fiala), Růžena Šlemrová (Fialová), Richard Menšík (Zoubek), Bohuš Zakopal (lakomec), Václav Vydra st. (opilec), Karel Faltys (opilec), František Havel (policejní komisař), Jan Zelenka (strážník), Václav Zatířanda (strážník), Vladimír Marek (soudní sluha), Eduard Pražský (muž na loďce).

Stavitel chrámu

Výroba a distribuce: Bratři Deglové, 1919

Režie: Karel Degl, Antonín Novotný. **Scénář:** Vladimír Šrámek, Jan Emil Koula. **Kamera:** Jindřich Brichta. **Architekt:** Josef Wenig.

Hrají: Jakub Seifert (Karel IV.), Rudolf Deyl st. (stavitel Petr), Karel Kolár (kameník), Eva Vrchlická (kameníková dcera Alena), Jaroslav Hurt (první stavitel/děbel), Florentin Steinsberg (druhý stavitel), Karel Váňa (druhý kněz/třetí stavitel), Vladimír Šrámek (zpovědník Karla IV.), Milada Zázvorková (páže Karla IV.).

PŘÍLOHA I

Seznam nápisů ve sledovaných filmech:¹⁾

Noční děs

[1] HLAVNÍ OSOBY

Pan Fiala, soukromník p. Charvát

Jeho choť sl. Machová

Pan Zoubek, přítel rodiny .. p. Menšík

Lakomec p. Zakopal

[2] 1. díl. Svátek pana Fialy.

[3] Pan Fiala s chotí a pan Zoubek, přítel rodiny.

[4] Ty nevěrnice!

[5] Musí být odstraněn.

[6] Opilci.

[7] Bože, snad jsme ho nezabili!?

[8] Lakomec.

[9] II. díl. Výčitky svědomí.

[10] **Vražda na Malé Straně.** Dnes po půlnoci byl zatčen podezřelý muž v okamžiku, kdy házel jakousi mrtvolu do Vltavy. Zatčený se přiznal k vraždě a vyprávěl, že zabil neznámého člověka, který se mu díval do okna. Neúprosná spravedlnost potrestá vraha náležitě.²⁾

[11] Ve Fialově domácnosti.

[12] **K vraždě na Malé Straně.** První podezření, že vraždu spáchal člověk hodivší mrtvého do vody, objevilo se nesprávným. Dvě individua se přiznala, že v opilosti ubili neznámého na Radničních schodech a mrtvolu pak nastražili před okno cizího bytu. Nevinně podezříváný poctivý občan byl ovšem ihned propuštěn.

[13] Ale zatím...

[14] Ráno.

[15] V poledne.

[16] Večer.

[17] **Ještě k vraždě na Malé Straně.** Podivuhodný obrat! Dohnání výčitkami svědomí dostavili se na policii manželka a domácí přítel zavražděného a přiznali se k vraždě. Zavražděným jest známý soukromník Fiala. Mrtvolu opřeli o zeď Radničních schodů, čímž se vysvětluje omyl obou nevinně zatčených pánů, kteří po zjištění skutečných vinníků opustili vězení.

[18] A nyní to zapijeme!

[19] FILM Asum PRAGUE

Stavitel chrámu³⁾

[1] Pro film upravili: Vladimír Šrámek, J. E. Koula. – dobová výprava: Josef Wenig.⁴⁾

[2] Režie: Karel Degl, Ant. Novotný. – Fotografoval: Jindra Brichta.

1) Pro dokumentaci dobového úzu zachováváme původní pravopis.

2) Kvůli navození dojmu, že jde o stránku autentických novin, je ve všech třech případech připojen ještě začátek jiné zprávy, s dějem naprosto nesouvisející.

3) Titulková listina filmu je uložena v Národním filmovém archivu (fond Bratři Deglové, č. 707). Od filmové kopie, která byla k dispozici, se titulková listina v detailech liší, mj. se zde navíc uplatňuje rozdělení na díly; u několika nápisů nacházíme proti filmu drobné formulační odchylky.

4) Všechny nápisy jsou opatřeny označením *Bratři Deglové, Praha*.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: Narace a mezititulky

- [3] Karel IV. Jakub Seifert.
- [4] Petr Rudolf Deyl.
- [5] Alena s otcem Eva Vrchlická a Karel Kolár.
- [6] První stavitel Jaroslav Hurt.
- [7] Druhý stavitel Florentin Šteinsberk.
- [8] Třetí stavitel Karel Váňa.
- [9] Mniši, kněží, kamenníci, dělníci, cechy, lid a t. d. členové sokolských jednot.
- [10] Úvod
- [11] Mezi stráněmi se bělá zdivo Karlštejnu, v němž dlí právě stařícký „Otec vlasti“ Karel, zbudovav jej svým myšlenkám a práci, i České koruně.
- [12] Ke hradu se blíží Petr, smělý stavitel, který provádí z rozkazu císařova stavbu nového chrámu, odvážné klenby, jaké za Alpami země dosud nespátřila.
- [13] Petr předkládá císaři plány na dokončení klenby.
- [14] „Dobře, synu. Spatříti tvůj chrám dokončený nad Prahou, jest jedním ze snů mého života.“
- [15] Po čase. Petr žije toliko své mužné práci. Ještě zakrývá stavbu trámů, ale jejímu tvůrci se již blíží den, kdy i to bude snato a smělá myšlenka zvítězí.
- [16] Na stavenišť.
- [17] Tři mistři stavitelé sledují žárlivě Petrovy úspěchy.
- [18] „Petr!“
- [19] „Ztřeštěnec!“
- [20] Učitelé moji.....
- [21] „Na stavbu jdeš, na stavbu.“
- [22] „Odvážil jsi se smělého díla.“
- [23] „A s sebou nás ani nevezmeš?“
- [24] „Pojďte tedy.“
- [25] „Jak se bratří s lidem!“
- [26] Petr provádí mistry chrámem.
- [27] Závist.
- [28] „Co se vám nezdá, proč mlčíte, mistři?“
- [29] „Odvážil jsi se příliš smělého díla. Až sneseš lešení, klenba se sřítí!“
- [30] „Nedodělá....“
- [31] A je-li to přece pravda?
- [32] Myšlenka, že snad marně pracoval, provází Petra i do lomu, k otcovskému příteli kamenníkovi, jehož dcera Alena jej miluje.
- [33] Mladá láska.....
- [34] „Co je ti, Petře?“
- [35] V noci. Stavitel nemá klidu, nespí. Připomíná si slova mistrů, řeči malých, závistivých duší, které podlamují víru v sebe.
- [36] Chrám jej přitahuje.
- [37] Těká zoufale prostorami.
- [38] Stanul vysoko nad spícím městem, pod hvězdami. Zadíval se lesem trámů a kamenných žeber....
- [39] Sen o skončeném díle.
- [40] „A to vše nemá být...!“
- [41] „Třeba s ďáblem dokončím!“
- [42] Štván neklidem bloudil letní nocí....
- [43] Proti své vůli se stočil k domku kamenníkovu.

ILUMINACE

Petr Mareš: Dva české němé filmy: Narace a mezititulky

- [44] Petr!
- [45] Tou cestou nelze.
- [46] „Petře!“
- [47] „Kam jdeš?“
- [48] „Petře, pro boha, vrať se, zůstaň, nechod. Nikdo ti nepomůže, než ty sám. Petře, miluji tě... Vrať se!“
- [49] „Co jsou mi všechny ženy světa! Chci teď jen zvítězit – a také zvítězím!“
- [50] V pustých skalách.
- [51] Pomoz!
- [52] Jsi můj!
- [53] Zoufalá.....
- [54] Jen lidské zášti bdělo.
- [55] „Dnes tedy začínáte. Krásná stavba – líto mi vás však. – Proč? – Až trámy snesete, klenba pukne.“
- [56] „Proč se nikdo tak neodvážil? Nebyl tak chytrý? Ne! Nepracoval však se zlým duchem.“
- [57] „– Tak. – Buďte s bohem! Líto mi vás však, líto mi vašich vdov a sirotků.“
- [58] „Nač máme snášet lešení? Sám ať si snese.“
- [59] „Aleno, Aleno!“
- [60] Zlé tušení.
- [61] Pod kamenným mostem.
- [62] Vynášejí ji na břeh.
- [63] Alena!
- [64] „Mám ženu a děti.“ „A myslíš, že klenba pukne?“ „Nesneseme, nesneseme!“
- [65] „Proč nepracujete?“
- [66] „Nechce se nám ještě zemřít. Budeš živit moje děti, zahynu-li?“
- [67] „Pracovat nebudeme! S nečistými silami jsi dílo dokončil.“
- [68] „Poroučím.....!“
- [69] „Petře – Alena se mi utopila.“
- [70] „Je i tím vinen – Nás žene na smrt – Zabil tvou dceru.“
- [71] „Zabil mi dceru..... Zabte ho!“
- [72] „Zabte ho!!“
- [73] Za ním!
- [74] „Zapal lešení!“
- [75] „Zapal, zapal, zapal!“
- [76] Klenba se sřítí! Zničil jsem své dílo!
- [77] Požár.
- [78] Petr prchá z města.
- [79] „Kde je stavitel?“
- [80] Petr se probouzí k novému životu.
- [81] Hledají mne.
- [82] Zatím v Praze.
- [83] Trámoví podhořelo a smělá klenba rozpíná se nad chrámovou lodí.
- [84] „Odvážil se příliš vysoko, nesnesl však výše.“
- [85] Ale jeho dílo přetrvá věky.
- [86] Konec.

PŘÍLOHA II

Výběrová bibliografie odborných prací o problematice nápisů v němém filmu:¹⁾

- François Albéra, *Écriture et image. Notes sur les intertitres dans le cinéma muet*. „Dialectiques“ 1975, č. 9, s. 23 – 35.
- Barthélémy Amengual, *Clefs pour le cinéma*. Paris 1971 (nápis s. 169 – 178).
- Vojtech Benedikovič, *Funkcia titulku ako tlmočníka filmového dialógu*. „Slovenské divadlo“ 35, 1987, s. 291 – 326.
- Michail Blejman, *Griffit i drama*. In: Týž, *O kino – svidetel'skije pokazanija*. Moskva 1973, s. 233 – 253 (nápis s. 235 – 242). Původní otisk in: *D. – U. Griffit*. Moskva 1944.
- Noel Burch, *Life to those Shadows*. London 1990 (nápis s. 189 aj.)
- Jurij Cívjan, *Istoričeskaja recepcija kino. Kinematograf v Rossii, 1896 – 1930*. Riga 1991 (nápis s. 274 – 321).
- Boris Ejchenbaum, *Literatura a film*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 109 – 115 (nápis s. 113 – 114). Ruský originál: *Literatura i kino*. „Sovetskij ekran“ 1926, č. 42, s. 10.
- Boris Ejchenbaum, *O probléme mezititulkov*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 116 – 117. Ruský originál: *K voprosu o titrach*. „Kino (Leningradskoje priloženije)“ 1926, č. 49, s. 2.
- Boris Ejchenbaum, *Problémy filmovej štylistiky*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 139 – 171 (nápis s. 146 – 149). Ruský originál: *Problemy kino-stilistiki*. In: *Poetika kino*. Moskva – Leningrad 1927, s. 11 – 52.
- André Gaudreault – François Jost, *Le récit cinématographique*. Paris 1990 (nápis s. 65 – 71).
- Marek Hendrykowski, *Słowo w filmie. Historia, teoria, interpretacja*. Warszawa 1982 (nápis s. 29 – 55).
- Jan Kučera, *Kniha o filmu*. Praha 1941 (2. vyd. 1946) – (nápis s. 182 – 188).
- Eric de Kuyper, *Le cinéma de la seconde époque. Le muet des années dix*. „Cinémathèque“ 1992, č. 1, s. 28 – 35 (nápis s. 31 – 35).
- 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. 63 – 163 (nápis s. 85 – 100).
- Michel Marie, *Muet*. In: *Lectures du film*. Paris 1975 (4. vyd. 1980), s. 164 – 176 (nápis s. 168 – 172).
- Michel Marie, *Intertitres et autres mentions graphiques dans le cinéma muet*. „La Revue du Cinéma. Image et Son“ 1977, č. 316, s. 68 – 74.
- Susanne Orosz, *Weißer Schrift auf schwarzem Grund. Die Funktion von Zwischentiteln im Stummfilm, dargestellt an Beispielen aus Der Student von Prag (1913)*. In: *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion (Diskurs Film 2)*. München 1988, s. 135 – 151.
- Zbigniew Pitera, *Epopeja napisu filmowego*. In: Týž, *Mile kina początki*. Warszawa 1979, s. 26 – 36. Původní otisk: *Epopeja napisu filmowego czyli Zapoznana karta historii kina*. „Kino“ 10, 1975, č. 9, s. 61 – 64.

1) Bibliografie vznikla v rámci práce na mezinárodním projektu, vedeném Claire Dupré(ovou) la Tour z Paříže, jehož cílem je co nejúplnější zachycení celosvětové literatury věnované nápisům v němém filmu.

Jerzy Płażewski, *Filmová řeč*. Praha 1967 (nápisy s. 298 – 301). Polský originál: *Język filmu*. Warszawa 1961.

Karl Prümm, *Bilderschrift für das Ohr*. In: *Erich von Stroheim*. Berlin 1994, s. 231 – 242.

Vsevolod Pudovkin, *Filmový scénár (Teória scénára)*. In: Týž, *Film, scénár, réžia, herec. Vlastnosti filmového umenia*. Bratislava 1982, s. 27 – 64 (nápisy s. 49 – 52). Ruský originál: *Kinoscenarij (Teorija scenarija)*. Moskva 1926.

Jurij Tyňanov, *Film – slovo – hudba*. In: *Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Ed. Peter Mihálik. Bratislava 1986, s. 84 – 88. Ruský originál: *Kino – slovo – muzyka*. „Žizň iskusstva“ 1924, č. 1, s. 26 – 27.

William F. Van Wert, *Intertitles*. „Sight and Sound“ 49, 1979 – 1980, č. 2 (jaro), s. 98 – 105.

R. Vanderplank, *Subtitles, Silent Film to Teletext*. In: *The Encyclopedia of Language and Linguistics*. Oxford (etc.) 1994, s. 4398 – 4401.

SUMMARY

TWO CZECH SILENT FILMS: NARRATION AND SUBTITLES

Petr Mareš

The article, an adapted and expanded version of a paper presented at an international conference dedicated to the role of written word and image in silent films (Udine, March 1997), discusses the function of inscriptions, particularly subtitles, in two Czech silent films. The analysis is preceded by an outline of the theoretical basis (classification of inscriptions, their functions, semantic relation between inscription and image). A simple situational comedy *Night Terror* [*Noční děs* (1914)] „makes do“ with a small number of brief subtitles that ensure information and orientation of the spectator and at the same time provide a certain structural organization of the film (it works mainly with triads of inscriptions). A historical film *The Man Who Built the Cathedral* [*Stavitel chrámu* (1919)] uses the inscriptions in a richer and more differentiated way: numerous subtitles allow the orientation in a multilevel plot, serve the psychologization of the characters, articulate the evaluation and give the film a pathetic tenor.

Translated by Alena Fidlerová

Články

VE STÍNU DOKTORA CALIGARIHO

Hans Janowitz v exilu

Rolf Riess

Kabinet doktora Caligariho, film Hanse Janowitze, je dodnes slaven jako mistrovské dílo expresionistické kinematografie. Diskuse o tomto díle neskončily ani sedmdesát pět let po premiéře. Důvod lze hledat v interpretaci, kterou od Hanse Janowitze převzal Siegfried Kracauer. Pro Kracauera film alegoricky představuje cestu Německa po první světové válce: „Ovšem tím, že expresionistická inscenace filmu projektovala psychické události navenek, symbolizovala – ještě přesvědčivěji než nápad s rámcovým příběhem – onen všeobecný ústup do světa nitra, který se děl v Německu po válce.“¹⁾

Jerzy Toeplitz shrnuje výpověď scénáře do věty: „Zuřící, nebezpečná moc může být zažehnána rozumem.“²⁾

Této spíše psychologizující interpretaci se Hans Janowitz do konce svého života bránil a tvrdil, že režisér Robert Wiene překroutil smysl filmu a zbavil ho jeho revolučního potenciálu.³⁾ V poslední době se zejména Uli Jung a Walter Schatzberg pokusili o záchranu Roberta Wieneho, a Hanse Janowitze přitom ostře napadli: „Máme důvody pochybovat o Janowitzových společensko-kritických tendencích za Výmarské republiky, zvláště pomyslíme-li na ostatní scénáře, které napsal po *Caligarim*: *Janusova hlava*; *Marizza, řečená pašerácká madona*; *Milenka Roswolského*; *Matko, tvé dítě volá*; mimoto psal lyrické básně a bohémský román *Jazz* (1926).“⁴⁾

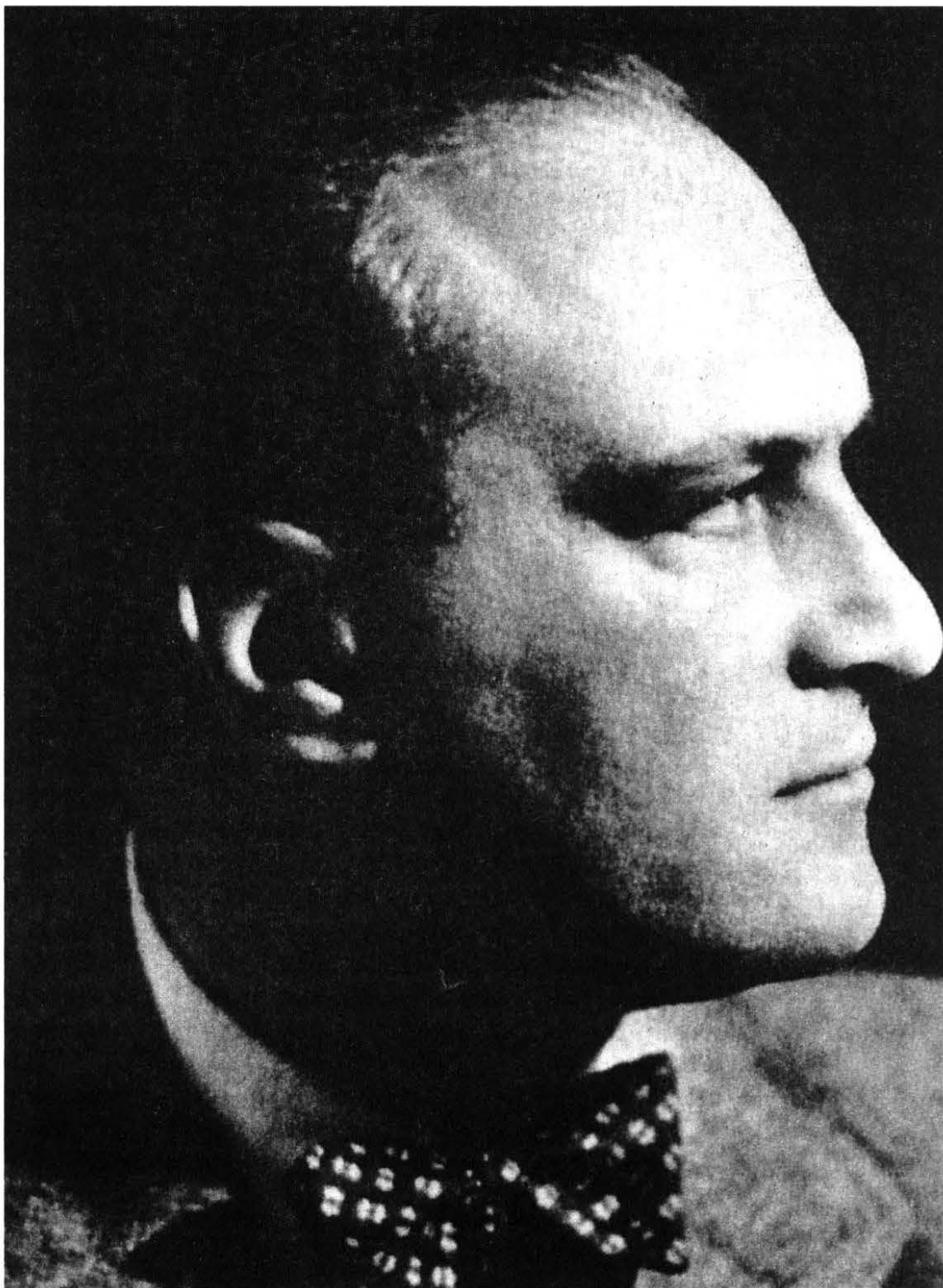
Podle mého názoru nebrali autoři dostatečně v úvahu celkovou tvorbu Hanse Janowitze, zvláště však jeho literární a politické spisy. Za jeho života bylo zveřejněno jen velmi málo (srov. bibliografie). Většina článků vyšla v časopisech s nízkým nákladem a krátkou životností. Jen občas se najdou články v tak známých časopisech jako *Die Weltbühne* nebo *Das Tagebuch*. Důvodem je mimo jiné styl, který Janowitz používal. Celý svůj život se považoval za spisovatele. Jeho krátká prozaická díla jsou pojata

1) Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1984, s. 77.

2) Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films 1895 – 1928*. München 1973, s. 215.

3) Naposledy viz Hans Janowitz, *Three Chapters about Carl Mayer*. Nepublikovaný rukopis (1952) uložený v pozůstalosti H. J. v Stiftung Deutsche Kinemathek v Berlíně (dále jen SDK).

4) Uli Jung – Walter Schatzberg, *Caligari: Das Kabinett des Dr. Wiene*. In: Uli Jung – Walter Schatzberg (Ed.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. München 1992, s. 87.



Hans Janowitz (2. 12. 1890 Poděbrady – 27. 5. 1954 New York)
Foto archiv

alegoricky a esejisticky. V jednotlivých událostech všedního světa se pokouší nalézt hlubší významy. Je veden fenomenologickým pohledem. Na vyšší úrovni lze tento styl pozorovat také u Ernsta Blocha nebo Georga Simmela. Pro čistě literární časopisy jsou texty příliš doslovné, pro politické časopisy příliš estétské. Janowitz se tak podobá onomu Buridanovu oslovi taženému jednou na tu, jindy na onu stranu.

Janowitz, narozený 2. prosince 1890, pocházel z německo-židovské rodiny v Čechách, tehdy ještě náležejících k rakousko-uherské c. k. monarchii, která měla v roce 1918 zaniknout. Tím jsou už dány tři momenty, rozhodující pro zlomy jeho života: Za prvé Žid pronásledovaný nacisty, za druhé Němec, za nějž byl považován roku 1918 a 1945 v Československu a za třetí občan, který zažil zánik staré Evropy v letech 1918 a 1938.

Nejdůležitější je ovlivnění židovstvím, ačkoliv se k němu Hans Janowitz nikde otevřeně nehlásí a ačkoliv byl od dětství vůči náboženským názorům spíš lhostejný.⁵⁾ Přesto se nemůže vyhnout nacistickému rasovému kategorizování a v roce 1939 musí přehnout. Život v ČSR ho ale poznamená v několikerém smyslu. V Praze, kde studuje na obchodní akademii, přichází do styku s literárním spolkem, k němuž patří Franz Werfel, Willy Haas, Rudolf Fuchs, Paul Leppin a okrajově též Max Brod a Franz Kafka. Upozorňuje přitom na českého básníka svobody, Petra Bezruče⁶⁾, který ve svých Slezských písních pranýřoval národnostní a sociální útlak Čechů.⁷⁾

V Praze se utváří jeho expresionistický styl, který je, podobně jako u Franze Werfela, zavázán humanistickému patosu a tematické utrpení. Kolem roku 1910 – 1911, už jako voják v Salcburku, se seznamuje s Karlem Krausem, což vede k rozkolu s Maxem Brodem, který Krausovi vyčítá „nevraživý postoj ke světu“.⁸⁾ Krausův názor na první světovou válku odpovídá válečné zkušenosti, kterou musil prožít Hans Janowitz: „O osm měsíců později má u Krasniku s regimentem infanterie hraběte Dauna, sestavajícím převážně z Poláků, svůj křest ohněm – šrapnelové krupobití z kozáckých baterií. Brzy je z něj důstojník, vlakový velitel, velitel kompanie. Nenávidí válku a poznává – díky Karlu Krausovi, s nímž se spolu se svými bratry spřátelil už před lety – její pravé příčiny ve velkoněmecké dobytelské politice, které habsburští sekundanti posluhují. Tragická rozpolcenost důstojníka na frontě stojícího pod přísahou a pacifisty, jenž pochopil, že válkou je vinna jeho vláda, ho dostává do konfliktů, vnitřních a vnějších, z nichž ho vysvobodí revoluce.“⁹⁾

Janowitz se od své válečné minulosti ještě vícekrát distancuje. V roce 1918 se rozpadá starý státní systém dunajské monarchie a T. G. Masaryk zakládá Československou republiku. Masaryk zůstane pro Janowitze po celý život vzorem a orientačním bodem. Nejprve ale odchází roku 1918 ze soukromých a uměleckých důvodů do Berlína. Pod dojmem

5) Srov. Dieter Sudhoff (Ed.), *Janowitz, Franz, Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe und Dokumente / Franz Janowitz*. „Brenner-Studien“ 12, Innsbruck 1992, s. 271.

6) Srov. Hans Janowitz, *Petr Bezruč*. „Herder-Blätter“ 1, 1912, č. 4 – 5, s. 49.

7) Antonín Měšťan, *Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln – Wien 1984, s. 196.

8) Viz Max Brod (Ed.), *Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst*. Leipzig 1913.

9) Ostatní citace, pokud není uvedeno jinak, jsou převzaty z rukopisné verze životopisu psaného Hansem Janowitzem v newyorském exilu, a který je dnes uložen v pozůstalosti H. J. v SDK v Berlíně.

politických událostí se ve svých spisech hlásí k „cílům světové demokracie, odzbrojení a Společnosti národů“.¹⁰⁾

Ostře kritizuje potlačení povstání spartakistů. „Ano, je to třeba přiznat, německý bůh válečnictví ještě žije! Vítěz vítězí tak dlouho, až ho zdeptá samo vítězství. Vilém II. by o tom mohl dlouho vykládat, což by se při jeho stylu asi podobalo velké opeře, kdyby se pánům Ebertovi, Scheidemannovi a Noskemu pro výstrahu zjevil ve snu. Jsou ještě vítězové v Německu?! Tedy bude mít revoluce ještě práci!“¹¹⁾

Později v exilu v USA ještě jednou oživí vzpomínku na Výmarskou republiku: „V Berlíně začíná boj o republiku, o demokracii, o výsledky revoluce, který nastává už v den po převratu – a neskončí tak dlouho, než budou všichni pacifisté ‚zastřeleni na útěku‘ anebo přinejmenším vyhnáni ze země. Osud Ossietzkého ukazuje, jak vznešené vyznání marně vykrvácí pod šílenstvím násilí, proti němuž brojí...“¹²⁾

Janowitzovo chápání politiky je ovlivněno typicky expresionisticky, jelikož se dožaduje estetizace politiky a politizace umění. V jeho textech se na jedné straně mluví o lidskosti a vesmíru¹³⁾, na druhé straně ostře kritizuje společenské poměry. Přitom ovšem nejsou analyzovány žádné konkrétní nešvary, jako např. třídní společnost, ale morálně se obžalovává násilí a moc. Literárně se to projevuje v grotesce Pod nohou Lucifera, v níž lze rozpoznat obrazy Georga Grosze.¹⁴⁾

V této době (1919 – 1920) vznikl také film *Kabinet doktora Caligariho*. Willy Haas v něm rozpoznal „toto příšerné, démonické, kruté, ‚gotické‘ Německo...“¹⁵⁾ A německo-americký historik Peter Gay tvrdí, že „přízračný děj, expresionistická scénérie a pochmurná atmosféra *Caligariho* ztělesňuje ještě pro potomstvo výmarského ducha právě tak názorně jako Gropiusovy stavby, Kandinského abstraktní obrazy, Groszovy karikatury a nohy Marlene Dietrichové“.¹⁶⁾

Až do své smrti neustal Janowitz ve zdůrazňování politicko-alegorického charakteru filmu, ještě ve svém článku z 27. srpna 1952 píše: „Jedinečný *Caligari* je příběhem o Německu, ačkoliv vypráví jen příběh o bláznivém německém psychiatrovi. I když šlo o alegorii, v dramatické konstrukci, k soudobým dějinám – *Caligari* je právě tak komplexní alegorie, nesmírně průhledná, ačkoliv, což zní neuvěřitelně, to nepochopili ti, kteří měli tu vzácnou možnost ji stvořit. Caligari sám představuje duch německého ‚násilí-přeludu‘ (Gewalt-Wahn), který v historické posloupnosti utvářeli Bismarck, Vilém II., Ludendorff, Hitler a všichni hitlerovci v letech 1930 – 1945. Alegorie rozhodujících historických událostí naší doby nebyla nikdy podána v přesvědčivější vizi než v tomto filmovém opusu roku 1919. Ten vypráví v úplnosti příběh německého šílenství a jen jedna věc mě překvapuje, fakt, že nikdo, z těch kteří se podíleli na jeho vzniku, se k tomu kriticky nevyjádřili, ani si to neuvědomili – pouze já. Ani Carl Mayer, můj přítel

10) Hans Janowitz, *Rufe nach der starken Armee*. „Der Friede“ 3, 1919, s. 180 – 181.

11) Hans Janowitz, *Der Rückfall*. „Der Revolutionär“ 1, 1919, č. 6, s. 8 – 10.

12) Srov. rukopis životopisu, viz pozn. č. 9.

13) Viz dopis z 25. 1. 1920. Brenner-Archiv, Innsbruck.

14) Hans Janowitz, *Unter Lucifers Fuß*. „Das Forum“ 1920, č. 9 (červen), s. 701 – 710.

15) Willy Haas, *Die literarische Welt. Erinnerungen*. München 1960, s. 103.

16) Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918 – 1933*. Frankfurt a. M. 1970, s. 138.

a spoluautor, ani Eric Pommer, producent, Wiene, režisér neměli ponětí, že pracují na smyšleném (!) příběhu, fantastickém a zároveň hluboce realistickém, jehož „odlesk jsme my všichni měli v příštích letech v Německu zažít“. ¹⁷⁾ I nadále zůstává Janowitz tomuto stylu věrný. Píše šansony pro Wilde Bühne, v nichž osvětluje ve stylu *Caligariho*, nyní ovšem s ironickými doplňky, temnou stránku republiky. Přitom si virtuózně vypomáhá běžnými moderními prostředky a provoláními, jež nacházejí uplatnění v nové jazzové hudbě.

Tato hudba se trefila do nervu mladé generace a nepředstavovala jen nový druh hudby, ale nový životní styl, který se přiklání k demokratickým státům Západu. ¹⁸⁾ Hans Janowitz to tematizuje ve svém bohémském románu *Jazz*, prvním německém jazzovém románu, který napodobuje hudební motivy jazzu i v literární struktuře.

Tento román měl zůstat posledním literárním úspěchem Hanse Janowitze. O době od roku 1923 do 1939 víme jen z jeho vlastního životopisu, v němž krátce informuje o „podniku v průmyslnictví“. Jeho žena o tom po jeho smrti napsala Kurtu Pinthusovi: „V roce 1923, po smrti otce mého muže, převzal na přání rodiny továrnu na rostlinné oleje v Čechách, jež byla od roku 1884 v rodinném vlastnictví, a vedl ji velmi úspěšně až do svého odchodu do Ameriky v roce 1939.“ ¹⁹⁾ Literárně se „vrací“ za Výmarské republiky ještě dvakrát k svému bratrovi. Nejprve v biografické črtě v *Die literarische Welt* (5. 11. 1926, s. 4), po níž následuje v roce 1928 sborník *Rekviem bratrského bratrství s vlastními básněmi*, které jsou bratrovi věnovány. Politika ho však zajímala i nadále. Roku 1933 převzal Hitler v Německu moc. Janowitz se ještě nachází v jistotě zahraničí, ve svém rodném městě (Poděbradech – pozn. překl.). O jeho aktivitách se lze jen dohadovat, protože používá četná krycí jména (Jean de Villon, Hans Valentin, Hajan, Jack Saint John, Jan Toník Var, Jan Gustave, Antonin de Villon, Jan Valentine, Herbert Igar) ²⁰⁾, která mají chránit jeho samého, jeho rodinu a příbuzné. Už v pátém čísle časopisu *Der Angriff* financovaném Willim Münzenbergem (Praha 1933) se nachází jeho krátká povídka s názvem *Smrt malého pana Sabbatha*. Pravdivý příběh, v němž svým typickým pozdně expresionistickým stylem ostře kritizuje antisemitismus: „Německo tedy procitlo, Juda v podobě pana Benjamina Sabbatha zdechl. Zoufalé bubnování se však rozléhalo ven z tiché ulice činžáků berlínského západu, ven do světa a proniklo varovně hlaholem svatodušních zvonů a celou zemí, v níž se zvonilo na „šťastný svátek“, německé svatodušní svátky roku 1933.“ Janowitz tedy přesně věděl, co mohl očekávat, kdyby Němci získali moc i v demokratické ČSR. Průběh světodějinného dramatu je známý. V Mnichově roku 1938 darovali západní spojenci v rámci politiky appeasementu část ČSR Hitlerovi, v roce 1939 si vzal zbytek. Janowitz schová část svých rukopisů v jedné české vesničce. Kdy přesně opustil zemi, jakou trasu zvolil, kdo mu dopomohl k vízu do USA, o tom nemůžeme říci téměř nic.

17) Viz pozn. č. 9; a také soupis exponátů k výstavě *Kabinét doktora Caligariho*. SDK, 82/16-5, 3/1.

18) Srov. Michael Kater, *The Jazz Experience in Weimar Germany*. „German History“ 6, 1988, č. 2, s. 145 – 158.

19) Leni Janowitz v dopise Kurtu Pinthusovi 18. 8. 1965. Deutsches Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, 71. 2463.

20) Tyto různé pseudonymy se objevují na rukopisech v pozůstalosti H. Janowitze uložené v SDK.

Z materiálů amerického přistěhovaleckého úřadu Immigration and Naturalization Service je patrné, že oficiálně přijel 16. října 1944 do Spojených států z kanadského Montrealu.²¹⁾ Tuto cestu ale vykonal zjevně jen proto, aby učinil zadost formalitám. Ve skutečnosti se zdržoval v New Yorku nejpozději od března 1940, jak lze rekonstruovat z dopisů a rukopisů.

Janowitz pak v květnu 1940 odjel do Hollywoodu, pravděpodobně proto, aby se znovu dostal k filmu. Zdá se ale, že brzy přesídlil do New Yorku. Jeho bratr Otto Janowitz byl rovněž v New Yorku, kde měl v rozhlasové stanici WEVD na starost seriál *Vy se ptáte – my odpovídáme*.²²⁾ S výjimkou bratra a syna bratrance zabili všechny příbuzné Němci: „Téměř všichni z mých přátel z dávných školních dní v Praze jsou pryč. Deportováni. Zastřeleni. Zplynováni. Spáleni. Jeden obdivuhodný muž z mé továrny, ředitel, čtyřiašedesátiletý inženýr Hájek, vynikající expert, výborný a spolehlivý přítel, byl těmi bestii zabit při transportu do Polska. Stejný osud potkal mého prvního chemika. Můj dobrý právník z malého města Poděbrady, muž nesmrtelné čestnosti, jeho žena a dvě děti, chytrí a báječní lidé – zabiti a zplynováni. Všichni z matčiny strany jsou pryč. Prarodiče, rodiče, děti – všechny tři generace zmizely v Birkenau. Podobně dopadla rodina z otcovy strany. Otcové, matky, děti – jsou pryč. Zplynováni. Můj bratr Otto, muzikant, je, díkybohu, v New Yorku. Se svou ženou. Syn mého bratrance z Vídně je v Londýně. Všichni ti ostatní zmizeli – byli umučeni k smrti šílenou ‚vyšší rasou‘, po *Caligari*m, tak jako bych to cítil už tehdy, roku 1918.“²³⁾

V exilu se Janowitz snaží si svým psaním přivydělat. Vyjde ovšem jen málo článků, knihy žádné. Píše nadále, ale rukopisy jsou odmítány s poukazy na délku, nepoužitelnost a na obsah. Dílo zůstalo zachováno v zásuvkách. Najdou se tu krátké povídky jako *Tři setkání* v New Yorku, *Baby-Lulu*, *Elektricky osvětlené mozky*, *Express* nenávisti namířený proti McCarthymu a divadelní hry jako *Hilsnerova aféra* o T. G. Masarykovi a antisemitismu, jakož i *Co se děje se Samem?* o válce v Korei. Pro literární agenturu Berthy Klausnerové v New Yorku byl sepsán posudek, z něhož si lze udělat dojem o jejím obsahu: „V prvních dvou tisících slovech autor povídá o tom, jak potkal vojáka odcházejícího do Korei. Zbytek příběhu se týká rukopisu, který tento voják zanechal autorovi poté, co byl zabit při válečné akci. Voják v něm vypráví, jak chodil na dívčí show na Coney Islandu a zamiloval se tam do jedné tanečnice. Jednou večer se z publika ozve muž, že předvede speciální striptýzové číslo. V tom okamžiku dojde na nejhorší, neboť se objeví korejský veterán, který je bez rukou, bez nohou a pomatený. To je drsný horor, příliš silný pro můj žaludek. To je nepoužitelné.“²⁴⁾

Vícekrát zmíněný román *Tak jako druzí* se v pozůstalosti nedochoval a musíme pochybovat, zda ho Janowitz vůbec napsal, protože se zachovaly jen skici k románu o emigraci s názvem *Sen bez procitnutí*.²⁵⁾

21) Kopie materiálů jsou majetkem rodiny spisovatele.

22) Conrad P u t t e r, *Rundfunk gegen das „Dritte Reich“*. München 1986, s. 188.

23) Viz dopis H. Janowitze Edith Mayerové. SDK, 82/16-2.

24) Srov. SDK, 82/16-3/3, 1.

25) Srov. SDK, 82/16-6/2, 8.

V USA zaujímá Janowitz opětovně rozhodný postoj k aktuálním politickým otázkám. Vedle toho píše převážně lyriku. Hodně jeho politických článků se zabývá cestou, kterou se daly německé dějiny po roce 1918. Janowitz se přitom staví do služeb levicové emigrace, aniž by se přiklonil k určité politické straně. V roce 1940 se podílí na rozhlasovém programu German-American-Writers Association.²⁶⁾ Roku 1942 má možnost své názory šířit prostřednictvím delšího článku Válka trojí nezodpovědnosti v Die Neue Volkszeitung: „Že se duch pruského militarismu v roce 1918 nevzdal, nýbrž jen akceptoval průměr, že využil oddechu, aby připravil a aktivně zužitkoval novou příležitost: to věděl a říkal každý svobodomyšlný německý politik a novinář. Ti, kdo varovali, byli slyšet i mimo Německo, často však byli přeslechnuti. Briand, Churchill, Masaryk, Wilson – oni všichni nebezpečí znali a pojmenovali.“²⁷⁾

Tato heterogenní směs jmen představuje politickou teorii Coudenhove-Kalergiho.²⁸⁾ Původce panevropské myšlenky poznal pravděpodobně na Československém ekonomickém sněmu.²⁹⁾ Vzhledem k těmto jménům je pak ovšem na podiv čist ospravedlnění stalinové politiky, jak je Janowitz prováděl ve svých nevytištěných Návrzích pro světodějinné vyrovnání (Pravda Mnichova je pravou versailleskou hanbou).³⁰⁾ I ve svém příspěvku k Russian War Relief Week 1942 je zopakuje. Přesto je příspěvek odmítnut, neboť „není vhodný pro naše současné potřeby“.³¹⁾

Janowitz se ale angažoval také za židovské organizace. Byl spolu s Marcem Chagallem, Manfredem Georgem aj. členem Výkonné rady evropských přátel společnosti HIAS (Hebrew Sheltering and Immigrant Aid Society).

Dne 17. dubna 1944 informuje Franze Werfela o osudu rodiny: „Zoufalou bezmoc, že nemohu pomoci, jsem od světové války nikdy nepociťoval tak jako nyní: tehdy to byl Franz, který zůstal na frontě tak dlouho, až byl jeho život zničen. Tentokrát je to má sestra a její dítě, kteří jsou, poté co tehdy devatenáctiletá dívka strávila dva roky ve vězení, podle Červeného kříže internováni v Terezíně.“³²⁾

V dopise píše také o „vyjednáváních“ ohledně jeho práv na *Caligariho* a o továrně na parfémy Janlen, kterou založil 1943 kvůli živobytí.

Dále pracuje Janowitz na nové verzi Doktora Caligariho. V dopise Juliuse B. Saltera Ernstu Matrayovi z 31. srpna 1945 stojí: „Caligari II pojednává o Caligarim, který utekl a je znovu na svobodě. Základní příběh dospívá k naplnění. Všechny politické a morální aspekty, na něž nedošlo dříve v původní verzi, budou hrát důležitou roli v této verzi.“³³⁾ Toto nové zfilmování ztroskotá mj. na právních problémech. Ani divadelní adaptaci

26) *Unabhängige deutsche Radiostunde der German-American-Writers Association*. „Der Aufbau“ (New York) 12. 1. 1940, s. 10.

27) Hans Janowitz, *Der Krieg der dreifachen Pflichtvergessenheit!* „Neue Volkszeitung“ (New York) 2. 5. 1942, č. 18, s. 3.

28) Srov. SDK, 82/16-13, 1.

29) Srov. SDK, 82/16-5, 3.

30) Srov. SDK, 82/16-3, 3/1.

31) Srov. SDK, 82/16-2.

32) Viz dopis H. Janowitze Franzi Werfloví. University of Pennsylvania, Alma Mahler-Werfel Papers, složka Hans Janowitz.

33) Srov. SDK, 82/16-2, 1/2.

nemůže uplatnit. Konec války zažil bezpochyby jako osvobození. Přesto patří znovu k poraženým, a proto se také nemůže vrátit. Manfredu Georgeovi, vydavateli newyorského časopisu *Der Aufbau* naznačuje, že němečtí uprchlíci jsou v Praze ohroženi a „nyní buď právě jen trpění – protože vyvázli z ghett a táborů –, anebo stojí před vypovězením.“³⁴⁾ Zde se kruh uzavírá. Pronásledován byl jako Žid, Němec a občan. Z tohoto trojího poznamenání se ve „věku extrémů“ (Hobsbawm) nemohl vyvázat. Dne 24. dubna 1950 se stává americkým občanem, ale Nový svět není jeho světem. Stále znovu ho myšlenky přivádějí zpět do předválečné a meziválečné Prahy. Nevrátil se. Také ho o to nikdo oficiálně nepožádal. 27. května 1954 umírá v New Yorku. V nekrologu, jediném, který se podařilo vypátrat, se praví: „Ze všech mých dobrých přátel byl Hans Janowitz ten nejlepší. Ale nebyl jen dobrým přítelem, vůbec byl dobrý. Dobrý v nejširším smyslu slova „dobrý“...“³⁵⁾ Až na *Kabinet doktora Caligariho* upadlo jeho dílo z veliké části v zapomnění, jako dílo mnoha emigrantů. Janowitz věděl, že o osudech emigrantů, i o jeho vlastním, platí: „It is no good being a stranger no place...“

Přeložili Milan Doinel a Václav Kofroň

Přeloženo z německého originálu:

Rolf Riess, *Im Schatten von Dr. Caligari. Hans Janowitz im Exil.*

„Filmexil“ 1995, č. 7 (prosinec), s. 21 – 34.

Redakce *Iluminace* děkuje Rolfu Riessovi za laskavé poskytnutí autorských práv k tomuto překladu.

Bibliografie a filmografie Hanse Janowitze:

k n i h y

Asphalt-Balladen. Mit sechzehn Lithographien von Marcel Slodki. Berlin 1924.

Jazz. Berlin 1927.

Requiem der brüderlichen Bruderschaft. Prag 1928.

příspěvky v časopisech a novinách (eseje, básně, menší prózy)

Heinrich Mann. „Herder-Blätter“ 1, 1912, č. 2, s. 29 – 31. (k souboru novel *Die Rückkehr vom Hades*)

Winterspaziergängers Lied an dei ferne Geliebte. „Herder-Blätter“ 1, 1912, č. 3, s. 45. (báseň)

34) Viz dopis H. Janowitze Manfredu Georgeovi 8. 10. 1945. Deutsches Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar, 71. 2463.

35) Franz Spencer, *Hans Janowitz.* „Der Aufbau“ (New York) 4. 6. 1954, s. 12.

- Poesie und Jugend. Eine Ansprache an Freunde.* „Herder-Blätter“ 1, 1912, č. 4 – 5, s. 45 – 46.
(próza)
- Petr Bezruč.* „Herder-Blätter“ 1, 1912, č. 4 – 5, s. 49. (skica)
- Aphorismen zu literarischen Gegenständen.* „Herder-Blätter“ 1, 1912, č. 3, s. 54 – 55. (aforismy)
- Ein tschechisches Novellenbuch.* „Der Brenner“ 3, 11. 1. 1913, s. 368 – 370. (recenze)
- Das zierliche Mädchen.* „Der Brenner“ 3, únor 1913, s. 477 – 486. Nyní také In: Dieter Sudhoff und Michael M. Schardt (Ed.), *Prager deutsche Erzählungen*. Stuttgart 1992, s. 363 – 369.
- Die Freunde und das Weib.* „Der Brenner“ 3, 24. 3. 1913, s. 924 – 926.
- Sternbegegnung.* „Der Brenner“ 3, 2. 7. 1913, s. 834.
- Ein Ausbruch.* In: Max Brod (Ed.), *Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst*. Leipzig 1913. s. 195 – 197. (povídka)
- Szene der Erfüllung.* In: Max Brod (Ed.), *Arkadia. Ein Jahrbuch für Dichtkunst*. Leipzig 1913. s. 198 – 200. (povídka)
- Sonett des sich Langweilenden.* In: *Jüngste Tschechische Lyrik. Eine Anthologie*. Berlin 1916, s. 66. (báseň)
- Die Kunst.* „Die Weltbühne“ 15, 3. 7. 1919, č. 28, s. 26.
- Die Vorhölle.* „Der Friede“ 3, 1919, s. 311.
- Der verlorene Sohn.* „Das junge Deutschland“ 2, 1919, s. 184 – 185.
- Die Erleuchtung des Umnachteten.* „Das junge Deutschland“ 2, 1919, s. 151 – 152.
- Rufe nach der starken Armee.* „Der Friede“ 3, 1919, s. 180 – 181.
- Peter Altenberg zum Gedächtnis.* „Der Friede“ 3, 1919, s. 213 – 214. (ocenění)
- Der Rückfall.* „Der Revolutionär“ 1, 1919, č. 6, s. 8 – 10.
- Wehrzwang und kein Ende.* „Der Revolutionär“ 1, 1919, č. 16, s. 22 – 25.
- Sonntag-Vormittag.* „Der Friede“ 3, 1919, s. 213.
- Gesichte von 1913.* „Der Kritiker“ 3, 1920, č. 6, s. 64 – 67.
- Geburtenpolitik.* „Die Weltbühne“ 16, 24. 6. 1920, č. 26, s. 760.
- Eduard Vojan.* „Die neue Schaubühne“ 2, 1920, č. 7, s. 190 – 191. (nekrolog)
- Unter Lucifers Fuß.* „Das Forum“ 1920, č. 9, s. 701 – 710. (groteska)
- Wahres Märchen.* „Die Weltbühne“ 16, 12. 8. 1920, č. 33, s. 189.
- Die unbegriffene Notwendigkeit, für die „radikal-pazifistische“ Tat.* „Die Weltbühne“ 16, 2. 9. 1920, č. 36, s. 268.
- Das Märchen von Gilda Langer.* „Das Tagebuch“ 1, 1920, s. 1158.
- Utopie.* „Freie deutsche Bühne“ 2, 1920 – 1921, s. 482 – 484.
- Dies und Das.* „Freie deutsche Bühne“ 2, 1920 – 1921, s. 1135 – 1141.
- Adam und Eva.* „Die neue Schaubühne“ 7, 1921, č. 3, s. 141 – 142. (báseň)
- Berliner Morgen.* „Die neue Schaubühne“ 7, 1921, č. 3, s. 141. (báseň)
- Kindermund.* „Die Weltbühne“ 17, 7. 4. 1921, č. 14, s. 394.
- Ein gemeiner Kerl.* „Die Weltbühne“ 17, 28. 4. 1921, č. 17, s. 479.
- Der Angler am Zeitungsstrom.* „Das Tagebuch“ 3, 1922, s. 311 – 313.
- Briefe von Hans Janowitz.* „Die Fackel“ 1924 (červen), s. 657 – 667.
- Franz Janowitz (28. Juli 1892 bis 4. November 1917).* „Die Literarische Welt“ 5. 11. 1926, č. 43, s. 4.
- Die Pardways.* „Das Tagebuch“ 11, 1930, s. 1893 – 1894. (ke knize Lester Cohena)
- Ein Leben an der Kamera.* „Der Aufbau“ (New York) 4. 7. 1941, s. 9. (nad smrtí Otto Kantůrka)
- Der Krieg der dreifachen Pflichtvergessenheit!* „Neue Volkszeitung“ (New York) 2. 5. 1942, č. 18, s. 3.

- Jan Münzer. „Der Aufbau“ (New York) 21. 7. 1950, s. 6.
Peroutka lebt. „Der Aufbau“ (New York) 4. 8. 1950, s. 18.
Von Kosir ins Edison-Haus. *Leben und Laufbahn von Karl Lamač*. „Der Aufbau“ (New York) 15. 8. 1952, s. 11.
Brief Hans Janowitz an Herrn Ludwig von Ficker. (Poděbrady, 10. 12. 1912) In: *Briefwechsel 1909 – 1914*. „Brenner-Studien“ 6, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Salzburg 1986, s. 107 – 108.
Brief Hans Janowitz an Herrn Ludwig von Ficker. (Praha, únor 1913) In: *Briefwechsel 1909 – 1914*. „Brenner-Studien“ 6, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Salzburg 1986, s. 115 – 116.
Brief Hans Janowitz an Herrn Ludwig von Ficker. (Hamburg, 20. 9. 1913) In: *Briefwechsel 1909 – 1914*. „Brenner-Studien“ 6, Forschungsinstitut Brenner-Archiv, Salzburg 1986, s. 181.
Ein verhurtes Kind singt. In: Volker Kühn (Ed.), *Hoppla wir leben. Kabarett einer gewissen Republik 1918 – 1933*. Berlin 1988, s. 34.
Caligari – *The Story of a Famous Story (Excerpts)*. In: Michael Budd (Ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick – London 1990, s. 221 – 239.
Feldpostkarte 356 Hans Janowitz an Karl Kraus. (Praha, 6. 11. 1917) In: Dieter Sudhoff (Ed.), *Janowitz, Franz, Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe und Dokumente / Franz Janowitz*. „Brenner-Studien“ 12, Innsbruck 1992, s. 188.
Brief Hans Janowitz an Karl Kraus. (Poděbrady, 18. 10. 1917) In: Dieter Sudhoff (Ed.), *Janowitz, Franz, Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe und Dokumente / Franz Janowitz*. „Brenner-Studien“ 12, Innsbruck 1992, s. 194.

Výběrová bibliografie o H. Janowitzovi:

- Unabhängige deutsche Radiostunde der German-American-Writers Association. „Der Aufbau“ (New York) 12. 1. 1940, s. 10.
Martina Bilke, *Zeitgenossen der „Fackel“*. Wien 1981, s. 62.
Max Brod, *Streitbares Leben 1884 – 1968*. München 1969, s. 22 a 78.
Malcolm Pasley (Ed.), *Max Brod / Franz Kafka, Eine Freundschaft, Briefwechsel*. Frankfurt a. M. 1989, s. 274.
Peter Gay, *Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit*. Frankfurt a. M. 1970, s. 138.
Willy Haas, *Die literarische Welt, Erinnerungen*. München 1960, s. 102.
Rudolf Hösch, *Kabarett von gestern, nach zeitgenössischen Berichten, Kritiken und Erinnerungen. Band I, 1900 – 1933*. Berlin 1967.
Walter Kaul, „Bestandsaufnahme 70“, *Nicht nur expressionistisch und caligaresk*. In: *Caligari und Caligarismus*. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1970.
Paul Leppin, „Romane und Erzählungen“ (*Jazz. Von Hans Janowitz, Berlin 1927, Die Schmiede, 174 Seiten*). „Die Literatur“ 29, 1926 – 1927, s. 483.
Peter M. Lindt, *Schriftsteller im Exil, Zwei Jahre deutsche literarische Sendung am Rundfunk in New York*. New York 1944, s. 93 – 95.
Theodor Lücke, *Hans Janowitz: „Jazz“*. „Die Literarische Welt“ 4. 3. 1927, č. 9, s. 5 – 6.
Antonín Měšťan, *Geschichte der tschechischen Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln – Wien 1984, s. 200.
Max Herrmann Niesse, *Kabarett, Schriften zum Kabarett und zur bildenden Kunst*. Frankfurt a. M. 1986.

ILUMINACE

Rolf Riess: Ve stínu doktora Caligariho

- Rolf Riess, *Hans Janowitz, Im Schatten von Dr. Caligari*. „Der Aufbau“ (New York) 12. 3. 1993.
- Jürgen Serke, *Böhmische Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft*. Wien – Hamburg 1987, s. 408 – 411.
- Franz Spencer, *Hans Janowitz. Aus der Grabrede, die der Freund des verstorbenen Franz Spencer hielt*. „Der Aufbau“ (New York) 4. 6. 1954, s. 12.
- Dieter Sudhoff, *Hans Janowitz*. In: Walter Killy (Ed.), *Literatur Lexikon*. Band 6, 1990, s. 83.
- Dieter Sudhoff (Ed.), *Janowitz, Franz, Auf der Erde und andere Dichtungen. Werke, Briefe und Dokumente / Franz Janowitz*. „Brenner-Studien“ 12, Innsbruck 1992, s. 269 – 296.
- Hans Tramer, *Die Dreivölkerstadt Prag*. In: *Festschrift Robert Weltsch. Zum 70. Geburtstag von seinen Freunden*. Tel Aviv 1961, s. 138.
- Christine Ulmer, *Janowitz, Franz*. Innsbruck 1979.
- Hans Ziegler – Richard Precht, *Jazz und Literatur. Frühe deutsche Autoren*. „Jazz-Zeitung“ 1989, č. 11, s. 8.
- Hans Ziegler – Richard Precht, *Jazz-zur Sprache gebracht. Ein literaturgeschichtliches Novum in Rückblicken*. „Literatur für Leser“ 3, 1990, s. 181.

Filmy:

1919/1920

Kabinet doktora Caligariho (Das Kabinett des Dr. Caligari)

Režie: Robert Wiene. **Scénář:** Hans Janowitz a Carl Mayer.

Premiéra: 26. 2. 1920.

1919/1920

Věčný proud (Ewiger Strom)

Režie: Johannes Guter. **Scénář:** Hans Janowitz na námět Alfreda Feketeho.

Premiéra: 9. 4. 1920.

1920

Janusova hlava (Der Januskopf. Eine Tragödie am Rande der Wirklichkeit)

Režie: F. W. Murnau. **Scénář:** Hans Janowitz podle novely R. L. Stevensona
Dr. Jekyll a Mr. Hyde.

Premiéra: 26. 8. 1920.

1920

Červená reduta (Die Rote Redoute)

Režie: Hans Kobe. **Scénář:** Hans Janowitz a Franz Schulz.

Premiéra: 4. 3. 1921.

1921

Milenka Roswolského (Die Geliebte Roswolskys)

Režie: Felix Basch. **Scénář:** Henrik Galeen a Hans Janowitz
podle románu Georga Fröschela.

Premiéra: 2. 9. 1921.

ILUMINACE

Rolf Riess: Ve stínu doktora Caligariho

1921

Černá panterice (Die schwarze Pantherin)

Režie: Johannes Guter. **Scénář:** Hans Janowitz a Johannes Guter
podle dramatu Wolodymyra Wymytschenka Panteří žena.

Premiéra: 14. 10. 1921

1921

Cirkus života (Zirkus des Lebens)

Režie: Johannes Guter. **Scénář:** Hans Janowitz a Franz Schulz.

Premiéra: 15. 12. 1921.

1921

Marizza, řečená pašerácká madona (Marizza, genannt die Schumgglermadonna)

Režie: F. W. Murnau. **Scénář:** Hans Janowitz na námět Wolfganga Geigera Zelené oči.

Premiéra: 20. 1. 1922.

1923

Matko, tvé dítě volá (Mutter, dein Kind ruft. Das brennende Geheimnis)

Režie: Rochus Gliese. **Scénář:** Hans Janowitz podle novely Stefana Zweiga.

Premiéra: 27. 9. 1923

v ý b ě r l i t e r a t u r y o f i l m e c h

Januskopf. „Der Film“ 4. 9. 1920, č. 36, s. 38.

Ernst Angel, *Ein „Expressionistischer“ Film*. „Die neue Schaubühne“ 1920, s. 103 – 105.

Balthasar [Roland Schacht], *Ewinger Strom und Indische Rache*. „Freie deutsche Bühne“ 1919 – 1920, s. 827 – 828.

Balthasar [Roland Schacht], *Caligari*. „Freie deutsche Bühne“ 14. 3. 1920, s. 695 – 698.

Alexander Bessmertny, *Ein expressionistischer Film. Das Cabinet Des Doktor Caligari, von Karl Mayer und Hans Janowitz. Regie Robert Wiene*. „Die neue Schaubühne“ 1920, s. 136.

Siegfried Kracauer, *Caligari*. „Partisan Review“ 1947, s. 160 – 179.

Siegfried Kracauer, *Das Kabinett des Dr. Caligari*. „Der Monat“ 1948, s. 78 – 86.

Friedrich Luft, *Die dämonische Leinwand. Zu einem Buch über die Blütezeit des deutschen Films*. „Der Monat“ 1956, s. 61 – 63.

Walter Kaul (Ed.), *Caligari und Caligarismus*. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1970.

Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films 1895 – 1928*. München 1973.

Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1984.

Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*. Berlin 1989.

Uli Jung – Walter Schatzberg, *Caligari: Das Kabinett des Dr. Wiene*. In: Uli Jung – Walter Schatzberg (Ed.), *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. München 1992, s. 71 – 89.

Hans Schmid, *Fenster zum Tod. Der Raum im Horrorfilm*. München 1993, s. 95 – 111.

Články

KABINET DOKTORA CALIGARIHO
(1919/20)

Uli Jung – Walter Schatzberg

Ten, kdo nahlédne do kritické diskuse o *Kabinetu doktora Caligariho*, je konfrontován s nezvyklým rozporem mezi oceněním filmu jako klasikou němé éry, mistrovským dílem rané avantgardy, předchůdcem hnutí uměleckého filmu na jedné straně a na druhé straně ohodnocením režiséra coby nevalného umělce, jehož podíl na tolik uznávaném filmu nebyl brán v potaz. Chceme se tu vypořádat s tímto hodnocením Roberta Wieneho a pokusit se nalézt příčiny negativního obrazu jeho osoby, protože Wieneho reputace jako režiséra *Caligariho* má ústřední význam pro jeho reputaci filmového režiséra vůbec. Zdráhání uznat jeho vklad pro umělecký a komerční úspěch filmu vedlo k tomu, že jako režisér zůstal v každém ohledu zneuznán.

Je důležité mít na zřeteli ještě druhý paradox. Názory na Wieneho tvorbu se změnily až po jeho smrti. Za svého života byl uznávaným scenáristou i režisérem – před *Kabinetem doktora Caligariho* i po něm. To lze dokázat na četných odkazech v soudobém odborném tisku. Teprve po druhé světové válce byl považován za režiséra průměrného talentu, jehož jediným velkým úspěchem byla náhoda.

Kracauerova kritika Caligariho

Zdaleka nejvlivnější je dodnes kniha Siegfrieda Kracauera o historii filmu ve Výmarské republice Od Caligariho k Hitlerovi, jejíž kapitola o *Caligarim* má pro tezi studie ústřední význam. Pro Kracauera je Wiene jako režisér naprosto nezajímavý; vidí v něm pouze muže, který skrze konstrukci rámcového příběhu proměnil revoluční film v konformistický.¹⁾ Toto hodnocení Wienemu na dlouhé roky přineslo stigma reakcionáře.

Od zveřejnění Kracauerovy knihy v roce 1947 bylo pro interpretaci *Caligariho* nasnadě pohlížet na film ze zorného úhlu Kracauerovy teze celku, podle níž německý film odrážel mentalitu německého národa. Tato teze spočívá v Kracauerově na nic se netázající důvěře v jediný zdroj, totiž v rukopis Hanse Janowitzze, který byl doposud zveřejněn jen

1) Srov. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M. 1984, s. 73.

formou výňatků – je to *Caligari: The Story of a Famous Story*.²⁾ Svou tezí celku chce Kracauer ukázat, že z filmů Výmarské republiky je možno vyčíst ochotu německého národa podrobit se tyranovi. Ve své analýze těchto filmů chce prozkoumat hlubší sféry německé duše, kolektivní podvědomí německého národa, aby našel odpověď na otázku, proč Němci Hitlera následovali: „Tak se za otevřeným ztvárněným příběhem ekonomických výkyvů, sociálních požadavků a politických machinací odehrává tajný příběh, který do hry dostává vnitřní dispozice německého národa. Rozkrytí těchto dispozic v médiu německého filmu by mohlo přispět k pochopení Hitlerova vzestupu a uchopení moci.“³⁾

Kracauer chce prozkoumat „historii německé kolektivní mentality“. Věřící, že by se tak mohlo stát nejlépe za pomoci filmu. Tvrdí, že „film, více než kterékoliv jiné médium, otevírá přístup k pochopení vnitřních dispozic širokých vrstev národa“.⁴⁾ Zatímco se jeví jako zcela oprávněné využívat populární média – film nebo šestákovou literaturu – k těmto účelům, pak právě Kracauer to nedělá. Filmy, kterých využívá pro zkoumání kolektivní mentality Němců, jsou náročné filmy, které – s výjimkou *Caligariho* – vidělo jen poměrně málo lidí. Existovaly stovky populárních filmů bez jakékoliv expresionistické nebo jiné umělecké pretence, na které publikum proudilo v masách, o nichž ale Kracauer nepojednává. Je možná oprávněné analyzovat umělecké filmy za účelem zkoumání kolektivní mentality; Kracauer byl ale průzkumem kolektivní mentality posedlý a byl by se měl více zajímat o filmy populární.

Kracauerova teze, jak ji uvádí ve svém úvodu, se překvapivě nedočká skutečného využití, než se dostane ke své páté kapitole – o *Caligarim*. Jeho „psychologická historie“⁵⁾ začíná teprve u *Caligariho*, kterého označuje jako „archetyp všech následujících poválečných filmů“⁶⁾. Pokud by jeho teze souhlasila, pak by musela být kolektivní mentalita Němců patrná v jejich filmech i před rokem 1918. Avšak pro Kracauera jsou celé dějiny filmu od roku 1895 do roku 1918 „prehistorií, které se v podstatě nedá připisovat žádný význam“⁷⁾. Tak shrnul německý film oné doby pouze ve smyslu periodizace. Kracauer přiznává, že německý filmový průmysl během první světové války zažil ekonomický rozmach, ale nestal se kulturně samostatným: „Lidé si měli myslet, že se v Německu za tak výhodných podmínek poštěstí vytvořit film vlastní, svébytné formy, jak je vytvářely jiné země.“⁸⁾

Zástupce tehdejšího filmového průmyslu naproti tomu načrtl v roce 1919 jiný obraz: „Dnes vyrábí více než sto podniků v Německu filmy, které jsou předváděny publiku

2) Michael Budd (Ed.), *The Cabinet of dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick – London 1990. Sborník obsahuje několik ukázek z tohoto rukopisu.

3) S. Kracauer, c. d., s. 17.

4) S. Kracauer v dopise Carlu Mayerovi 29. 5. 1944, pozůstalost Carla Mayera, Stiftung Deutsche Kinemathek v Berlíně (dále jen SDK); v prvním odstavci tohoto dopisu uvádí tezi své knihy ve zhuštěné formě.

5) S. Kracauer, c. d., s. 14.

6) Tamtéž, s. 9.

7) Tamtéž, s. 22.

8) Tamtéž, s. 29; ovšem originál je zde mnohem jasnější: Kracauer hovoří o „filmu vlastního [německého], pravdivého národního charakteru“. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton 1949, s. 22.

téměř ve třech tisícovkách divadel. Je to spíše příliš malý než příliš vysoký předpoklad, když počítáme, že denně jde do biografu milion lidí, což je důkaz toho, jak nevšedně velký je okruh lidí, na které se film obrací a ke kterému se dostává.⁹⁾ Samozřejmě je těžké posoudit, zda tehdejší filmy byly kulturně samostatné produkty, ale tato otázka není dodnes úplně prozkoumána. Kracauer se každopádně zajímá pouze o čtyři filmy z těchto let – *Pražský student* (Stellan Rye, 1913), *Golem* (Henrik Galeen, Paul Wegener, 1914), *Homunculus* (Otto Rippert, 1916), *Ten druhý* (Max Mack, 1913) – ambiciózní filmy, které oslovily jen úzký okruh vzdělaného publika. V důsledku toho nepatří žádný německý film, s výjimkou čtyř výše jmenovaných, ke Kracauerovu tématu. Tato argumentace mu dovoluje započít své psychologické dějiny německého filmu teprve u *Caligariho*. Tyto psychologické dějiny, a v pokračování této formulace, psychologické dějiny německého národa, prý byly nutné, protože socioekonomické důvody nepostačovaly k objasnění Hitlerova vzestupu. Kracauerova metoda pak pochopitelně také není sociologická a důsledně se nechce opírat o „statisticky zjištěnou popularitu filmu“, nýbrž mnohem více o „popularitu jejich obrazových a příběhových motivů“.¹⁰⁾ Toto rozlišení mu dovoluje opřít se dle libosti pouze o vybrané německé filmy, bez ohledu na jejich úspěch u publika.

Kracauerova metoda je jeden velký zmatek. Chtěl by sice vysvětlit masový fenomén, ale bez použití statistických metod. Jeho teze by se ostatně dala podpořit pouze statistickou analýzou recepce všech uváděných filmů, tedy i ze zahraničí importovaných a promítaných v Německu. Tím, že se omezuje na výběr z německé produkce, aniž by ocenil její skutečnou popularitu, zakládá v podstatě úplně jinou metodu. Selektace motivů z omezeného počtu „uměleckých filmů“ není ani sociologie, ani psychologie. Zdá se, že jeho metoda se místo toho vztahuje na tradičně buržoazní pojem umělce coby seismografa své doby. Kracauer by takový pojem určitě odmítl, ten se však přece jen v jeho zmatené metodě skrývá.¹¹⁾

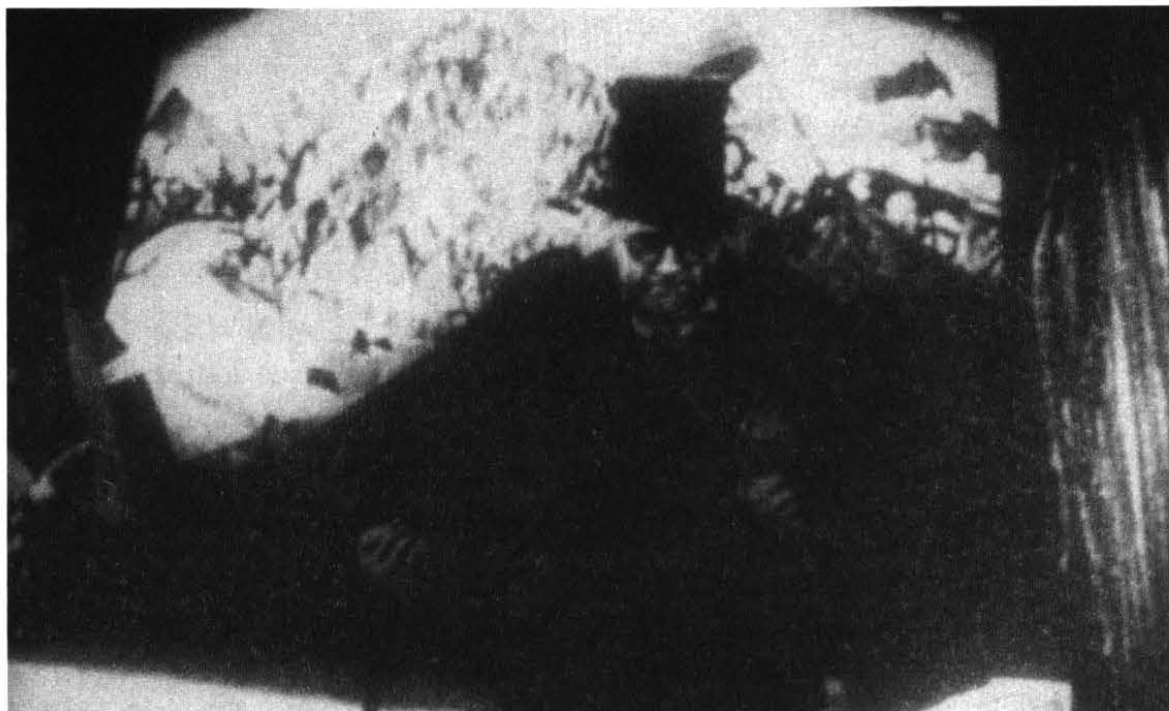
Pochybná metoda, která ještě donedávna nebyla vážněji analyzována, vede Kracauera k volbě *Caligariho* jako ústředního textu pro podpoření jeho teze. Pro Kracauera znamená připojení rámcového příběhu proměnu revolučního filmu v konformistický, což současně dokresluje jeho tezi o výmarském filmu a o Německu z doby Výmarské republiky. Vidí dichotomii vzpoury a podrobení se, kterou lze objasnit z filmové verze *Caligariho*, verze, kterou její režisér ochudil o její revoluční obsah tím, že posunul výpověď centrálního děje do subjektivity blázna. Z Kracauerova hlediska stále ještě centrální děj sám o sobě posouvá onen revoluční obsah, rámcový příběh však „zapouzdruje originál“.¹²⁾ To pro něj symbolizuje všeobecné stažení se Němců do ulity, tj. podrobení se autoritě.

9) Professor Dr. Leidig, *Filmindustrie in der Volkswirtschaft*. „Illustrierte Zeitung“ 4. 9. 1919 (Themenheft: „Der deutsche Film“, s. 2).

10) S. Kracauer, c. d., s. 14.

11) Jsme ochotni uznat Kracauerovy zásluhy v sociologii. I jeho činnost jako filmového kritika, která byla v plném rozsahu dokumentována (viz Thomas Y. Levin, *Siegfried Kracauer: Eine Bibliographie seiner Schriften*. Marbach a. N. 1989), a akceptujeme ji jako důležitý zdroj pro primární recepci filmů dvacátých a třicátých let.

12) S. Kracauer, c. d., s. 75.



The Story of a Famous Story

Protože Kracauerův argument o funkci rámcového příběhu je pro jeho celkový projekt stěžejní, je nutné se ptát po jeho správnosti. V poznámce pod čarou ke kapitole o *Caligari* uvádí zdroje svých úvah: „Následující případ a ještě jiné skutečnosti, které jsou zmíněny na těchto stránkách, pochází ze zajímavého rukopisu, který napsal Hans Janowitz o vzniku filmu o Caligari. Cítím se mu být povinován poděkovat za to, že mi dal k dispozici svůj materiál. Jsem tak schopen opřít svůj výklad o dosud neznámou historii vzniku filmu.“¹³⁾

Na co se Kracauer odvolává, je stopětistránkový strojopis Hanse Janowitze s titulem *Caligari: The Story of a Famous Story*. Tento text zřejmě vznikl od roku 1939 v New Yorku, kde Janowitz žil po své emigraci z Prahy. Existuje odůvodněný předpoklad, že Janowitz na něm pracoval delší dobu. V jeho pozůstalosti, která je nyní ve vlastnictví Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) v Berlíně, se nachází rané německé vydání s titulem *Caligari*, historie jednoho známého filmu a kromě toho několik pozdějších vydání v angličtině. Ve filmové knihovně Muzea moderního umění v New Yorku se nachází fragment v anglickém jazyce, který sestává z kapitoly 1. Tento šestnáctistránkový fragment je obsahově identický s první kapitolou stopětistránkového strojopisu, který do New York Public Library předala roku 1955 vdova po Hansu Janowitzovi.

13) Tamtéž, s. 295; táž informace se nachází téměř doslovně v dopise Carlu Mayerovi z 29. 5. 1944: „Chtěl bych připojit, že mé studie a vlastní zkušenosti byly doplněny o informace, které jsem obdržel při nekončících rozhovorech s Fritzem Langem, Henrikem Galeenem a panem Janowitzem. Ten poslední mi umožnil podpořit mou interpretaci *Caligariho* svou insider-historií tohoto klíčového filmu, která doposud zůstávala neznámá.“ (Pozůstalost Carla Mayera, SDK). Kracauer je natolik přesvědčen o pravdivosti Janowitzových informací, že Mayera ani jednou nepožádá o jejich potvrzení.

Ona opravdová „insider-historie“ o vzniku *Caligariho* tedy není nic jiného než Janowitzovy vzpomínky na okolnosti, které vedly k vytvoření klasického díla německého němého filmu – vzpomínky s odstupem dvaceti let. Tento rukopis by se dal stejně tak číst jako dojemný dokument z emigrace, vydaný exulantem z nacistického Německa, který se nyní pokouší domáhat se svého podílu na *Caligariho* slávě. Jedním z hlavních důvodů, které měl Janowitz pro vyprávění této historie, tkvěl v tom, že chtěl ukázat, že autoři scénáře jsou skutečnými původci filmu. To je zcela zřetelné, když ve třetí kapitole podává překvapující vysvětlení: „My jsme museli scénář chápat jako svěřací kazajku pro režiséra, a to velmi těsnou, přesnou, se silným pásem a sponami, takže se z našich instrukcí nemohlo nic ztratit.“¹⁴⁾ Žádný profesionální autor scénáře se nemůže připojit k takovému názoru, který spatřuje umělecké dílo ve scénáři a ne v hotovém filmu. Není-liž to kuriózní případ ironie, že Carl Vincent, francouzsko-belgický filmový historik, jehož Dějiny filmového umění Kracauer ve své knize stále znovu cituje jako spolehlivý zdroj, vydává o Janowitzovi následující svědectví: „Hans Janowitz, rovněž českého původu jako Wiene, je amatérský autor scénáře. Jeho původní živností je obchod se stolními oleji.“¹⁵⁾

Poté co posílil autoritu scenáristů, může se Janowitz věnovat svému hlavnímu zájmu, a to stížnosti na to, že Wiene svým připojením rámcového příběhu zfalšoval původní scénář. Janowitz to ale vidí jinak než Kracauer, a to nikoliv z politických a revolučních aspektů: „Dr. Wiene, padesátiletý muž, tedy muž ze starší generace než my, se obával pustit se do této nové formy expresionistického umění. Aby tedy mohl ospravedlnit příběh s jeho ostrými úhly ve střechách a místnostech, stylizované masky herců, cirkak malovaný svět, „caligariovský“ svět, „bláznivý svět roku 1919“, měl v úmyslu změnit náš rukopis v jednom důležitém detailu: na konci filmu měl být náš příběh vydáván za vyprávění blázna; tak se mělo naše drama – tragédie muže, který se zblázní ze zneužívání svých duševních sil – proměnit v klišé, v němž je každá událost primitivně vysvětlována, ze kterého se symbolismus musel vytrátit.“¹⁶⁾

Janowitz zde tvrdí, že Wiene chtěl svým odmítnutím expresionistické dekorace prohlásit expresionismus za výraz bláznovství. Z jiných zdrojů je však známo, že Wiene okamžitě akceptoval plány jevištních výtvarníků.¹⁷⁾ Stojí za povšimnutí, že Janowitz svůj příběh charakterizuje jako symbolické vyprávění o tragických okolnostech jednoho muže, aniž by poukázal na politickou tematiku. Je to Kracauer, kdo Janowitzův hněv proti rámcovému příběhu zasazuje do své politické ideologie. Janowitz se opakovaně vrací k otázce rámcového příběhu, kterého Wiene ovšem ve skutečném obsahu scénáře nedbá. Překvapivě přitom přiznává, že ani tento údajně zhoubný rámec nemohl zcela zničit

14) Hans Janowitz, *Caligari: The Story of a Famous Story*. Nepublikovaný strojopis; New York Public Library, Theatre Collection, s. 32.

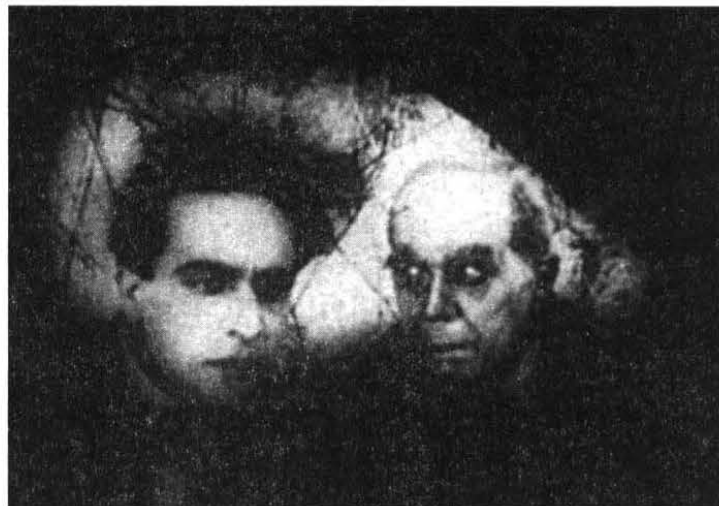
15) Carl Vincent, *Historie de l'art cinématographique*. Brusel – Trident 1939, s. 144.

16) H. Janowitz, c. d., s. 48.

17) Hermann Warm např. tvrdí, že to byli jevištní výtvarníci, kteří navrhli dekorace pro film a Wiene „okamžitě rozpoznal možnosti a prohlásil se za realizátora tohoto stylu“. Kromě toho nás Warm ujišťuje, že autoři scénáře obzvlášť bojovali proti expresionistické stylizaci. Srov. Hermann Warm, *Gegen die Caligari-Legenden*. In: Walter Kaul (Ed.), *Caligari und Caligarismus*. SDK, Berlin 1970, s. 11 – 16.

ILUMINACE

Uli Jung – Walter Schatzberg: Kabinet doktora Caligariho (1919/20)



účinnost jeho vyprávění: „Tento tolik odvážný dramaturgický kotrmelec nemohl nic změnit na očarované fascinaci publika naším příběhem: tragédie psychiatra, který se kvůli zneužívání svých duševních sil zbláznil; nic nemohlo této fascinaci uškodit, protože když publikum jednou dosáhlo určitého bodu napětí, nemůže už být nic tak hloupé, aby tuto fascinaci zrušilo. Ani „uzavření se“ Dr. Wieneho nebylo dost hloupé, aby to dokázalo. Ve skutečnosti bylo dost chytré na to, aby ospravedlnilo neznámý expresionismus (básnický, malířský a divadelní expresionismus) tak, aby ho publikum mohlo pochopit.“¹⁸⁾

Janowitz přiznává, že rámcový příběh, který považuje za hloupý, přinejmenším přispěl k tomu, aby expresionismus filmu byl pro publikum stravitelný. Přesto však jeho nejdůležitějším bodem zůstává, že scénář vypráví zejména příběh psychiatra, který se zbláznil. To se pro něj stalo příběhem, který symbolicky odhaluje šílenství skryté za autoritou. Způsob, jakým Caligari mučí Cesara, představoval hanebné vykořisťování prostého člověka autoritami, které se zbláznily: „...náš doktor Caligari, ta velká autorita, byl posedlý zabíjením, posedlý tím, že vnucoval nevinným obětem své brutální instinkty!“¹⁹⁾

Scénář

Vydáním Kracauerovy knihy nastala neutuchající žhavá diskuse o funkcích Wieneho rámcového příběhu. Jak Kracauer, tak Janowitz ve svém eseji tvrdí, že by film bez rámcového příběhu býval byl mnohem silnější, mnohem upřímnější, mnohem poučejší. Je načase toto tvrzení zpochybnit, a to na základě jednoho zdroje, který pro Kracauera nebyl přístupný: originální scénář filmu *Caligari*.²⁰⁾ Dalo by se předpokládat, že Janowitz ho znal, ale z nevysvětlitelných důvodů se ve svém eseji opomněl zmínit, že i tento scénář obsahoval rámcový příběh.

Tento rámcový příběh se odehrává na terase a v parku jedné vily, kde se baví mladí manželé Francis a Jane s několika přáteli. Atmosféra je veselá a uvolněná do té doby, než kolem domu projde skupina cikánů. Francis a Jane se zklidní a zvážní; poté, co je přátelé přemluví, začne Francis vyprávět příběh: „Nuže, přátelé, určitě znáte onen hrůzný příběh o Holstenwallovi, na který jsme si já a Jane s lítostí vzpomněli právě, když kolem

18) H. Janowitz, c. d., s. 51.

19) H. Janowitz, c. d., 2. vyd., s. 73. Existuje důvod pro pochybnosti o Janowitzových sociálně kritických tendencích za Výmarské republiky, zejména vzhledem ke zbývajícím scénářům, které napsal po *Caligari*: *Janusova hlava*; *Marizza, řečená pašerácká madona*; *Milenka Roswolského*; *Matko, tvé dítě volá*; mimoto psal lyrické básně a bohémský román *Jazz* (1926). Roku 1924, po smrti svého otce, převzal olejný mlýn své rodiny v Praze, který provozoval až do své emigrace do New Yorku v roce 1939. Zde při své práci na nepublikovaném *Story of a Famous Story* založil firmu na výrobu parfémů, kterou vedl až do roku 1953, rok na to zemřel.

20) Na radu Lotty Eisnerové našel Gero Gandert roku 1976 scénář v pozůstalosti Wernera Krausse. Dnes se nalézá ve vlastnictví SDK. V době dokončování našeho rukopisu se připravovala jeho publikace: Helga Belach – Hans-Michael Bock (Ed.), *Das Cabinet des Dr. Caligari: Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/1920*. München 1995.

táhli ti cikáni.“ Pokračuje: „Ano, přátelé, je to již přes dvacet let... žil jsem tehdy jako soukromý učitel v idylickém městečku Holstenwallu...“²¹⁾ A zde začíná všeobecně známý příběh doktora Caligariho.

V originálním rámcovém příběhu žijí Francis a Jane již jako manželé, dvacet let po oněch událostech, v docela komfortních podmínkách. Zde si nelze domýšlet žádný revoluční obsah, ani sociální kritiku. Sociální statut vypravěče, akceptování společenských konvencí (jejich manželství), dvacetiletý odstup od událostí a náhodný podnět ke vzpomínce na ni, mohou stěží vytvořit účinný rámec pro revolučně podněcující příběh. Kromě toho je příběh podáván z pohledu vypravěče v první osobě, která je stále přítomna ve výše uvedených titulcích a v celém textu. Tento aspekt scénáře dává najevo, že příběh, který se zde vypráví, nemusí nutně vycházet z objektivní pravdy, ale že ho vypráví ten, který ho prožil a tak, jak ho prožil.²²⁾

Nyní, když máme originál scénáře a můžeme jej srovnávat s Janowitzovými vzpomínkami, je možné ověřovat spolehlivost Kracauerova zdroje „opravdové insider-historie“. Zpochybnění je z různých důvodů naprosto nutné, protože za prvé je Kracauerovo nekritické převzetí Janowitzovy zprávy o vzniku příběhu *Caligariho*, sepsané o dvacet let později, za odcizených podmínek exilu, velmi překvapující. Za druhé je Janowitzovo tvrzení, že *Caligari* by byl bez rámcového příběhu lepším filmem, jen hodnocení, které Kracauer vítá s otevřenou náručí, jako by patřilo k „opravdové insider-historii“. Osobní ohodnocení jednoho autora je takto stylizováno do neochvějné pravdy pro vědecky přesného historika. Za třetí bylo Janowitzovo mínění, které vnášelo do *Caligariho* centrálního děje – dokonce i s Wieneho rámci kolem²³⁾ – stále ještě skutečné poselství filmu, Kracauerem akceptováno: „Ačkoliv se *Caligari* stal konformistickým filmem, zůstal v něm revoluční děj zachován a dokonce zatížen.“²⁴⁾ To se vůbec nerozumí samo sebou. Doopravdy žádný filmový kritik před zveřejněním Kracauerovy knihy nepoukázal na to, že by tento film měl, ať už s rámcem nebo bez rámce, revoluční poselství. Janowitz sám ve své *Story of a Famous Story* přiznává: „Roky po ukončení našeho scénáře se nám ozřejmil náš podvědomý záměr, který jsme vložili do našich postav Dr. Caligariho a jeho média Cesara. To znamená: shoda mezi Dr. Caligarim a velkou autoritativní mocí vlády, kterou jsme nenáviděli a která nás nutila do přísahy, která přiměla i protivníky jejích

21) Carl Mayer – Hans Janowitz, *Scénář*. 1. dějství, scéna 2. a 3. Hans Feld, bývalý redaktor „Film-Kurier“, poukázal na tento rámec již v dopise z 19. 10. 1969. Srov. Hans Feld, *Filmkundliche Mitteilungen (DIF)*, 1969, č. 4, s. 19. Janowitz na tuto skutečnost zřejmě nezapomněl, jak ukazuje poslední věta Feldova dopisu: „Toto znění mi bylo ostatně potvrzeno Hansem Janowitzem v Praze, kde jsem od roku 1933 do 1935 žil jako uprchlík.“ Stejnou informaci viz též Hans Feld, *Carl Mayer – der erste Filmdichter*. In: Walter Kaul (Ed.), *Caligari und Caligarisimus*. SDK, Berlin 1970, s. 25.

22) Argument Johna Barlowa, že by vypravěč v první osobě zvyšoval pravděpodobnost příběhu, nezohledňuje subjektivitu vyprávění, která je zachována v celém scénáři. Srov. John D. Barlow, *German Expressionist Film*. Boston 1972, s. 32. Také Siegbert S. Prawer tento bod chápe podobně. Srov. Siegbert S. Prawer, *Caligari's Children: The Film as tale of Terror*. Oxford 1980, s. 169.

23) „Tento příběh rozmetl Wieneho rámec jako bomba – a dramatické jádro působilo tak, jak mělo a bylo cítit všude.“ Hans Janowitz, *A Chapter about Carl Mayer and his World without Words*. Nepublikovaný rukopis (po roce 1947), pozůstalost H. J., SDK, Berlin.

24) S. Kracauer, c. d., s. 74. V originále přesněji: „...je zachovávána a zdůrazňována revolučnost příběhu“. Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler*. Princeton 1949, s. 67.

válečných cílů vstoupit do armády, která od nás požadovala, abychom zabíjeli a byli zabíjeni.²⁵⁾

Kracauer toto vysvětlení akceptuje a neptá se po hodnotě podvědomých záměrů, které byly navíc objeveny teprve po letech. Kromě toho je třeba odmítnout, když filmový historik upřednostňuje údajné záměry mimo scénář oproti filmu v jeho definitivní podobě. Kracauer nepřebírá vědecky pouze Janowitzův požadavek na prvenství scenáristů před režiséry, ale rozhodl se svou argumentaci postavit na Janowitzových vzpomínkách, namísto toho aby analyzoval samotný film, který je přece stále „originálem“. Jinými slovy: Tento memoárový text se stává „opravdovou insider-historií“ pro Kracauerovu interpretaci *Caligariho*, která zase dává křídla celkové tezi jeho knihy *Od Caligariho k Hitlerovi*.

Kracauerova vlivná kniha nemohla žádným způsobem poškodit reputaci filmu *Kabinet doktora Caligariho*. Nehledě na Kracauerův argument o politické funkci rámcového příběhu a z toho vyplývající zničující kritiku filmu, patří *Caligari* nadále k upřednostňovaným mezinárodním klasickým filmovým dílům, která každá generace vidí vždy nově. Wieneho reputace, která za jeho života byla nedotčená, však utrpěla po druhé světové válce nesmírné škody – vlivem Kracauerova standardního díla o dějinách výmarského filmu. Wiene byl označen za politického reakcionáře a nevalného režiséra, který nepochopil skutečný význam smělého scénáře a který do filmu přispěl pouhým rámcovým příběhem, který kromě toho snížil skutečné záměry autorů scénáře.

Wieneho práce

Porovnání scénáře a hotového filmu osvětlí, jaké funkce měl rámcový příběh pro Wieneho a proč se zřejmě rozhodl ho použít. Kracauer a Janowitz naznačují, že Wiene, když byl konfrontován se scénářem, z komerčních důvodů a proto, že byl zbabělý, připojil rámcový příběh tam, kde před tím žádný nebyl, jen proto, aby film učinil stravitelnějším. Mezitím je však známo, že už jeden rámcový příběh existoval a Wiene ho pouze zaměnil za jiný, který zřejmě považoval za vhodnější. Díky novému rámcovému příběhu Wiene centrální děj odstraňuje z oblasti osobní nostalgie a učiní tak pravděpodobnějším, že se divák identifikuje s jednáním a utrpením hlavní postavy. Scénář naopak udržuje publikum ve stálém odstupu k jednání, protože titulky stále připomínají vypravěče rámcového příběhu v první osobě, který tento příběh vypráví s dvacetiletým odstupem.

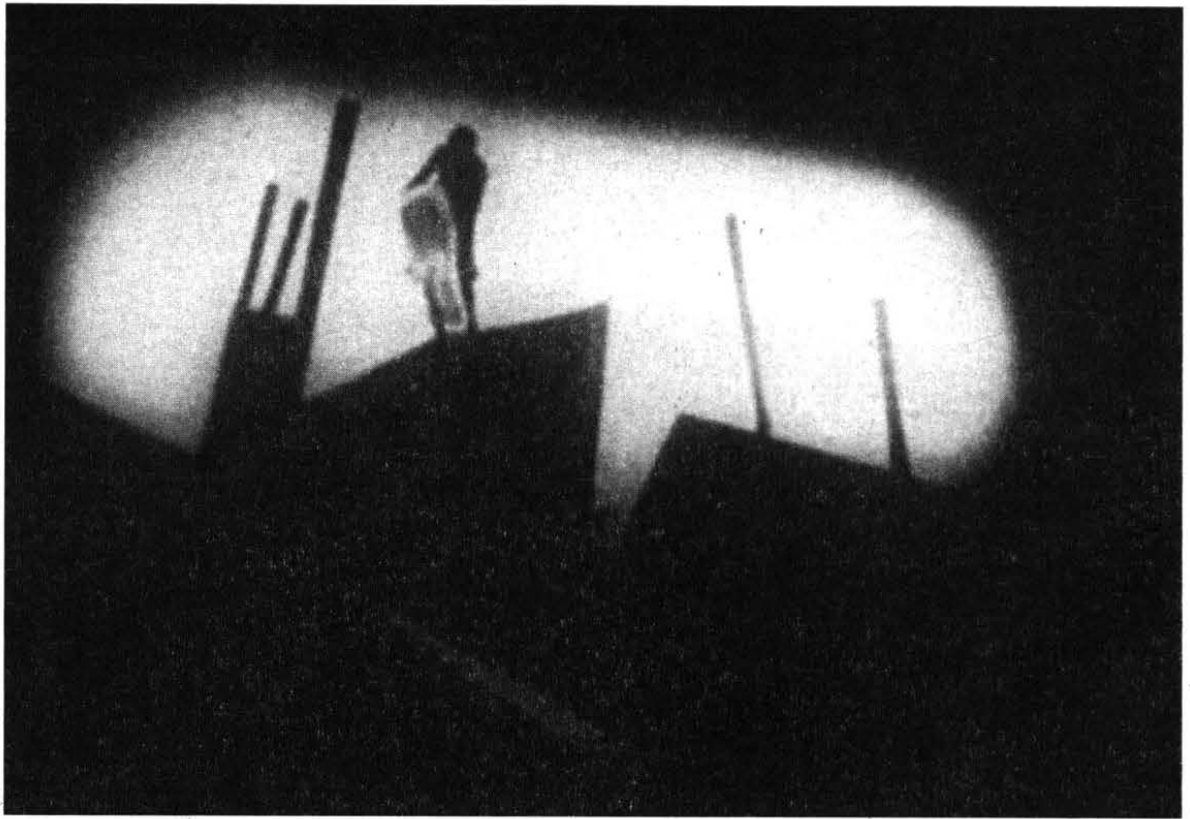
V originálu scénáře bohužel chybí závěrečný rámec (Schluss-Rahmen); nemůže tedy být srovnáván s Wieneho závěrečným rámcem. Právě tento závěrečný rámec ale vzbudil jak Kracauerův, tak Janowitzův hněv. Ostatně je to právě tento závěr, který obohacuje film v jeho ucelenosti a který zpochybňuje celý centrální děj. Například tím, že převzal expresionistické dekorace do závěrečného rámce, zabránil Wiene ostrému oddělení fantazie a reality. Tím zvýšil napětí a zároveň filmu dává hermeneutickou otevřenost.²⁶⁾

25) Hans Janowitz, *A Chapter about...*, s. 8.

26) Hermann Warm tvrdí, že jevištní výtvarníci by bývali dali přednost ostrému oddělení centrálního děje a závěrečného rámce a navrhli by odpovídající realistické dekorace pro závěr. Zřejmě Wieneho záměr nepochopili. Srov. H. Warm, c. d., s. 15.

ILUMINACE

Uli Jung – Walter Schatzberg: Kabinet doktora Caligariho (1919/20)



Prodloužení expresionistických dekorací do závěrečného rámce tvoří ikonografický spojovací článek k poslední scéně filmu. Expresionistické zkreslování prostor, ve kterých se odehrává psychiatrická praxe, podněcuje diváka, aby se sám sebe zeptal, zda již konečně přišel na to, co je skutečnost a co fantazie. Poslední scéna Caligariho ukazuje v jeho roli laskavého psychiatra, opory společnosti. Ale úplně na konci ho Wiene nechá pohlédnout do kamery a kolem jeho hlavy nechá uzavřít clonu. Ikonograficky je tak divákovi připomenut Caligariho první výstup, v jeho roli bláznivého šarlatána, protože i zde Wiene kolem Caligariho hlavy uzavřel clonu. Ikonografická asociace zpochybňuje solidnost občana Caligariho a jeho slibu, že uzdraví Francise.

Nejen rámcový příběh nám dovoluje nahlédnout do dramaturgického zpracování scénáře při jeho filmové adaptaci. Ačkoliv centrální děj dost věrně sleduje scénář, existuje i zde řada zajímavých zásahů ze strany režiséra. Nemělo by se zapomenout na to, že jak Mayer, tak Janowitz tehdy byli začátečníci, a *Caligari* byl jejich debutem ve filmovém průmyslu.²⁷⁾ Ve scénáři skutečně nalezneme množství dokladů o jejich nezkušenosti. Jeden příklad za všechny by nám mohl postačit. Začátek 4. dějství autoři opatřili dlouhým vypravěčským titulkem: „Zatímco jsme nyní kvůli výsledku Jakoba Straata spěchali na policejní stanici, byla Jane naší dlouhou nepřítomností velmi znepokojena a šla nás hledat na Festplatz.“²⁸⁾ Následujících pět obrazů nyní přesně ukazuje to, co již vyjádřil titulek. Zkušený scenárista a režisér Wiene naopak zabráňuje této rutině titulků, které pouze opakují děj. Jiným příkladem jeho zásahů do scénáře pro zvýšení efektivity scény je uvedení somnambula do filmu. Ve scénáři je u Caligariho stánku na jarmarku odevzdána bedna, ve které se nachází Cesare. Caligari ji ihned otevře, takže v témže okamžiku uvidíme Cesara se strnulýma, otevřenýma očima.²⁹⁾ Oproti tomu film setkání s Cesarem stále oddaluje: Plakát nás zve do vnitřku stanu, kde se kamera teprve pozvolna přibližuje od celku ke stále větším záběrům na pódium až ke známému velkému detailu, v němž Cesare pomalu otevře oči a zírá do kamery, jednomu z nejdramatičtějších a nezapomenutelných momentů filmu.³⁰⁾ Tato scéna byla ve scénáři dána zcela přesně,³¹⁾ ale Wiene zřejmě rozpoznal, že první setkání s Cesarem nesmí proběhnout jakoby mimochodem, podle scénáře, ale že to musí být spíše ohromující setkání – takové, jaké nakonec vidíme ve filmu.

Také ztvárnění vztahu mezi Francisem a Allanem je ve filmu ve srovnání se scénářem odlišné. Tam je Francis soukromý učitel a v seznamu rolí je uváděn jako Dr. Francis: Allan je mladý student – mezi oběma by se dal tušit značný věkový rozdíl. Naopak ve filmu jsou přibližně stejného stáří, což z obou činí ctitele Jane, kteří soupeří o její přízeň.

27) Již před *Caligari*m napsal Carl Mayer scénář pro film *Frau im Kaufing* (Johannes Guter, Hans Kobe, 1919). Sotva tři měsíce po *Caligari*m měl premiéru *Johannes Goth* (Karl Gerhardt, 1920) podle Mayerova scénáře, který byl možná dokončen již před *Caligari*m. U Hanse Janowitze se před *Caligari*m nedá prokázat žádná autorská činnost ve filmovém průmyslu.

28) Carl Mayer – Hans Janowitz, *Scénář*. 4. dějství, 1. titulek.

29) Srov. tamtéž, 1. dějství, obraz 24.

30) Záběry 38 – 40 a 43 – 51. In: Klaus Peter Hess, *Cabinet Dr. Caligariho: Protokoll*. Stuttgart 1985. Hess popisuje záběry 45 – 51 jako souvislou sekvenci, ve které kamera postupně přechází z celku do velkého detailu.

31) Srov. Carl Mayer – Hans Janowitz, *Scénář*. 2. dějství, obraz 9.

Film tedy zpochybňuje vztah mezi oběma muži a otevírá jej pro dodatečné možnosti interpretace.

S touto otázkou je samozřejmě pevně spjat i vztah mezi Francisem a Jane, který je ve scénáři velmi stabilní, naprosto jiný než ve filmu. Mayer a Janowitz nechávají oba zakusit intimní emocionální náklonnost, způsobenou Allanovou smrtí. Po Allanově pohřbu dokonce společně zažijí zjevení ducha jejich mrtvého přítele, což oba milence ještě více sblíží.³²⁾ S ohledem na informace, které rámcový příběh scénáře poskytuje, se již na tomto místě připravuje happyend filmu, uzavření sňatku. Zdá se, že zde byli autoři scénáře uvěznění v dosti konvenčních a měšťanských nadějích na stabilní vztahy.

Wiene vyškrtává jak shora uvedenou scénu, tak zjevení Allanova ducha bez náhrady; tím nechává Francisův vztah k Jane viset ve vzduchu, přizpůsobí děj scénáře modernistickým dekoracím, protože zjevování strašidel je možná na místě v novoromantické atmosféře obrazů, ale v modernistické dekorační souvislosti, tak jak ji navrhli jevištní výtvarníci a jak byla Wienem horlivě přijata, by nebyla na místě.

Poslední obraz scénáře, který zůstal zachován (zřejmě se jedná o poslední obraz centrálního děje), ukazuje Jane a Francise, jak stojí před pamětní deskou s nápisem:

Zde stál Kabinet Dr. Caligariho
Pokoj jeho obětem – Pokoj jemu!
město Holstenwall³³⁾

Tento happyend je tímto definitivní a nezvratný. Ještě více: Pamětní deska působí jako distancování se, které protagonisty již vzdaluje od tragických událostí, které zažili, zatímco se ještě nachází v centrálním ději.³⁴⁾ Poslední řádky zachovaného scénáře naznačují, že nyní by měl nastat návrat do rámcového příběhu a že překonání Caligariho musí být přijato jako absolutní a definitivní.

Oproti tomu závěrečný rámeček filmu převrací happyend centrálního děje a zpochybňuje celý příběh. Traumatizující události, které se nejdříve zdály být zneškodněné, se stávají znovu virulentními a takové zůstávají až do posledního záběru, který také nenabízí žádné definitivní řešení. Tuto neurčitost, kterou rámeček filmu přináší a která musí být bezpodmínečně hodnocena jako součást Wieneho narativní strategie, Janowitz vůbec nepochopil. Kromě toho patří ke strategii režiséra dát také zapomenout na statut vyprávění v první osobě a namísto toho vytvořit iluzi vyprávění ve třetí osobě. Z tohoto důvodu je závěrečný rámeček, který publiku připomíná, že viděli Francisův příběh, tak překvapující a provokující.

Wieneho přínos byl dalece zanedbáván, film byl často kritizován jako teatrální, příliš jevištní. Na několika příkladech bychom chtěli ukázat, že Wieneho režijní práce v *Caligarim* je velmi dobře patrná, a zdůraznit tak filmové kvality. Skutečnost, která byla potvrzena také v dopise jeho současníka Rudolfa Kurtze Lottě Eisnerové:

32) Srov. tamtéž, 4. dějství, obraz 9.

33) Tamtéž, 4. dějství, obraz 22.

34) S. S. Prawer, c. d., s. 169. Prawer v pamětní desce vidí jen potvrzení úmyslu autorů ztvárnit centrální děj jako reálný a nikoliv jako subjektivní. Nevídí, že nápis již traumatický charakter povídky trivializuje. Janowitz ve své *Story of a Famous Story* rovněž nepoznamenal, že tento klidný závěr, reprezentován pamětní deskou, vylučuje revoluční, antiautoritativní poselství, které přepisuje scénáři.

„Považuji svého přítele Wieneho, jak vím z četných rozhovorů během inscenování filmu *Caligari*, za zdroj síly ztvárňování tohoto filmu, myslím, že je proti přírodě věřit, že by tento styl režie mohl být nějakému režisérovi vnesen zvenčí, snad dokonce deko-račními návrhy.“³⁵⁾

Také stříhová technika *Caligariho* byla již v padesátých letech charakterizována jako nejevištní. Dennis Pegge poukázal na to, že film sestává ze 378 různých záběrů a dodává: „Na *Caligariho* je třeba pohlížet jako na průkopnický čin filmového stříhu a také jako na demonstraci afinity mezi filmovým vyjadřováním a procesem myšlení, na kterou se později odvolával Ejzenštejn a mnozí další.“³⁶⁾ Skutečně v *Caligari* nalezneme čet-né příklady křížových a paralelních stříhů, clony v různých formách, vysoké a nízké per-spektivy kamery, retrospektivy, inzerty a také několik švenků.

V řadě paralelně vedených dějů jsou předvedeni Francis a Dr. Olsen, otec Jane, jak pro-hlížejí Cesara v *Caligariho* stanu, zatímco zločinec se dopouští pokusu o vraždu a je zatčen. Jakmile to Francis a Dr. Olsen zjistí, spěchají na policejní stanici, zatímco Jane, která si dělá starosti kvůli nepřítomnosti otce, ho hledá na jarmarku a přijde ke Caliga-riho stanu. V téže době jsou Francis a Dr. Olsen na policii, aby se zúčastnili výsledku zločince.³⁷⁾ Ve scénáři jsou tyto paralelní děje uváděny dlouhými titulky, které přesně po-pisují simultánnost dějů. Wiene tyto titulky redukuje na minimální míru a využívá kří-žové a paralelní stříhy k témuž účelu.

Příkladem myšlenkových asociací jsou záběry na spícího *Caligariho*, zatímco Francis a ostatní lékaři prohledávají kancelář ředitele. První z těchto záběrů je pořízen ze zvýše-ného postu a představuje perspektivu staršího lékaře, který byl pod dozorem *Caligariho*.³⁸⁾ Druhý a třetí záběr na spícího *Caligariho*³⁹⁾ nemůže být interpretován jako perspek-tiva kohokoliv; jedná se o vizualizaci obav lékařů, že by je jejich šéf mohl překvapit při jejich komplotu proti němu.

Signifikantní scénou je úplně na začátku přechod od rámcového příběhu do centrální-ho děje. Rámec ukazuje Francise sedícího na lavičce v parku, jak začíná své vyprá-vění.⁴⁰⁾ Clona ze závěsu se uzavírá a otevírá se znovu celkovým záběrem na Holstenwall: centrální děj začíná. Dvakrát je ale stříhnuto zpět k vypravěči,⁴¹⁾ aby se připomnělo, že příběh, který je zde vyprávěn, je Francisův příběh. Stane se tak jen úplně na začátku, pak již ne; teprve na začátku závěrečného rámce je stříženo zpět k vypravěči.⁴²⁾ To je v jas-ném rozporu se scénářem, ve kterém ich-perspektiva v epicky výpravných meztitulcích nikdy nenechává zapomenout na préteritum příběhu. Wieneho film ukazuje příběh jako

35) Dopis od Rudolfa Kurtze Lotte Eisnerové ze 23. 3. 1958. In: Lotte E i s n e r, *Ich hatte einst ein schönes Vaterland: Memoiren*. Heidelberg 1984, s. 266.

36) C. Dennis P e g g e, *Caligari: Its Innovations in Editing*. „The Quarterly of Film, Radio and Television“, 1956, č. 2 (zima), s. 136 – 148. Oproti Peggesově počtům se Klaus Peter Hess dostává ve svém filmo-vém protokolu ke 272 záběrům a 74 titulkům.

37) Tento popis je podle scénáře (3. dějství, obraz 14 až 4. dějství, obraz 3) a nikoliv podle filmu.

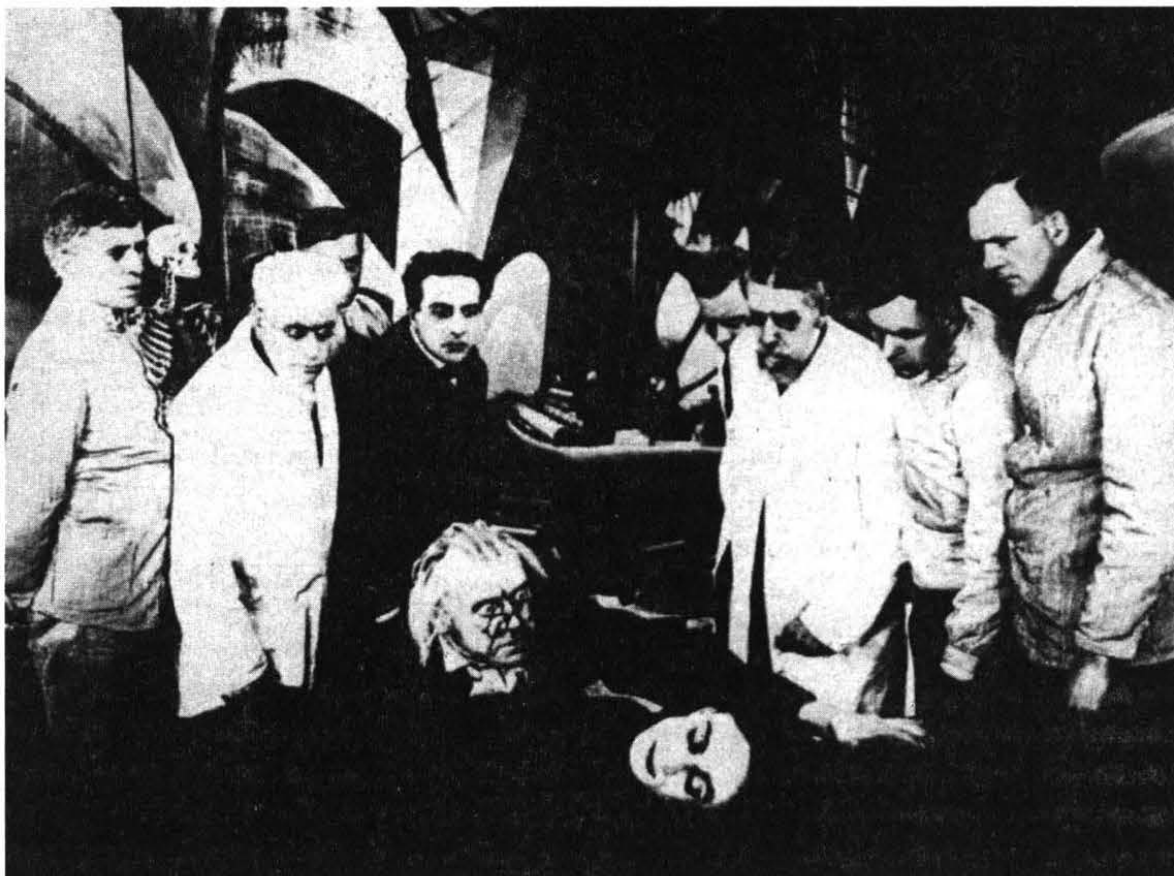
38) Záběr 206, viz K. P. Hess, c. d., s. 69.

39) Záběry 215 a 229; viz tamtéž, s. 70 a 73 a násl.

40) Záběr 14, viz tamtéž, s. 15.

41) Záběry 17 a 19, viz tamtéž, s. 15 a násl.

42) Záběr 246, viz tamtéž, s. 80.



přítomné dění, což diváka více vtáhne do námětu, do Francisova utrpení. Obrácení situace v závěrečném rámci pak přichází jako šok.

Vizuální ztvárnění tří vražedných scén od pouhého slovního referování skrze mezititulky⁴³⁾ až po příšerné stínohry na zdi Allanova pokoje, kde je ukázán čin, dokonce i zbraň, ale pachatel zůstává nepoznán,⁴⁴⁾ až po Cesarův pokus o zavraždění Jane a jejího únosu „na otevřeném jevišti“⁴⁵⁾ je raným příkladem dramaturgie stupňujícího se hororu. Pozvolný přechod od utajení k odhalení, od vzbuzení přání diváka vidět „víc“, až k uspokojení tohoto přání, to teprve přináší dynamiku jak kriminálního, tak hororového filmu. *Caligari* funguje i v tomto směru jako vzor.⁴⁶⁾

S touto hororovou dramaturgií je konzistentní síť předcházejících a zpětných odkazů, které lze pozorovat nejen v částích děje (tedy závisle na scénáři), ale které také patří k Wienerho režijní strategii. Po zatčení zločince Francis již vlastně nemá žádný důvod k dalšímu sledování Caligariho. Je to pouhé gesto zamyšlenosti, Francisova ruka položená na spánku – WIENEM vizuálně podtrženo clonou –, která vysvětluje jeho nedůvěru: Již jednou Francis přiložil svou ruku na spánek: to stál u mrtvoly svého přítele Allana

43) Titulek XXIX, viz tamtéž, s. 24.

44) Záběry 75 – 79, viz tamtéž, s. 32 a násl.

45) Záběry 141 – 168, viz tamtéž, s. 51 – 57.

46) Srov. S. S. Prawer, c. d., sleduje historii hororového filmu zpět až ke *Caligarimu* jako archetypu tohoto žánru.

a myslel, jak nám sděluje titulek, na proroctví somnambula. Tímto způsobem je objasněno, proč Francis, když poslouchá zločince, v sobě ještě stále přechovává podezření vůči Caligarimu a Cesarovi. Z tohoto důvodu i nadále za Caligarim slídí.

Jiný příklad: Poté, co byla v centrálním ději odkryta Caligariho identita, vrhne se v zalespené zlosti na staršího lékaře. Proč nenapadne Francise, který je přece zodpovědný za jeho odhalení? Možná, že odpověď tkví v obrácení této scény v závěrečném rámci. Francisovo napadení ředitele nám vyjevuje jeho sledovací mánii: svěrací kazajka je nevyhnutelná. Ale tato scéna je zároveň zpětným odkazem na předchozí scénu: Také Caligari z centrálního děje trpí sledovací mání vůči svému kolegovi, kterého podezírá, že se chce zmocnit jeho postavení. Ačkoliv jsou obě tyto scény odděleny hranicí mezi centrálním dějem a rámcem, jsou vzájemně jasně spojeny a podporují se. Vnější projevy šílenství jsou v obou případech stejné, ale kdo je opravdu šílený a kdo je opravdu zdravý? Je-li Caligari v rámcovém příběhu zdravý, pak je Francisovo šílenství mimo pochybnost. Je-li Francis z rámcového příběhu šílený, pak je tomu tak i v centrálním ději, to ale nevypovídá nic definitivního o Caligariho zdraví v rámcovém příběhu. Podle jeho vzezření, oblečení a držení těla je Caligari zdravý člověk. Ale existují některé důvody pro pochybnosti.

V posledním záběru filmu se, jak již bylo naznačeno, uzavírá clona okolo hlavy ředitele, kterou se zdůrazňuje dvojznačnost jeho pohledu do kamery. Právě tak důležitá je druhá osoba, která je v této cloně viditelná. Přímo za ředitelem, v záběru s hloubkou ostrosti, stojí druhý psychiatr, onen starší lékař, na kterého se Caligari vrhnul v centrálním ději a který nyní svého nadřízeného ostře a se zasmušilým výrazem pozoruje. Divák tedy tímto způsobem není z filmu propuštěn exaktně ohraničeným zvratem, podle něhož by byl šílený Francis. A tak poslední záběr filmu je zcela jasně mimo Francisovu fantazii. Proto takto vzniklé podezření vede znovu zpět do centrálního děje, s novými otázkami, co je tedy reálné a co ne.

Akademická diskuse

Až potud jsme se pokoušeli dát do pohybu diskusi o *Caligarim*, o údajných záměrech autorů scénáře a ocenit Wieneho přínos k filmu. Při tom jsme se neřídili jen podle běžných společenských teorií, ale vycházeli jsme z dokumentů, kterým v dosavadních diskusích o *Caligarim* nebyla věnována dostatečná pozornost. Z toho vyplývá náš odmítavý postoj vůči jednostranné politické interpretaci Siegfrieda Kracauera. Kracauerova *Caligari*-teze je kritizována již dlouhou dobu – s rozdílnou perspektivou a zaměřením. Barry Salt ukázal cestu svou svárlivou, ale ostrou a precizní reakcí na Kracauera a s ústředními body se vypořádává ve svém pojednání *From Caligari to Who?*. Popírá, že by expresionismus byl pro výmarský film charakteristický, že by nám hrstka „uměleckých filmů“ mohla zpřístupnit hlubokou psychologii národa; a poznamenává, že Kracauer se vyhýbá všem těm filmům, „které nejsou slučitelné s psychologickou parálou“, kterou si Kracauer vysnil. Salt nás ujišťuje, že německé publikum chtělo vidět americké filmy, šokující kriminální filmy, dobrodružné filmy s Harry Pilem, komedie všeho druhu a samozřejmě Lubitschovy filmy. Němci prý se dostali k filmům, které

chtěli, „ale Kracauer se zdráhá je prozkoumat“. Jediné typicky německé populární filmy prý byly filmy o Friedrichu Velikém, ale jejich poselství bylo tak zřejmé, že Kracauerova „psychologická interpretace pletichářských detailů“ by byla zbytečná. Saltův závěr je prostý a jednoduchý: „Filmové dějiny nebo dějiny ve filmu by se neměly zevšeobecňovat, aniž by se braly v potaz všechny filmy nebo aniž by byl zhlédnut rozsáhlý či reprezentativní počet těchto filmů.“⁴⁷⁾

Ještě zásadnější odmítnutí najdeme u Elsaessera: „Co považuji za nedovolené, když jde o to pochopit, jak se dějiny zapsaly do filmů, je tato dvojitá redukce, kterou Kracauer nasadil svému materiálu. Abychom nastolili sounáležitost mezi německým filmem a německými dějinami, na které staví jeho teze, musí německé dějiny nejdříve určitým způsobem narativizovat, přičemž nemyslím neodvratnost, kterou postuloval, a se kterou v jeho očích všechny události vedly k Hitlerovi a fašismu. Problematické jsou procesní a selektivní principy, podle kterých Kracauer popisuje síly determinantů, které považuje za základní pro naše chápání dějin. Že tyto síly musí narativizovat, dokonce personifikovat, je jasné, když si prohlédneme protagonisty, které utváří: „německou duši“, charakter národa, který se stává hříčkou instinktů, sexuality, osudů, tyranů a démonů. Dějiny, které tímto způsobem konstruuje, se samy stávají expresionistickým dramatem, a zatímco objasňuje, že jeho kategorie jsou sugerovány samotnými filmy, jeví se tautologický charakter jeho úvah jako nevyhnutelný: Filmy odráží německé dějiny, protože tyto dějiny byly vyprávěny v pojmech a kategoriích, které byly získány ze samotných filmů.“⁴⁸⁾

Sdílíme Elsaessersovu kritiku ohledně narativizace výmarských dějin, kterou Kracauer zkonstruoval jako expresionistický divadelní kus s expresionistickými protagonisty. Oproti tomu nejsme s to vidět, že Kracauer ony kategorie pro svůj náhled na dějiny přebírá z filmů samotných, nýbrž jsme toho názoru, že pochází z externího, ideologického modelu.

Michael Budd napsal celou řadu pojednání o *Caligarim*, ve kterých jako výrazný znak filmu popisuje jeho směs klasického narativa a modernistického expresionismu. Budd zná Janowitzovy vzpomínky a ví o originálu scénáře, avšak neučinil z těchto zdrojů žádné závěry, které by ho mohly podnítit ke zpochybnění Kracauerovy teze. Podivuhodným způsobem ale Kracauera kritizuje, protože „o díle autorů nediskutoval na pozadí stylu a formy tehdy dominantního literárního expresionismu.“⁴⁹⁾ Pro Budda je v *Caligarim* expresionismus reprezentován řadou témat – šílenství, nadpřirozeno – z toho usuzuje, že napětí literárního expresionismu bylo zmírněno Mayerovým a Janowitzovým vyprávěním. „V době, kdy většina expresionistů odmítala nesnesitelnou izolaci modernismu, pomáhali Mayer a Janowitz uskutečnit přechod tohoto uměleckého hnutí od fenoménu avantgardy k fenoménu populární kultury.“⁵⁰⁾

47) Barry Salt, *From Caligari to Who?* „Sight & Sound“ 48, 1979, č. 2 (jaro), s. 119 – 123.

48) Thomas Elsaesser, *Social Mobility and the Fantastic: German Silent Film*. „Wide Angle“ 5, 1982, č. 2, s. 14 – 25.

49) Michael Budd, *Contradictions of Expressionism in The Cabinet of Dr. Caligari*. „Indiana Social Studies Quarterly“ 34, 1981, s. 19 – 25.

50) M. Budd, c. d., s. 21.

Pokud *Caligari* vůbec napomohl popularizaci expresionismu, pak to snad byly dekorace hotového filmu a jistě ne scénář, který byl zveřejněn více než o sedmdesát let později. Motivy z *Caligariho* byly v Německu velmi rozšířeny, jak v literatuře, tak ve filmu, před válkou i po ní. Kromě toho nesmíme zapomenout na to, že Mayer a Janowitz, jak je nyní známo, sepsali svůj první scénář ve zcela konvenční formě; v jejich stylu nenalezneme ani stopu po expresionismu.

V knize *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories* se Budd dokonce zdráhá uznat scénář od Mayera a Janowitze, který byl mezitím nalezen, jako originál. Označuje ho jako „raný rukopis pro film“, o němž „nevíme, jaký význam měl pro historii produkce“.⁵¹⁾ Aniž by kdy zpochybnil, že tento strojopis pochází z Mayerovy a Janowitzovy ruky, zpochybňuje originalitu scénáře do té míry, jako by mezi ním a hotovým filmem existovaly značné rozdíly. Nezávisle na statutu, který je strojopisu nutno přičíst, nám ještě zbývá konstatovat, že se jedná o důležitý současný dokument, který má bezprostřední souvislost s produkcí filmu. Ačkoliv celým Buddovým zaobíráním se *Caligari* prolíná zvláštní přecenění scénáře a údajných záměrů ve srovnání s hotovým filmem, není ochoten se vypořádat s nálezem strojopisu. Je to dost kuriózní: Kracauer diskutoval a odsuzoval *Caligariho* na základě scénáře, který neznal, jehož údajné záměry si nechal pouze popsat od Janowitze, a jeho exeget Budd se zdráhá, vyvodit z konečně objeveného scénáře nějaké závěry, které by nemohly být uvedeny v soulad s Kracauerovou tezí. Mnohem více lpí na kracauerovském zpochybnění rámcového příběhu.

Siegbert S. Prawer byl první, kdo podrobně komentoval scénář od Mayera a Janowitze. Originální skriptum ho vede k tomu, odkázat na Kracauerovu tezi o revoluční tendenci, která byla zfalšována připojením rámce. Jestliže bychom ho uposlechli, obohatil by rámcový příběh film novou dimenzí mnohoznačnosti, což by prohloubilo uměleckou hodnotu díla. Tyto mnohoznačnosti a ne-stanovení vidí jako reflexe raných výmarských let a nikoliv jako projekci budoucí tyranie. Jinými slovy: Prawer dává přednost rámci filmu před scénářem. Kromě toho se jeho interpretace postavy Caligariho zásadně odlišuje od Kracauerovy: „Kracauer viděl v Caligari postavu ‚tyrana‘ – pohled, který se zdá oprávněný, když vidíme, jak drží svého somnambula pod kontrolou a jak jedná jako ředitel blázince. V jiném smíru však – ve svém postoji vůči dobře zaopatřeným autoritám a dobré společnosti Holstenwallu – je, jako Langův Mabuse, nebezpečná subversivní síla. Ale nemůže být popsán jako pouze negativní charakter. I kdybychom ho považovali za onoho vraždícího šíleného vědce, kterého v něm vidí Francis, jsou naše reakce na něj přece jen komplexní a dvojznačné. Přece jen je jedinou postavou, která se řídí svým charakterem, nezávisle na důsledcích. Caligari je jediný, kdo svůj život plně vyčerpává a jehož případ – pokud by se mělo jednat o případ – v sobě skrývá cosi z tragické velikosti.“⁵²⁾

Prawer zde nalezl svěží a originální přístup ke *Caligari*, který byl možný jenom proto, protože nedbal Kracauerovy teze. Prawer ve své studii o hororovém filmu skutečně rozvíjí celou škálu témat a motivů, které může vyvodit z *Caligariho*. Tím z filmu udělal archetyp, ale určitě ne v Kracauerově smyslu.

51) Michael Budd, *The Moments of Caligari*. In: Michael Budd (Ed.), *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. New Brunswick – London 1990, s. 221 – 239. s. 28.

52) S. S. Prawer, c. d., s. 177. s. 95.

Michael Minden nezná jen scénář od Mayera a Janowitze, ale také Janowitzův „memoárový text“ *Caligari: The Story of a Famous Story*. Rozpoznává, že oba prameny Kracauerovu tezi zpochybňují a připouští, že „scénář je politické interpretaci méně přístupný, než navrhuje sám Janowitz“.⁵³⁾ Originální rámcový příběh je pro Mindena dokladem pro konzervativní základní stanovisko rukopisu, které celkově považuje za historicky zastalé: „Celý rukopis má výraznou příchuť devatenáctého století.“

Kuriózní však je, že tato pozorování Mindena nevedou k zásadní kritice Kracauerova pohledu; mnohem více se vrací k důsledné politické interpretaci filmu v Kracauerově smyslu. Vidí v definitivním filmovém ztvárnění *Caligariho* „pozdější psychologizaci originální anti-autoritativní ideje“. Tento krok je nedůsledný a Minden ho metodicky nelegitimuje.

John D. Barlow rovněž ví o originálním scénáři *Caligariho*; informace z něj se pokouší začlenit do Kracauerovy základní perspektivy, začíná se však od něj z metodologického hlediska distancovat: „Analýza argumentů o originálních záměrech a postojích nakonec neodhaluje žádná tajemství. Je-li *Caligari* reakcionářský film, jak tvrdí Kracauer, pak by jeho ideologie byla patrna ve filmu samotném, kde ji publikum, které neví nic o produkčních intrikách, může vnímat. Ideologie, která v definitivní verzi filmu není patrná, tu jednoduše vůbec není.“⁵⁴⁾

Barlowova reakce na Kracauerovu metodu mu umožňuje prozkoumat v *Caligari* novou perspektivu tím, že zavádí modernistický narativní model, který si propůjčuje z Kafkaových románů. Zde se vyskytuje vyprávění ve třetí osobě, ale přesto jsou příběhy podávány jen z perspektivy hlavní postavy. I přes vnější formu objektivního vyprávění se čtenář identifikuje pouze se subjektivitou hlavních postav. Podle Barlowa existuje v závěrečném rámci *Caligariho* následující situace: „Bylo by pak možné tvrdit, že z Francisovy perspektivy není vyprávěn jen centrální děj, ale i rámcový příběh. Pak by centrální děj reprezentoval Francisovu fantazii, zatímco rámcový příběh by vnímal bez vědomého pokusu zapojit do hry svou fantazii. To by vysvětlovalo rozdílné intenzivní odstupy v rámcovém příběhu a centrálním ději: Již Francisovo vnímání reality je zkreslené, ale ve svém pokusu vysvětlit sám sebe, realitu zkresluje ještě víc.“⁵⁵⁾

Ve své stylově teoretické studii *Expresionistický film*⁵⁶⁾ se Jürgen Kasten zmiňuje o historii recepce *Caligariho*, aniž by zaujal jasné stanovisko pro jednostranné výklady filmu nebo proti nim. Teprve ke konci svého výkladu, když film popisuje z estetického hlediska, je zřejmé, že Kasten postupuje naprosto nezávisle na Kracauerovi. Zde se věnuje hotovému filmu, zajímá se o Wieneho zpracování děje a jeho režii kamery. Protože se Kasten zříká politických diskusí o *Caligari*, otevírá se jeho náhled na čistě estetický produkt, který je diskutován v souvislosti s romantickou a novoromantickou německou hororovou literaturou.

53) Michael Minden, *Politics and the silent cinema: The Cabinet of Dr. Caligari and Battleship Potemkin*. In: Edward Timms – Peter Collier (Ed.), *Visions and Blueprints: Avantgarde Culture and Radical Politics in Early Twentieth-Century Europe*. Manchester 1988, s. 287 – 306.

54) John D. Barlow, c. d., s. 34.

55) Tamtéž, s. 48.

56) Jürgen Kasten, *Der expressionistische Film: Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Münster 1990.

S ohledem na výše uvedené publikace se zdá, že se již několik let vytváří tendence, číst Kracauerovu knihu jen jako historicky utvářenou reakci na výmarský film a zlehčovat její význam jako politicky sociálního osvětujícího modelu pro nástup německého fašismu. To platí pro Kracauerův výzkum zřejmě ještě více než pro filmovou vědu. Přehled Kracauerovy práce u příležitosti jeho stých narozenin⁵⁷⁾ je na první pohled nápadně zdrženlivý při zabývání se knihou *Od Caligariho k Hitlerovi*, naproti tomu jiné Kracauerovy písemnosti, především posmrtný *Ornament masy*, jsou oceňovány více. Není těžké Kracauerovy písemnosti k filmu dvacátých let, především jeho filmové kritiky, uznat jako užitečný výchozí materiál. Naproti tomu případ Wiene spíše ukazuje, jak Kracauerův pozdní pokus o systematizaci dějin výmarského filmu pohled na výmarské kino spíše zužuje, než osvětluje. *Od Caligariho k Hitlerovi*, tomu se nedá odporovat, povzbudil zájem o výmarské kino v době, kdy se dějiny výmarského filmu ještě nedaly studovat. Dnes, kdy se archivy celého světa shodují v tom, že je třeba zpřístupnit německý němý film k bádání, je načase vrátit Kracauerovu knihu zpět do knihoven.

Přeložila Iveta Blovká

Přeloženo z německého originálu:

Uli Jung – Walter Schatzberg, *Das Cabinet des Dr. Caligari (1919/20)*. In:

Uli Jung – Walter Schatzberg, *Robert Wiene: der Caligari-Regisseur*.

Berlin 1995, s. 60 – 81.

Kabinet doktora Caligariho

(Das Kabinett des Dr. Caligari)

Decla Film-gesellschaft (Berlin), 1919

Režie: Robert Wiene. **Námět a scénář:** Carl Mayer a Hans Janowitz. **Kamera:** Willy Hameister. **Výprava:** Hermann Warm, Walter Reimann a Walter Röhrig. **Kostýmy:** Walter Reimann. **Produkce:** Erich Pommer. **Hrají:** Werner Krauss (Dr. Caligari), Conrad Veidt (Cesare), Friedrich Fehér (Francis), Lil Dagover (Jane), Hans Heinz von Twardowski (Alan), Rudolf Lettinger (Dr. Olsen).

57) Srov. např. Michael Kessler – Thomas Y. Levin (Ed.), *Siegfried Kracauer: Neue Interpretationen*. Tübingen 1990; Mark M. Anderson (Ed.), *Sonderheft Siegfried Kracauer*. „New German Critique“, 1991, č. 54.

Články

K FILMU KRIZE

Alexander Hammid

Jára Brož píše ve své knížce¹⁾, že Herbert Kline přišel do Prahy jako produkční šéf. V pravdě Kline neměl komu šéfovat. Přišel do Prahy na vlastní popud, sám se svou manželkou, ze Španělska, kde zuřila občanská válka a kde Kline natočil s minimálními prostředky svůj první krátký dokumentární film o kanadském dobrovolném lékaři ošetřujícím loyalistické vojáky za frontou. Měl jen jediného spolupracovníka, též nevelmi zkušeného mladého maďarského kameramana. Sám neměl žádné předchozí zkušenosti s natáčením filmu, jen nadšení pro film jako nástroj k boji proti fašismu.

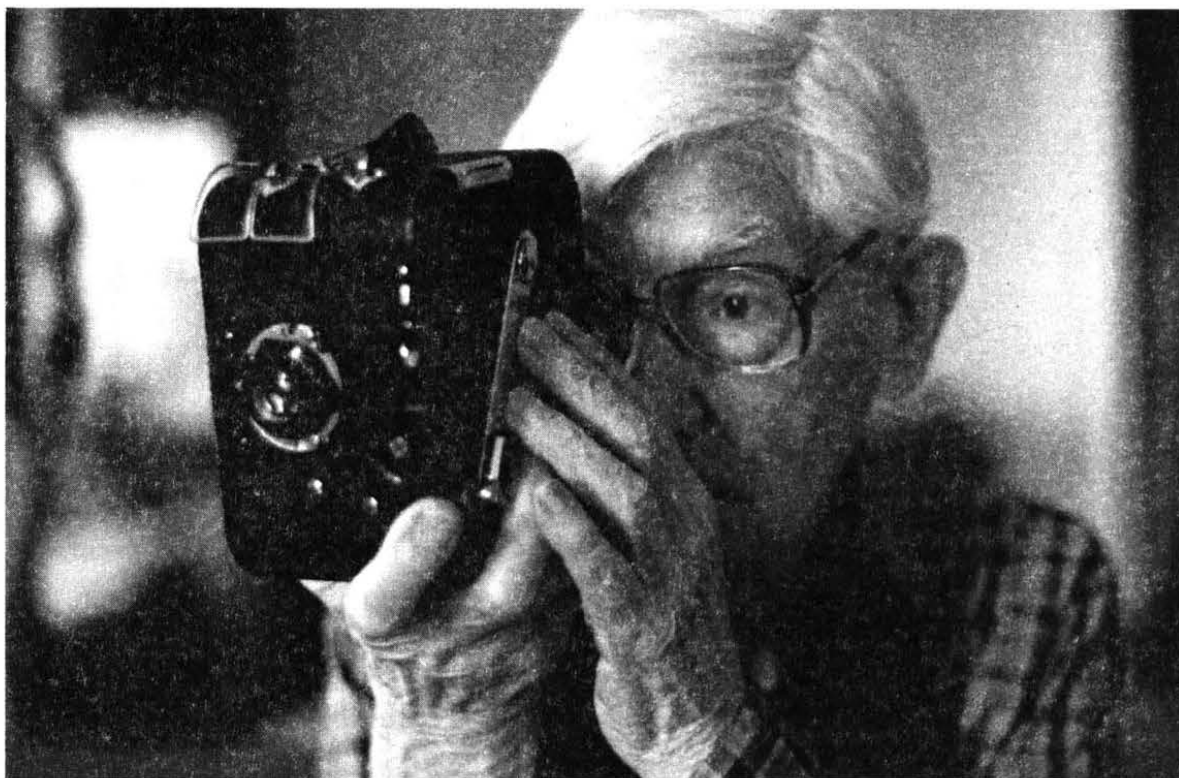
Jen tři roky předtím přišel Kline do New Yorku z rodné Iowy jako mladý intelektuál hořící tehdy pro pokrokové (rozuměj levicové) divadlo, o němž četl i psal. Brzy se stal členem redakce výbojně levicového protifašistického měsíčníku New Theatre. Sovětské filmy, které Kline viděl v New Yorku, vzbudily v něm nadšení pro film a v roce 1937 se rozhodl jít na vlastní pěst do Španělska, jako mnozí jiní američtí novináři, fotografové a filmaři, a natočit tam protifašistický film. Film, který nazval *Srdce Španělska*, mu pak po návratu přátelé a zkušenější dokumentární filmaři Paul Strnad a Leo Hurwitz pomohli sestříhat. Kline sám pak doznal, že film byl nepodařený.

To bylo roku 1937. Kline měl výborný nos pro politický vývoj ve světě a brzo vycítil, kde bude příští ohnisko neklidu. Rychle sehnal skromné nejnutnější peníze a na jaře 1938 přispěchal s manželkou do Prahy. Pomocí mezinárodních levicových (rozuměj komunistických) spojů našel v Praze Hanuše Burgera a ten zas doporučil mě jako kameramana – ne pro mé politické smýšlení, já jsem se o politiku mnoho nestaral, ačkoli mé sympatie se nakláněly spíše doleva – ale pro mou právě začínající reputaci dokumentárního kameramana. Byl jsem tehdy zaměstnán v Bařově filmovém atelieru, a jím jsem byl „půjčen“ Klineovi s kamerou (ruční, 35mm, zn. Eyemo).

Náš štáb pozůstával z Klinea, jeho manželky Rozy, Hanuše Burgera a mě. Burgerův zámožný, ale levicově smýšlející přítel nám zapůjčil auto na celou dobu natáčení. To, moje ruční kamera a pár odrazných desek na sluneční světlo bylo celé naše vybavení. Brož píše, že filmový týdeník Aktualita se účastnil na naší produkci. Aktualita nám jen pomohla natočit se zvukem dvě krátké scény s Voskocem a Werichem, a několikrát nám propůjčila projekční síň, abychom se podívali, co jsme natočili.

Kline chtěl natáčet všechno, co by zobrazovalo nacistický nátlak na českou zemi, a jím vyvolanou českou odezvou. Burgerovým úkolem bylo vypátrat, co se kde má v tomto

1) Viz Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmied*. Praha 1973. (Pozn. red.)



Alexander Hammid, New York City, červen 1996

Foto Martina Kudláček

smyslu udát, jako henleinovské veřejné manifestace nebo přípravy čs. armády proti možné invazi apod. Kline neuměl ani česky, ani německy a oba jsme s Burgrem museli pro něj tlumočit, hlavně Burger se svou plynou němčinou, když šlo o jednání s henleinovskými činiteli. Roza působila jako povšechná sekretářka. Tak jsme po celé léto nerozlučně autem cestovali po Čechách, hlavně severních, a natáčeli. Jen výjimečně jsem jel sám vlakem do Tater pro několik snímků vojenských manévřů a jindy zas přítel fotograf Jan Lukas za mě zaskočil, když jsem nemohl být na dvou místech současně.

Naše metráž se vyvolávala a kopírovala ve Zlíně a na podzim, když jsme skončili natáčení, začal jsem ve Zlíně dělat hrubý sestřih. Počátkem zimy však Kline, obávaje se o osud filmu ve velmi napjaté politické situaci, odvezl nedokončený sestřih i veškerý negativ do Paříže, kde film dokončil, jak to Brož ve své knížce popisuje. O premiéře filmu v New Yorku nevím nic víc, než co Brož o tom píše. Jen mnohem později mi Kline vypravoval, jak byli s Rozou pozváni do Bílého domu po premiéře předvést film prezidentu Rooseveltovi. Ten se prý pak vyjádřil, že všichni Američané by měli film vidět, aby poznali, jak vážná je situace v Evropě.

Články

„KRIZE“ PROTI KRIZI

Crisis – dokument o roce 1938

Robert Kvaček

Žurnalistickou invazí by se dal nazvat nájezd zahraničních novinářů na Československo od jara 1938. I největší publicistická esa najednou objevovala tento středoevropský stát, který dosud nijak nelákal, i když měl své, a nemalé problémy. Žil zatím relativně klidně a téměř monotónní každodennost a spořádanost nepřitahovaly. Jen v říjnu 1937 se zásluhou tiskových útoků z Německa dostalo Československo na první stránky světových novin: německá propaganda byla tak útočná, že téměř připomínala přípravu na válku. Jejím iniciátoru, vedení Henleinovy Sudetoněmecké strany (SdP), opravdu už zásah Německa proti Československu tanul na mysli.¹⁾

Koncem roku 1937 bylo však i z mezinárodních jednání zřejmé, že se ve střední Evropě „cosi“ chystá. Potvrdilo to v březnu 1938 zmizení Rakouska v nacistické velkoněmecké říši. Vzápětí plno znamení ukazovalo, že se tato rozšířená říše teď obrátí proti Československu. Mohla z toho vzniknout válka, a už nejen slovní. V Československu se proto objevili, vedle jiných novinářů, i vyhlášení váleční korespondenti, hlavně z anglosaského světa. Přijeli Američané Reynolds Packard a H. R. Knickerbrocker, kteří zažili španělskou občanskou válku. Tu z obou stran pozoroval také Angličan Sefton Delmar. S nimi, nejznámějšími, přibyli další, rovněž známí. Většinou opravdu čekali válku. Do léta 1938 zažili aspoň částečnou československou mobilizaci. Načas, při jistém uklidnění situace, někteří mizeli, ale zase se vraceli, protože tlak Německa na Československo masivně sílil a musel „k něčemu“ vést.

Válku čekal i mladý americký filmař-dokumentarista Herbert Kline. Vlastně se teprve učil být filmařem. První filmařskou školu mu poskytlo válčící Španělsko. S minimálními prostředky tu točil film o kanadském lékaři-dobrovolníkovi, který za frontou ošetřoval republikánské vojáky. Pomáhal mu stejně málo zkušený maďarský kameraman. Film se moc nepovedl, i když ho dokončili a sestříhali další znalejší dokumentaristé.

1) V Teplicích došlo 17. října 1937 po shromáždění Sudetoněmecké strany ke střetu henleinovského poslance K. H. Franka s policisty. Vedení SdP v něm uvidělo vhodnou záminku k tomu, „aby sudetoněmecká otázka byla rozhodnuta s pomocí říše“. Dalo to vědět do Berlína a uvedlo, že Francie a Británie – jak tvrdil Henlein – Československu nepomohou. O následující německé propagandě proti ČSR napsal např. dánský Nationaltidende: „Kdybychom měli soudit podle německých večerníků, museli bychom předpokládat, že zítra nebo pozítří dojde k násilným srážkám vojenské moci obou států.“

Do filmové tvorby si Kline přinášel nadšení a levicové přesvědčení. Působil v americkém měsíčníku *New Theatre*, uchvátily ho – jako mnoho jemu podobných po celém světě – některé sovětské filmy, které ho také k filmu přivedly. Na jaře 1938 se Kline ocitl v Praze, aby tu zaznamenával projevy a důsledky tlaku nacistické říše na Československo a obranu proti nim.

V Československu bylo mezi zahraničními novináři také několik fotoreportérů, o zvlášť vyslaných filmových dokumentaristech doklady a svědectví téměř nejsou. Víme aspoň o tom, že své lidi vyslaly do Prahy Fox-Film (Fox Movietone News), Paramount, Unifilm, Universal Newsreel, Pathé, byla tu samozřejmě Ufa. Jistý čas tu pracoval šéf proslulého reportážního žurnálu *March of Time* Richard de Rochemont, z jeho štábu Maurice Lancaste a John Phillips a kameraman Rebier, který kdysi filmoval československé legie na Sibiři. Na jaře 1938 natáčeli film *Československo*, jeho krajina, města, průmysl, lidé a politické starosti.²⁾ Ještě tu bylo poměrně poklidno, aspoň ve srovnání s tím, co mělo zanedlouho přijít. V Československu promítané zahraniční žurnály vyráběné cizími podniky se musely podle nařízení ministerstva obchodu doplňovat deseti až dvaceti procenty československých snímků. Mnoho o Československu povědět nemohly. Stejně jako novináře, poutaly kameramany pracující pro tyto cizí žurnálové firmy teď hlavně sudetští Němci, konkrétně henleinovci, kteří se stále otevřeněji hlásili k nacismu a jeho říši. Německá propaganda a přímo Hitler líčili jejich situaci tak, aby posloužila za záminku k sevření, mezinárodnímu izolování a pak vyřízení Československa. Bylo příznačné, že Foxův zvukový týdeník poslal k nafilmování henleinovských manifestací 1. máje 1938 kameramana z Berlína, jemuž jeho kolegové působící v Československu jen pomáhali. Natočeny byly dlouhé výňatky z projevu Konrada Henleina, okamžitě dopraveny do Německa a vřazeny do tamní verze Foxova týdeníku.³⁾ Mohly zapůsobit na ovzduší v říši, a to ve prospěch propagandy. „Foxův zvukový týdeník naproti tomu zcela odbyl snímky z československé májové manifestace pražské, ačkoliv její letošní ráz a smysl byly zcela mimořádného významu a povahy,“ psal referent ministerstva zahraničí, redaktor Jindřich Elbl 12. května 1938 ministerstvu obrany v přípise upozorňujícím, že Foxovi kameramani pracovali v pohraničí zřejmě bez svolení vojenských úřadů.⁴⁾ V tomto případě ho však nebylo třeba, netočilo se v prostorech souvisejících přímo s obranou státu.⁵⁾

O sudetských Němcích chtěla, podle berlínského časopisu *Film-Kurier*, natočit dokumentární snímek firma Degeto Film. „Z komentáře, který k této zprávě redakce časopisu připojila, je patrné, že má být vyroben film, na který se vztahuje usnesení Mezinárodní filmové komory proti štvavým filmům,“ upozorňoval Elbl 1. června místopředsedu komory Miloše Havla. Měl připomenout německé sekci povinnosti a závazky „z resoluce proti štvavým filmům“, protože i „nezávadný materiál“ by mohl být v Německu upraven do „štvavého“ tónu.⁶⁾ Elbl však nepřepokládal, že by československé úřady natočení

2) František Ku p k a, *Útok fotoreportérů na Česko-Slovensko*. „Přítomnost“ 15, 1938, č. 52 (29. 12.), s. 830.

3) Státní ústřední archiv (dále jen SÚA), fond Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností (dále jen MPOŽ), k. 2349. Ministerstvo zahraničí 12. 5. 1938 ministerstvu obchodu. Za všechny archivní dokumenty k této stati děkuji Pavlu Zemanovi.

4) Tamtéž.

5) Tamtéž, vyjádření ministerstva národní obrany ze 17. 5. 1938.

6) SÚA, f. MPOŽ, k. 2349. Ministerstvo zahraničí 1. 6. 1938 Miloši Havlovi.

filmu za vyhrocené situace povolily. Brzké dramatické události učinily německý záměr – byl-li vůbec myšlen vážně – bezpředmětným. Za pár měsíců mohli němečtí kameramani točit reportáže z příjezdu německé armády a nacistických politiků do bývalého českého pohraničí a sudetské Němce zobrazovat jako nadšené, rozjásané a dojaté davy.

O německé menšině si přálo filmovou dokumentaci československé ministerstvo zahraničí. Měla být hotova v druhé polovině května 1938, rozhodnutí o tom padlo nedlouho předtím. Pořídili by ji jeden kameraman a dva fotografové za týdenní cesty pohraničím. Vše zajišťovalo filmové zpravodajství Aktualita, jen ministerstvo obrany mělo dodat do doprovodu důstojníka s povolením k natáčení a fotografování v pohraničním pásmu. Scenáristický náčrt dokládal, že smyslem bylo dokázat příznivé podmínky pro kulturní, hospodářský a politický život a pro vzdělání Němců v českých zemích; především na kulturu a vzdělání se kladl zvláštní důraz.⁷⁾

Se zapojením filmu do státní politiky se v Československu začínalo pozdě. Zastupitelské úřady měly o tento způsob představování státu zájem už v první polovině třicátých let.⁸⁾ Nešlo jen o propagaci Československa, ale už také, vzhledem k mezinárodnímu vývoji, o jeho politickou obranu. Ministerstva obchodu a školství a národní osvěty prakticky žádnou „filmovou politiku“ nepěstovala a možnostmi filmu z hlediska veřejného zájmu se nezabývala. Problematiku rozhýbával redaktor Elbl na ministerstvu zahraničí, kde našel porozumění u šéfa zpravodajského odboru Hájka a u samotného ministra Beneše. Trvalo zase delší dobu, než u Filmového poradního sboru vznikla komise pro podporu dokumentárního a propagačního filmu. Dokumentární tvorba přinesla po polovině třicátých let jediný větší politický film, Holmanovu *Revoluci krve a ducha*.⁹⁾ Rozsáhleji byly propagovány armáda a brannost, několika snímky Vojenského technického ústavu.

Nejvýznamnějším, i když zase pozdním rozhodnutím bylo 13. dubna 1937 zřízení komanditní společnosti Aktualita, jež by především vydávala československý zvukový týdeník stejného jména.¹⁰⁾ Pro ministerstvo zahraničí zamýšlela pořizovat filmové snímky prospěšné československým vyslanectvím – obrana demokracie a důvěra v její životaschopnost, a tím i v existenci československého demokratického státu, měla být jejich vévodící zásadou.¹¹⁾ Politický čas již začínal pádit, každé otálení bylo znát.

Filmový týdeník Aktualita byl vydáván od 1. srpna 1937. Mezi českými diváky si našel tak příznivý ohlas, že se časem rozšířil na dvě české verze. Zato německé vydání narazilo na nezájem německých majitelů a provozovatelů kin, kteří jistě brali v úvahu smýšlení německého obecenstva. Důvody tohoto propadu a zastavení výroby německé verze

7) Archiv ministerstva zahraničních věcí (dále jen AMZV), III, 1918 – 1938, k. 409. Návrh filmu o německé menšině z 10. 5. 1938. Dále náčrt scénáristických poznámek Dobrý soused.

8) Jindřich Elbl, *Jak byl znárodněn československý film*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 340.

9) O tomto filmu viz Robert Kvaček, „První kulturně politický film“. J. A. Holman, *Revoluce krve a ducha* (1936). „Iluminace“ 7, 1995, č. 4, s. 77 – 87.

10) AMZV, III, 1918 – 1938, k. 409. Návrh na zřízení československého zvukového filmového týdeníku a organizaci československé filmové propagandy z 21. 1. 1936. Více o tom Pavel Zeman, *Třetí říše, Rakousko a sudetští Němci v československém zvukovém týdeníku Aktualita 1937 – 1938*. V tisku.

11) Viz Otakar Kautský, *Aktualita – filmové noviny demokratického občana*. „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, č. 39, s. 253 – 254.

v polovině roku 1938 byly zřejmě především politické, rozhodoval henleinovsko-nacistický vliv na německé diváky, který je stále vyhraněněji vzdaloval Československu. Aktualita tak působila „dovnitř“ české společnosti; nebylo to během roku 1938 málo, bylo to však méně, než situace státu vyžadovala. Toto omezení nebylo vinou zvukového týdeníku, ale hlavně důsledkem celkové politické situace.

Aktualita měla také jistý podíl na filmu, který na jaře 1938 začal v Československu natáčet Američan Herbert Kline.¹²⁾ Přijel sem s manželkou Rozou, jež byla zároveň jeho spolupracovnicí. Peněz dal Kline zatím dohromady poskrovnu, také pracovní a další kontakty musel teprve navazovat. Měl však jistá doporučení do levicových kruhů, byl znám ze Španělska, působivé bylo jeho nadšení. Není vyloučeno, že jistou finanční podporu získal i z československého ministerstva zahraničí, v každém případě Elbl jeho záměru přál.

Jako spolurežiséra si Kline našel Hanse Herberta (či Hanuše) Burgera. Tento pražský Němec, který měl příbuzenské vztahy i do českého prostředí, byl již známým divadelním režisérem. Smýšlel levicově, antifašisticky, předsedal pražskému Brechtovu klubu, staral se o německé emigranty zachraňující se v Československu. Uplatňoval se také jako publicista. Znal se dobře s některými českými filmaři a působil rovněž jako zástupce společnosti Metro-Goldwyn-Mayer. I kameru uměl držet v ruce, Klineovi však vybral výtečného kameramana.

Byl jím jednátřicetiletý Alexander Hackenschmied (později Hammid). Jak se dovídáme z jeho vzpomínky, nenabídl mu Kline tuto práci pro jeho politické smýšlení, nýbrž pro „právě začínající reputaci dokumentárního kameramana“.¹³⁾ Hackenschmied, vzděláním architekt, měl za sebou několik filmů, jež vzbudily pozornost: *Bezúčelná procházka*, *Na Pražském hradě*, *Město živé vody*, Otakaru Vávrovi umocnil kamerou krátký hraný film *Listopad*. Spolupracoval i na dalších hraných filmech. Karlu Plickovi pomohl jako střihač dynamicky dotvořit filmovou symfonii *Zem spíeva*. Psal také filmové kritiky. S Janem Bařou, v jehož zlínském ateliéru pracoval, podnikl cestu po Indii a vytěžil z ní několik filmů.

Bařův zlínský ateliér nic proti Hackenschmiedově účasti v Klineově týmu nenamítal, naopak ji podpořil tím, že Hackenschmied mohl používat „služební“ ruční kameru zn. Eyemo na 35mm film. Do vybavení štábu, který měl čtyři členy – manžele Klineovy, Burgera a Hackenschmieda – patřilo ještě několik odrazových desek na sluneční světlo a auto. Zapůjčil je Burgerův přítel, „zámožný, ale levicově smýšlející“, jak se rozpomínal Hackenschmied.¹⁴⁾ Na chvíli za Hackenschmieda zaskočil fotograf Jan Lukas. Hackenschmied odjel do Tater zachytit v této jedinečné krajině vojenské manévry. Aktualita přímo pomohla tím, že se postarala o některé scény do budoucího filmu a také zapůjčovala projekční síň, aby si tým mohl prohlédnout, co bylo natočeno. Příznivě se při tom všem uplatňovaly i kontakty týmu s redaktorem Aktuality Janem Kučerou.

12) O genezi a ohlasu filmu *Crisis* viz Tomáš Grulich, *Crisis – americký dokumentární film ve službách Československa*. „Illuminace“ 1, 1989, č. 1, s. 43 – 51.

13) Viz Alexander Hammid, *K filmu Krize*. V tomto čísle *Illuminace* na s. 53.

14) Tamtéž.

Kline chtěl zaznamenat především vnitřní poměry v Československu ovlivňované nebezpečím útoku z Německa, činnost henleinovských spojenců nacistické říše a různé podoby obrany proti tomu. Mohla z toho vzniknout i válka. Chápal svírání a vydírání Československa jako součást nacistické expanzivity, jejíž program byl mimo jiné ohlášén v Hitlerově *Mein Kampf*. Film se ostatně měl původně jmenovat *Jedna stránka Mein Kampf*. Nejvíce proto Klinea zajímalo pohraničí a zdejší Němci.

Neuměl německy, a samozřejmě ani česky, a tak mu Burger a Hackenschmied dělali tlumočníky. Točili také henleinovská shromáždění, jednali proto i s funkcionáři SdP. Strana byla na spolupráci se zahraničními novináři dobře připravena, měla pro ni propagandistické specialisty, setkáním a rozhovorům se nevyhýbali ani její vedoucí muži. Téměř každý cizí „zájemce“ byl přijímán pozorně, předpokládalo se, že se Sudetoněmeckou stranou sympatizuje, nebo je jí aspoň zčásti nakloněn, či se dá získat. I v Klineově případě se zřejmě čekalo takové zobrazování poměrů v pohraničí, které by SdP mohlo prospět. Do žádné konfliktní situace se proto Klineův štáb ani v pohraničních oblastech nedostal. Jeho dokumentace o henleinovcích však politice a vystupování Sudetoněmecké strany ani trochu nepřítakávala.

Od počátku točil Kline film o konfliktu. Ještě nemohl vědět, jak se vyvine, jen to zatím předpokládal. O konfliktu film skutečně je, vývoj mu však vtiskl neočekávané podoby a vyústění. Kulminace se jmenovala Mnichov, a výrazně pak posunula smysl, význam a ohlas filmu. Především se v pomnichovském čase film dokončoval. Natočené se vyvolávalo a kopírovalo ve Zlíně, kde Hackenschmied provedl také první hrubý sestřih. Ten potom i se zbývajícím negativem odvezl Kline do Paříže. Jedno svědectví uvádí, že při vyvezení dokumentace pomohly i sovětské diplomatické spoje.¹⁵⁾

V Praze se už Kline obával o osud natočeného materiálu, ministerstvo vnitra si ho ostatně zavolalo a chtělo materiál vidět.¹⁶⁾ Československá vláda se obávala všeho, co mohlo vzbudit nepříznivou reakci v Berlíně, hledala sebezáchovně *modus vivendi* s novým brutálním střeoevropským hegemonem a o Klineově dokumentaci se dalo z různých znamení a znalostí předpokládat, že nebude vyhovovat novému politickému ovzduší. Film se tedy dokončoval v Paříži a ve Spojených státech.

Hudební doprovod – velmi působivý – byl dílem Hanse Waltera Süsskinda. Tohoto pianistu a dirigenta z pražského Německého divadla získal pro Klineův film zřejmě Burger. Süsskind byl po Mnichovu už na Západě, správně odhadl jeho důsledky. Hudbu nahrál Kurt Gaebel, pro Klineův film skrytý pod pseudonymem Jaroslav Harvan. Šlo o německého emigranta žijícího v Praze. Textu dal podobu Vincent Sheean, jistě za Klineovy spolupráce. Setkali se už v Československu, kde Sheean sledoval, co způsobí Hitlerova útočná politika. Zažil pak vjezd nacistického vůdce do obsazovaného pohraničí českých zemí. Pozoroval vše s obavami: ustupování západních demokracií fašistickému a nacistickému ničení mezinárodního řádu a již také některých zemí ostřílo podle něho meč v ruku násilníků. V tomto duchu pak o tom napsal knihu *Ne mír, ale meč*. Rozhodnutí z mnichovského Vůdcova domu, které završilo první období devastace Československa nacistickou říší, považoval Sheean za neprospěšné skutečnému míru.

15) Podle ústního svědectví paní Miroslavy Kunštátové, která ve filmu účinkovala.

16) Tamtéž.

Nebyla však z něho válka. Váleční korespondenti mohli po září 1938 Československo opustit, jeho bědný osud už je tolik nezajímá. Jeli tam, kde se střílelo. I Kline za čas z Československa odjel, nedočekal se tedy jeho obrany a ubránění, v něž asi věřil. Zato zažíval, jak si svět oddychl, že se neválčí. Oslavoval se mír, téměř celá Evropa byla v euforii. I ze Spojených států byl mnichovský mír pozdraven, sám prezident Roosevelt psal jeho hlavnímu západnímu tvůrci, britskému premiérovi Chamberlainovi, jako „správnému chlapíkovi“.

Ono mírové vydechnutí bylo pochopitelné: dvacet let po velké válce mohla přijít ještě větší, doničit generace, které světovou válku sotva přežily a měly tedy právo dožít poklidně. Mohla pustit žilou nastupujícím i příštím pokolením. A to „pro spor ve vzdálené zemi, mezi lidmi, o nichž nic nevíme“ a pro „takový malý národ“.¹⁷⁾ Napětí hrozící válkou bylo představeno jen jako „národnostní svár“, jako spor o řešení reálně existující „sudetoněmecké otázky“ vzniklé z neplnoprávného postavení Němců v Československu, ba z jejich útisku a vůbec z pochybné národnostní politiky československého státu. Vydechnutí prostě přistoupilo na klamnou propagandu Německa připravujícího politickou izolaci, diskreditaci a zničení Československa (nejraději opravdu válkou proti osamocené ČSR) a na trapnou argumentaci západoevropského appeasementu, který se dopracoval k Mnichovu. Vyřešila se „krize zvaná Československo“, aspoň tak se vyjadřovala i vlivná část západní žurnalistiky.

Proti tomu a hlavně proti nacistické propagandě se ozvala Klineova *Krise* – aniž s nimi vedla výslovně deklarovaný souboj. Celosvětové pomnichovské ovzduší jí dalo hlavní smysl, hodnotu i odezvu. Přímo zapůsobit měla i na americké veřejné mínění a politiku. A také chtěla povědět, jak to vlastně v Československu bylo a jaké bylo demokratické Československo. Při newyorské premiéře *Crisis* 13. března 1939 už ani pomnichovskému Československu mnoho života nezbývalo.

Dokumentární film Herberta Klinea a dalších dbal v podstatě na chronologickou linii roku 1938, a nemohl jinak, aby události měly nezbytné souvislosti a byly vysvětlitelné a pochopitelné. Chronologie byla však jen obecným základem, který nebránil tematickým celkům a problémovým propojením. Jisté události také nemohly být zobrazeny přímými záběry, a tak si film vypomohl obdobnými, které však faktografickou podstatu a vlastně ani děj nezakreslovaly: Třeba pražské protesty proti mnichovskému verdiktu a jeho vládnímu přijetí byly ilustrovány záběry z demonstrací 21. září, kdy se vláda sklonila před Hitlerovými požadavky na české pohraničí tlumočenými v britsko-francouzské ultimativní nótě. Většina filmu měla původní obrazový materiál (určitě by dnes byl cenný i ten, který se do filmu „nevešel“, a nebylo ho málo). Tvůrci však nutně také přebírali i z jiných zdrojů, pro zobrazování hlavních politických událostí. Týká se to např. Chamberlainovy cesty k Hitlerovi na Berghof 15. září, odletu francouzských ministrů k poradám do Londýna 18. září, příjezdu některých delegací do Mnichova 29. září, samozřejmě mnichovské konference. Byly užity i materiály československé Aktuality z pražských zářijových demonstrací, z abdikace presidenta Beneše, i jinde, také z vojenských snímků o československé armádě, případně z dalších dokumentů (folklorní záběry ze Slovenska).

17) Britský premiér Neville Chamberlain v rozhlasovém projevu 27. září 1938.

Československá scéna se ve filmu otevřela po německém pohlcení Rakouska v březnu 1938. Československo se ocitlo ve velkoněmeckém obklíčení a mělo být zničeno – charakterizoval film situaci. Od počátku se tak vlastně pouštěl do polemiky s tezemi o „sudetoněmecké příčině“ mezinárodní krize vyvolané Německem. Byl tu přece Mein Kampf jako program nacistické expanzivity a Hitler se nestal říšským kancelářem a německým vládcem proto, aby na něj zapomněl. K určujícím expanzivním důvodům německé politiky proti Československu se film vyjádřil několikrát. Strategický význam Československa připomněl tradovaným Bismarckovým výrokem o významné poloze Čech; na mapě ukazoval, že dobyté Československo by mohlo být pro Německo branou k pronikání na evropský východ a jihovýchod.

Říšské politice sloužili už očividně henleinovci. Film to dokumentoval tím, že jejich akce zobrazoval jako srazy známé z nacistického Německa: reže a průběh shromáždění, včetně hitlerovského pozdravu a hitlerovské výzdoby, mu k tomu poskytovaly nepochybný materiál. K nejzajímavější části filmu patřily záběry z chebského pohřbu dvou německých ordnerů zastřelených 21. května jediným výstřelem četníka. Ordneři ujížděli na motocyklu k německé hranici a nedbali příkazu zastavit; četník proto vystřelil. Československo právě částečně mobilizovalo a beztak napjatá situace v pohraničí se v těchto hodinách ještě vyhrcovala. Pohřeb 25. května proměnila SdP v mnohatisícovou demonstraci, která měla mimo jiné snížit účinek vojenských opatření na dosud bojovnou náladu jejích straníků a přívrženců. Pomohla jí k tomu říšská vláda. Hitler poslal na každou rakev věnec se svým jménem a říšskými znaky. V průvodu šel po boku stranických vůdců Henleina a Franka německý vojenský přidělenec Toussaint. Československá vláda přešla Hitlerem projevenou „pietu“, ve skutečnosti politickou demonstraci, bez reakce. Do „smutečního“ průvodu se zařadilo také auto s Klineovým týmem. Pořadatelé zřejmě předpokládali, že jde o filmování pro nakloněnou jim agenturu, snímky mohutných zástupů jim „ve světě“ mohly jen prospět. A tak Hackenschmied mohl natočit pohřeb jako promyšlenou politickou akci, včetně usmívajícího se, zjevně spokojeného Henleina.

Byli však i jiní Němci v Československu, než jen sjednocení pod prapory a hesly Sudetoněmecké strany. *Crisis* o nich podávala originální svědectví. Jejich připomínání souviselo s celkovým obrazem Československa jako demokratického, národnostně snášenlivého státu. Zahraniční divák uviděl několik příznačných obrázků Prahy a jako alarmující kontrast zkoušení plynových masek, i dětmi, a instruktážní obrázky následků plynového útoku. Československo se muselo připravovat na válku. O jejích možnostech a nebezpečí se dohadovaly i knihy vystavované za výklady českých knihkupectví. Válečná hrozba se v myšlení lidí stávala neodbytnou. Československo bylo vlastí i domovem také pro antifašistické Němce. Nacházeli podporu a porozumění u stejně smýšlejících Čechů. Na zobrazení česko-německé solidarity, která měla také sociální motivaci a podpůrné sociální projevy, tvůrcům filmu hodně záleželo. Zahrnovala i německou emigraci a uprchlíky z Rakouska, jimž Československo poskytovalo podmínky pro fyzické a duchovní přežití. Na Západě si měli uvědomit, že Československo bylo útočištěm a zachráncem této emigrace, že tu žila část „druhého Německa“.

Emigrace měla důvody i v rasismu nacistické ideologie a politiky. Film lapidárně ukázal jeho nesmyslnost a zřůdnost – koupající se malé děti byly všechny stejné, všechny stejně milé. Děti různých národností vřadili autoři do filmu několikrát, hlavně právě

na akcích solidarity a pomoci. Jako by ve stínu válečného nebezpečí zároveň symbolizovaly život, jeho docela prosté radosti (nadšené publikum loutkového divadla hrajícího při akci solidarity). Jednu podpůrnou akci solidarity, v níž se aktérkou stala také maturantka objevující se pak ve filmu ještě vícekrát, zachytila kamera od pražského nakládání zboží až po cestu a příjezd do pohraničí a rozdělování toho, co bylo získáno a přivezeno.

Působivě zachytil film vojenská opatření 20. května. Dosvědčoval hlavně rozhodnost, ale snímkům z hor nechyběla zvláštní poesie. I na kopce byla vytažena děla, do pevností – komentář mluvil o československé Maginotově linii – přicházely jejich osádky. Obrana Československa patřila k fundamentálním motivům filmu, který ji ve shodě s demokratickou a antifašistickou veřejností pojímal optimisticky. V tomto duchu vyzněly i dvě scény s Voskovcem a Werichem, které pro *Crisis* natočila se zvukem Aktualita. První vznikla na forbíně při představení Těžké Barbory a byla úvahou o soudobé Evropě, v níž má Československo postavení „bezpečnostního špendlíku“, tedy nemůže jen tak z Evropy zmizet. Doprovázela ji písnička o tom, jak si malý David poradil s obrem Goliášem. Druhá scénka vznikla na táboře české a německé mládeže na Soběšíně. Voskovec a Werich sem přijeli z dovolené ve Stříbrné Skalici.¹⁸⁾ Děti je znaly a přijaly nadšeně. Uslyšely od nich, že „se nedáme“: důkazem měla být květnová částečná mobilizace – „vyhráli jsme to!“. Ani „vít“, tedy pochybná politická hnutí, „nás, miliony“ nezkruší. Zazněla píseň Proti větru, kterou s Voskovcem a Werichem zpívaly i děti.

Optimismus dýchl i z připomínky mohutného sokolského sletu (cvičení Jugoslávčů mělo symbolicky ukázat neizolovanost Československa) a z letní pracovní každodennosti na českém a slovenském venkově. Také továrny žily svou obvyklou prací. U vědomí Mnichova a jeho následků se pak tento optimismus – Československa i tvůrců filmu – mohl zdát divákům poněkud naivní, neoprávněný a neprozřetelný. Měl však právem ve filmu své místo a funkci, odpovídal dlouhodobější atmosféře v české společnosti, kterou sdílel i Klineův štáb. Mnichovskému opuštění Československa se tím dostalo ještě jednoznačnějšího posouzení politického i mravního: československé odhodlání „nedat se“ zůstalo bez odezvy a pomoci a bylo zaskočeno a utlumen zvenčí. Film sice jen kratince připomněl mezinárodní vazby Československa, které spoléhalo na pomoc Francie a Sovětského svazu, téma velké války nerozváděl; byl však také o mezinárodní krizi, kterou mnichovství způsobilo.

Finální, rozhodující září 1938 dostalo ve filmu prudkou dynamiku, pohledy do těžce zkoušeného Československa se střídaly s hlavními mezinárodními událostmi.

Německo – to byl norimberský sjezd nacistické strany s protičeskoslovenskou, válečnou propagandou, která pak za dva týdny vrcholila Hitlerovou řečí v berlínském Sportpalastu.

Československo – to byly nejdříve ozbrojené nepokoje v pohraničí způsobené henleinovci. Zbraně dostali z Německa. Pokus o puč byl vyvolán sjezdem Hitlerovy strany a utlumen stanným právem. Ordnerské bojůvky zabíjely. V Habersbirku i jinde. Pohřby obětí byly jiné než onen henleinovský koncem května: prosté, prostoupené pocitem neštěstí, které vtrhlo do pohraničí. Bylo znát ve tvářích uprchlíků, lidé už zase utíkali.

18) Viz pozn. č. 14.

Svět – to byly především Chamberlainovy cesty za Hitlerem. První vedla 15. září na Berghof, po níž si západní velmoci vynutily na československé vládě příslib předat českomoravské pohraničí Německu. Pak 22. září do Godesbergu, kde Hitler chtěl na Československu ještě více. A hned: Británie a Francie musely Československu dovolit mobilizovat. Československo – to byla teď, 23. září, mobilizace. Včera ještě demonstrace proti ústupnosti vlády, dnes naděje, že je jí konec. Mobilizace podle toho vypadala. Pohotovou a odhodlanou armádu chtěl Klineův film ukázat, a nezkresloval.

Za týden se rozhodlo v Mnichově. Rozjásaní Němci v pohraničí vítající říšskou armádu a nacistické vůdce. Čeští, němečtí a židovští vyhnanci z pohraničí živořící v českém vnitrozemí. Jak drastický kontrast!, ale stejný původ – krize tohoto světa, rozumu, svědomí, politiky. Zastavit ji, odvrátit, znamenalo podle *Crisis* zadržet nacismus. Aby už nemohl opakovat ničivý postup, jaký realizoval proti opuštěnému, zvůli vydanému Československu. Postavit se proti němu. Způsobit jeho krizi!

To chtěl film povědět, i když to neřikal takto nahlas a jednoznačně. Bylo mu ale rozumět. Užil ostatně výmluvných snímků a někde i silných slov. Jeho newyorská premiéra 13. března 1939 měla úspěch. Každý film ho chce mít, v tomto případě si tvůrci přáli úspěch dvojnásobný. Samozřejmě jako filmaři-dokumentaristé. *Crisis* byla shledána jedním z „nejjímavějších a nejtragičtějších filmů!“, „jedním z nejznamenitějších snímků s politickým obsahem [...], výstižným, kompletním, očividně autentickým a pozoruhodně ostrým záznamem“. ¹⁹⁾ Aktéři však chtěli také obecněji zapůsobit na Ameriku, aby přestala lpět na svém neúčastném izolacionismu a věřit v něj; byl druhem appeasementu, spoluvíníka krize.

Proměňovat americkou zahraniční politiku nešlo ani snadno, ani rychle. Usiloval o to sám prezident Roosevelt a vážil pečlivě své projevy a politické kroky, aby neodrazoval, ale přesvědčoval, získával veřejnost. Filmy jako *Crisis* mu v tom pomáhaly. Dal si *Crisis* po premiéře promítnout v Bílém domě a pozval k tomu manžele Klineovy. Řekl pak, že film by měli vidět všichni Američané, aby poznali, jak vážná je v Evropě situace. ²⁰⁾ Byla opravdu vážná. Z krize totiž zanedlouho vznikla válka.

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

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

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

19) Kritiky filmu viz T. Grulich, c. d., s. 49.

20) Srov. A. Hammid, c. d.

ILUMINACE

Robert Kvaček: „Krise“ proti krizi

Krise (Crisis)

Námět a režie: Herbert Kline a Hanuš Burger. **Kamera:** Alexander Hackenschmied. **Střih:** Herbert Kline. **Hudba:** H. W. Süsskind a Jaroslav Harvan. **Text komentáře:** Vincent Sheean. **Komentář:** Leif Erickson. **Produkce:** Herbert Kline. **Premiéra:** 13. 3. 1939 v New Yorku.

Další citované filmy:

Bezúčelná procházka (Alexander Hackenschmied, 1930), *Město živé vody* (Alexander Hackenschmied, 1935), *Na Pražském hradě* (Alexander Hackenschmied, 1932), *Listopad* (Otakar Vávra, 1934), *Revoluce krve a ducha* (J. A. Holman, 1936), *Zem spieva* (Karel Plicka a Alexander Hackenschmied, 1932).

SUMMARY

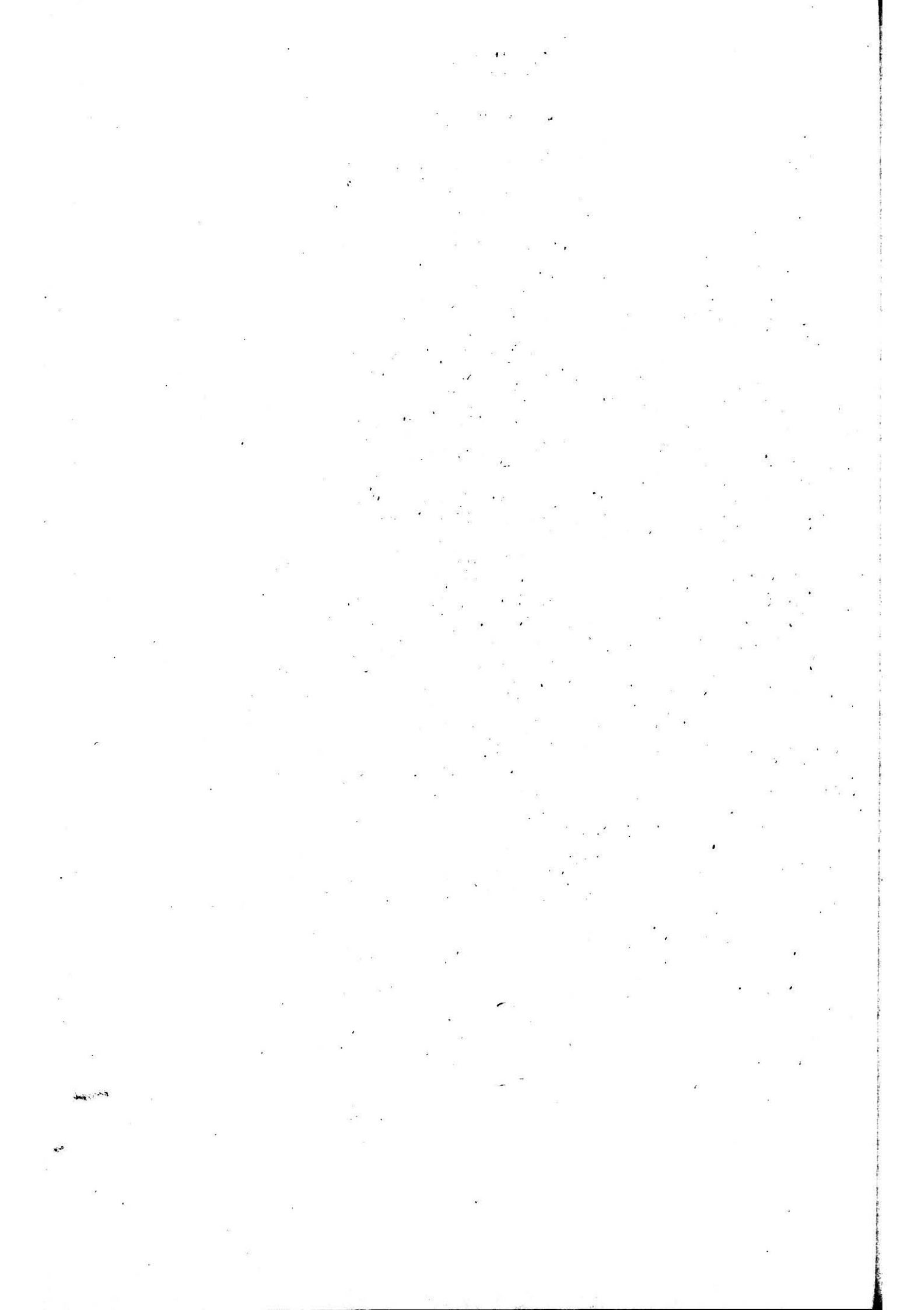
„CRISIS“ AGAINST THE CRISIS

Crisis – A Document of the Year 1938

Robert Kvaček

The documentary *Crisis* was created by a relatively small team. It was directed by Herbert Kline, a left-wing film-maker and intellectual who came to Czechoslovakia in the spring of 1938, with the assistance of Hans Herbert Burger, a German theatre director from Czechoslovakia. Alexander Hackenschmied, an already famous documentarist, was the cameraman. The film was completed in the United States at the beginning of the year 1939. Its message was strongly affected by the atmosphere of the era following the Munich Agreement. The film recorded the consequences of the aggressive anti-Czechoslovak policy of Nazi Germany which found an ally in Konrad Henlein's Sudeten-German Party supported by the majority of German population in Czechoslovakia. The Nazification of this party resulting in an attempted putch in September 1938 was depicted here in an original way. The film revealed how racist and aggressive the Nazi ideology was. It provided evidence that in democratic Czechoslovakia even the Germans lived a full-value life. Some of the Germans remained democrats and anti-fascists and collaborated with the Czechs of the same conviction: in the film, the acts of such a solidarity were particularly emphasized. Moreover, Czechoslovakia became a refuge for German and Austrian emigrants. The strong German pressure on Czechoslovakia could have led to a war. The film showed how Czechoslovakia prepared to defend itself: it retained optimism and hope that it was possible to avert the threat involving its mere existence and on September 23, 1938 it carried out a successful mobilization. It was, however, finally in the end of September, internationally abandoned. Fugitives and misery became more frequent. The crisis, caused by the birth of fascism, its attack on the international order and the retreat of democracy, became now more profound. The film alarmed against it. It used the destiny of destroyed Czechoslovakia to show that the crisis could have been averted neither by Western European appeasement, nor by American indifference.

Translated by Alena Fidlerová



Články

TÝDENÍK AKTUALITA

České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války

Pavel Zeman

V srpnu 1937 vyšlo první číslo Československého zvukového filmového týdeníku Aktualita, jehož redakce si předsevzala nabídnout tehdejším československým divákům kvalitní domácí filmové zpravodajství schopné konkurovat zahraničním filmovým týdeníkům.¹⁾ V pozadí jeho vzniku stála současně myšlenka využít tento týdeník jako neoficiální propagační orgán předválečného čs. ministerstva zahraničí, které se také podílelo na jaře 1937 na založení komanditní společnosti Aktualita zřízené k výrobě stejnojmenného filmového týdeníku.²⁾ Od svých předchůdců³⁾ se ovšem Aktualita nelišila pouze tím, že byla využívána doma a v cizině⁴⁾ k propagaci oficiální československé zahraniční a vnitřní politiky, ale k jejím základním rysům patřila i promyšlenější skladba a kvalitnější obsah přinášených informací. Díky tomu měla ve své době podobu moderně redigovaného týdeníku, který se již během prvního roku své existence dokázal prosadit na českém filmovém trhu⁵⁾ jako výrazné publicistické periodikum plnící svou zábavnou funkci, zprostředkovávající informace ze zahraničí a programově sledující také domácí události a realie. Toto postavení si Aktualita udržela i ve změnách politických poměrech druhé republiky, jejíž vedoucí politická reprezentace také pohlížela na Aktualitu jako na vhodný nástroj státněpolitické propagandy. Výstižně se k tomu vyjádřil i tehdejší ministerský předseda Rudolf Beran: „Jsou to zejména filmové týdeníky, které mohou svým rychlým

- 1) Ze zahraničních filmových týdeníků se v předválečné ČSR pravidelně promítaly německý týdeník Ufa a americké PDC, Foxův zvukový týdeník a Zvukový týdeník Paramountu.
- 2) Ke vzniku Aktuality a jejímu napojení na předmnichovské čs. ministerstvo zahraničních věcí viz Pavel Z e m a n, *Třetí říše, sudetští Němci a Rakousko v Československém zvukovém týdeníku Aktualita 1937 – 1938*, v tisku.
- 3) Aktualita navazovala na Československý filmový týdeník promítaný v letech 1930 – 1937 v němé verzi. Podle A. Navrátila byl tento týdeník kvůli nedostatku peněz a malému zájmu diváků nakonec promítán jeho spolumajitelem Karlem Pečeným pouze ve dvou kopiích ve dvou pražských kinech. Viz Antonín N a v r á t i l, *Cesty k pravdě či lži. 70 let čs. dokumentárního filmu*. Praha 1968, s. 75 – 76.
- 4) Aktualita si pravidelně vyměňovala filmové materiály s filmovými společnostmi ve Spojených státech, Francii, Anglii, Rakousku, Maďarsku, Švédsku, Polsku, Rumunsku, Španělsku, Sovětském svazu, Itálii a Německu.
- 5) V srpnu 1937 začala Aktualita vycházet ve dvou kopiích v české a německé verzi, kterou nahradila v srpnu 1938 od čísla 36 (ročník XIV.) druhá česká verze s označením B. V listopadu 1938 se Aktualita promítala již ve 25 kopiích.

a pravidelným zpravodajstvím soustavně pracovat ruku v ruce s úřady, tlumočit veřejnosti názorné doklady o budování státu, propagovat akce celostátního významu a dávat i veřejným činitelům příležitost vcházet ve styk s občanstvem. Jest proto ovšem nutným předpokladem, aby autoři byli lidé prodchnutí duchem národní myšlenky a křesťanské tradice.⁶⁾ Na začátku roku 1939, kdy tato slova pronášel, ovšem nemohl ještě tušit, stejně jako samotná redakce Aktuality vedená Janem Kučerou⁷⁾, jaká budoucnost čeká Aktualitu po nacistické okupaci českých zemí 15. března 1939 a následném vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava.

Pro nacistické okupační úřady představovala Aktualita jakožto domácí filmový týdeník s pravidelnou periodicitou,⁸⁾ pevným místem na českém filmovém trhu a oblibou u českých filmových diváků vítanou příležitostí, jak usměrňovat české obyvatelstvo Protektorátu prostřednictvím jeho vlastního zpravodajství. Pravděpodobně z tohoto důvodu nebyla akciová společnost Aktualita⁹⁾ jako výrobní filmová společnost převedena, na rozdíl od jiných českých filmových společností, do německých rukou. Podle poválečného svědectví Jindřicha Elbla¹⁰⁾ se navíc snažil majitel Aktuality Karel Pečený zabránit tomuto převodu přesunem akciových podílů uvnitř společnosti. Mezi ním a dalšími akcionáři Aktuality, k nimž patřili Miloš Havel a nakladatelství Melantrich a Orbis, měla být sjednána na začátku druhé světové války ústní dohoda o tom, že Karel Pečený převzme majoritní podíly obou nakladatelství bez náhrady, povede společnost tak dlouho, jak to bude možné, a po válce tyto podíly vrátí původním majoritním podílníkům. Tento krok, s nímž nesouhlasil pověřenec pro filmové záležitosti Úřadu říšského protektora (dále ÚŘP) Hermann von Glesgen,¹¹⁾ ovšem nemohl nic změnit na tom, že se Aktualita stala součástí legálního protektorátního zpravodajství, formovaného podle potřeb, zájmů a cílů nacistické politiky v Protektorátu.

Proměnu obsahové skladby Aktuality (nyní již Českého zvukového týdeníku Aktualita) po 15. březnu 1939 symbolicky ohlašovalo hned její první protektorátní vydání ze 17. března 1939. Nabídlo návštěvníkům kin mj. reportáže z obsazování Čech a Moravy německou armádou (č. 12 B, r. XV.) a příjezdu prvních německých vojáků do Prahy (č. 12 A, r. XV.). V dalších dnech dominovaly všem vydáním Aktuality až do 7. dubna 1939 (č. 13 A a B, 14 A a B, 15 A a B – r. XV.) reportáže zachycující nacistické

6) *Státně propagační význam filmového týdeníku*. „Večer“ 25, 6. 1. 1938, č. 5, s. 4.

7) Jan Kučera redigoval již Československý filmový týdeník (1930 – 1937) a před ním na konci dvacátých let i jeho předchůdce Elektajournal.

8) V průběhu roku 1939 se obě vydání Aktuality, vycházející pravidelně každý týden, promítala každé v deseti kopiích po dobu asi osmnácti týdnů. Viz *Betrifft: „Aktualita“ Kommanditgesellschaft Karl Peceny & Co. Prag. Vorsprache am 20. Oktober 1939*. Národní filmový archiv (dále NFA), fond Aktualita, inv. č. 2, 1944. Podle J. Havelky byla aktualizace týdeníků změněna v dubnu 1940 z 28 na 16 týdnů. Viz Jiří H a v e l k a, *Filmové hospodářství 1939 – 1945*. Praha 1946, s. 12.

9) Z komanditní společnosti (společnost v níž alespoň jeden společník ručí celým jménem a ostatní jen svými vklady) ve společnost akciovou se Aktualita proměnila 5. 1. 1939. Viz „Úřední list Republiky Česko-Slovenské“ 5. 1. 1939, č. 5, s. 45.

10) Jidřich Elbl, *Patnáct let filmové politiky 1933 – 1945. Jak byl znárodněn československý film*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 343.

11) Viz *Betrifft: „Aktualita“ Kommanditgesellschaft Karl Peceny & Co. Prag. Vorsprache am 20. Oktober 1939*. NFA, fond Aktualita, inv. č. 2, 1944.

přebírání moci v Protektorátu¹²⁾ a od 21. dubna do 5. května 1939 (č. 17 A a B, č. 18 A a B, č. 19 A a B – r. XV.) věnovala Aktualita pozornost Hitlerovým 50. narozeninám a jeho projevu v říšském sněmu. Po tomto úvodním jarním ataku na české filmové diváky, doprovázeném v dubnu 1939 cenzurním zákazem řady starších filmových šotů Aktuality,¹³⁾ se stalo politické zpravodajství z Říše a Protektorátu trvalou součástí programů Aktuality až do května 1945. Podle Antonína Navrátila¹⁴⁾ byla příčinou tohoto stavu skutečnost, že zatímco redakce Aktuality měla právo natáčet a redakčně zpracovávat pouze tzv. nepolitické události z Čech a Moravy, o volbě, natáčení a redakci českých i říšských politických snímků rozhodoval zmocněnec ÚŘP. Politické zatížení Aktuality se ovšem v předválečných měsících roku 1939 neprohlubovalo pouze uváděním domácích politických šotů¹⁵⁾ a filmového zpravodajství z Třetí říše, které Aktualitě dodávala na podzim 1938 a v průběhu roku 1939 německá filmová společnost Tobis Cinema Film vydávající filmový týdeník Tobis-Tonwoche.¹⁶⁾ Přispívalo k němu i častější zařazování filmových zpráv z fašistické Itálie a filmových reportáží o japonských vojenských úspěších v Číně a vítězství frankistů ve španělské občanské válce.¹⁷⁾

Vedle těchto zpráv bylo nedílnou součástí Aktuality, stejně jako i dalších filmových týdeníků promítaných v roce 1939 v protektorátních kinech,¹⁸⁾ také tzv. nepolitické zpravodajství, které vnášelo do kin oddych, poučení a zábavu a tvořilo nemalou část programové náplně týdeníku. Volné prolínání zábavy a informací bylo ostatně hlavním znakem filmových týdeníků od jejich počátků a tento rys provázel filmovětýdeníkové zpravodajství s různou intenzitou po celou dobu jeho existence. Dominantní postavení mezi reportážemi z různých oblastí společenského, kulturního a sportovního života si pak především v meziválečném období udržovaly americké filmové aktuality. Tak tomu bylo i při výběru zahraničních příspěvků pro programy Aktuality až do začátku druhé světové války. Současně s nimi Aktualita do svých programů zařazovala také zprávy domácí,

12) 24. 3. 1939 uvedla Aktualita v č. 13 A i B reportáž z vojenské přehlídky na Václavském náměstí, 31. 3. v č. 14 A i B z uctění památky Neznámého vojína na Staroměstském náměstí generálem Blaskowitzem a 7. 4. v č. 15 A i B z příjezdu říšského protektora Neuratha do Prahy.

13) Filmovou cenzurou českého ministerstva vnitra byly zakázány filmové šoty s prezidentem Benešem, Voskovcem a Werichem, čs. vyslancem v Moskvě Fierlingerem, z války v Číně ad. Blíže viz *Zakázané filmy v dubnu 1939*. „Věstník ministerstva vnitra“ 21, 15. 5. 1939, č. 5, s. 114 – 120.

14) A. Navrátil, c. d., s. 119.

15) K prvním patřily projev předsedy výboru Národního souručenství Adolfa Hrubého (č. 14 A, r. XV., 31. 3.), výzvy ke vstupu do Národního souručenství (č. 17 A a B, r. XV., 21. 4.) a reportáž z prvního zasedání této organizace s projevem protektorátního presidenta JUDr. Emila Háchy (č. 18 A a B, r. XV., 28. 4.).

16) Viz úřední korespondence Aktuality a Tobis Cinema Filmu uložená v NFA, fond Aktualita, inv. č. 2, 1944.

17) Viz Český zvukový týdeník Aktualita, 1939, ročník XV.: č. 13 A a B (24. 3.), č. 14 A (31. 3.), č. 17 A a B (21. 4.), č. 19 A a B (5. 5.), č. 20 B (12. 5.), č. 21 A a B (19. 5.), č. 22 A a B (26. 5.), č. 23 A a B (2. 6.), č. 25 A a B (16. 6.), č. 29 A (14. 7.), č. 31 A (28. 7.), č. 33 B (11. 8.).

18) V roce 1939 byly v Čechách a na Moravě distribuovány kromě dvou českých vydání Aktuality také slovenský filmový týdeník *Nástup*, německý týdeník *Ufa* v české a německé verzi a americké týdeníky *Foxův zvukový týdeník* ve verzi české a *Zvukový týdeník Paramountu* ve verzi české i německé. Americké týdeníky se přestaly promítat v roce 1940 a až do konce druhé světové války se v Protektorátu promítaly obě české verze Aktuality a česká a německá verze *Ufy*.

Aktualita

Vstupte do Národního souručenství!

NĚMECKO

Narozeniny Vůdce a říšského ho kancléře Adolfa Hitlera

Mohutné oslavy v Berlíně
347 = Vojenská přehlídka na Strahovském stadionu

ALBANIE

Italové v Albanii

Z pěti přístavů vstoupilo italské vojsko do nitra Albanie

FRANCIE

Snímání s kříže

Chrámová hra v pařížském kostele Notre-Dame du Liban

SPOJENÉ STÁTY

Ničivý požár floridských lesů

SPOJENÉ STÁTY

Závod motorových člunů

ČECHY

Po stopách Antonína Slavička

Vzpomínka na jednoho z našich největších mistrů krajinářů
Snímky z Kameníček a Německé Rybné, kde Slaviček našel
svě nejkrásnější motivy

KALIFORNIE

Rohovnický zápas pod vodou

Rodeo a akrobacie aut

AMERIKA

Programový leták Českého zvukového týdeníku Aktualita
č. 17 B, r. XV. (21. dubna 1939)

po 15. březnu 1939 ovšem v menší míře než tomu bylo před tím. V průběhu roku 1939 mezi nimi zaujímaly zvláštní postavení šoty zachycující významné národní slavnosti a připomínající slavné postavy českých dějin, kultury a umění: např. převoz ostatků Karla Hynka Máchy z Národního divadla na Vyšehrad 6. a 7. května 1939 (č. 20 A, r. XV., 12. 5.), vzpomínka na zesnulého operního pěvce Otakara Mařáka (č. 28 B, r. XV., 7. 7.) a malíře Alfonse Muchu (č. 30 A, r. XV., 21. 7.), pouť ke svatému Vavřínečku u Domažlic 13. srpna 1939 (č. 34 A a B, r. XV., 18. 8.), pouť na Hostýn 20. srpna 1939 (č. 35 B, r. XV., 25. 8.) a svatováclavské výročí 28. září 1939 (č. 40 A a B, r. XV., 6. 10.). Tím se redakce Aktuality zapojila do národně obranných aktivit české společnosti, která hledala východisko z tíživé reality německé okupace v kulturních hodnotách české minulosti a v návratech ke kořenům české existence. Současně však promlouvala k českým filmovým divákům prostřednictvím uvedených šotů i oficiální česká protektorátní ideologie odvolávající se v duchu svého úsilí o zachování české autonomie v rámci Třetí říše na stejnou národní symboliku. Výstižně komentoval v této souvislosti práci redakce Aktuality již v květnu 1939 Český filmový zpravodaj: „Také jediný český filmový týdeník Aktualita se snaží v nových poměrech přispívat svým dílem samostatnému kulturnímu vývoji českého národa a připomíná veřejnosti pravidelně kulturní hodnoty české minulosti a přítomnosti. Oživuje tu někdy vzpomínky na díla předních českých výtvarníků, jindy sblížuje diváky a představitele českého písemnictví a jindy zase dává zaznívat ve vzorné interpretaci melodiím české hudby. Tyto kulturní vložky, které Aktualita pravidelně přináší, získaly již tomuto domácímu filmovému týdeníku velkou oblibu u širokého obecnstva.“¹⁹⁾

Na rozdíl od reportáží věnovaných projevům české národní sounáležitosti se nesetkávalo u českých návštěvníků kin v roce 1939 s pochopením filmové zpravodajství Aktuality z Třetí říše. Stejně reagovali čeští diváci na obdobné zpravodajství týdeníků Ufy, Foxova zvukového týdeníku a Zvukového týdeníku Paramountu. Nejen v Praze, ale i v dalších místech Protektorátu²⁰⁾ docházelo k rušení při promítání týdeníků²¹⁾ obsahujících úryvky Hitlerových projevů a záběry s německými vojáky. Tento specifický způsob protestu proti stávajícím poměrům, projevovaný kašláním, šoupáním nohou, hlasitým smrkáním nebo výkřiky do tmy kinosálů nebyl pochopitelně nacistickými okupačními úřady vítán. Již 26. května 1939 konstatoval státní tajemník ÚŘP K. H. Frank ve svém návrhu opatření k zamezení nepokojů v kinech: „Jak se opět ukazuje, využívá část českého obyvatelstva promítání německých filmů jako záminky k protiněmeckým demonstracím.“²²⁾ A požadoval, aby se přikročilo v případě opakování nepokojů během filmových představení k vyklizení dotyčného kina a jeho přechodnému uzavření na osm dní

19) *Národně-kulturní poslání filmového týdeníku*. „Český filmový zpravodaj“ 19, 27. 5. 1939, č. 18, s. 4.

20) K tomu viz např. Protiněmecké projevy českého obyvatelstva při biografických představeních (dále Protiněmecké projevy). Státní ústřední archiv (dále SÚA), fond Předsednictva ministerské rady (dále PMR), k. 3549 a SÚA, fond Úřadu říšského protektora (dále ÚŘP), k. 276.

21) V této souvislosti není bez zajímavosti, že již 27. 1. 1939 publikoval Filmový kurýr komentář, který kritizoval rušení při promítání týdeníku Aktuality s projevem ministerského předsedy R. Berana v nejmenovaném kině. Viz -I-, *Politika nepatří do kin*. „Filmový kurýr“ 13, 27. 1. 1939, č. 4, s. 1.

22) K. H. Frank státnímu podtajemníkově Úřadu říšského protektora von Burgsdorfovi 26. 5. 1939. SÚA, ÚŘP, k. 276, I-1a 1574.

a současně k zavedení policejního dozoru v kinech na náklady jejich provozovatelů.²³⁾ Bezprostřední příčinu k tomuto kroku zavedlo promítání filmového týdeníku Ufý 13. května 1939 v pražském kině Valdek. To muselo být na chvíli přerušeno, neboť záběry s Hitlerem doprovázely výkřiky „hanba“, „ pryč“ a naopak filmová reportáž z vojenské přehlídky ve Varšavě vyvolala nadšení v sále.²⁴⁾ Ve stejný den, kdy se K. H. Frank obrátil na státního podtajemníka ÚŘP Curta von Burgsdorffa s úkolem zpracovat tyto návrhy do podoby nařízení pro pražského policejního presidenta, pak publikoval Filmový kurýr na titulní straně výzvu, aby se v kinech promítaly hned na začátku představení po reklamách diapozitivy s tímto textem: „Žádáme snažně vážené obecnstvo, aby se zdrželo všech projevů a zabezpečilo tak klidný průběh celého představení.“²⁵⁾ Další výzva následovala 23. 6. 1939 a měla podobu následujícího prohlášení českomoravského Ústředního sboru kinematografů: „Všechny návštěvníky biografů snažně a naléhavě žádáme, aby se při představeních zdrželi jakýchkoliv projevů a zabezpečili tak zcela klidný průběh každého představení. V tomto smyslu promítají se již výzvy v biografech, a přesto snad někteří návštěvníci nepochopili, že důvody toho jsou svrchovaně vážné. Každý návštěvník, který by nedbal tohoto upozornění, vydával by se v osobní nebezpečí, ohrozil by existenci českého podnikatele a poškodil by přímo zájmy národa. Doufáme, že toto naše veřejné vysvětlení postačí, aby byl zajištěn klid a pořádek ve všech biografech a tak zůstala nedotčena základna naší kinematografie vůbec.“²⁶⁾ Frankem navržená opatření k zamezení nepokojů při filmových představeních pak byla uplatněna v nezměnné podobě ve výnosu českého protektorátního ministra vnitra z 13. července 1939,²⁷⁾ adresovaném všem okresním a policejním úřadům a zveřejněném v rozhlase i tisku.²⁸⁾ Přesto protiněmecké demonstrace neustávaly, byly doprovázeny svévolnými zásahy majitelů kin a promítačů do obsahů jednotlivých týdeníků,²⁹⁾ a zůstaly součástí protektorátní reality i v dalších letech.³⁰⁾ K zamezení těchto projevů v kinech nepřispělo ani nařízení Zemského svazu kinematografů o pevné struktuře všech filmových představení, která měla být povinně sestavena z filmového týdeníku, krátkého filmu a celovečerního hraného filmu. Toto nařízení z 21. července 1939,³¹⁾ zavádějící do kin povinné hraní filmových týdeníků, bylo součástí dalších změn v české kinematografii v letních měsících

23) Tamtéž.

24) Tamtéž.

25) zs.-, *Nerušný průběh představení*. „Filmový kurýr“ 13, 26. 5. 1939, č. 21, s. 1.

26) -us.-, *Výzva všem návštěvníkům kin*. „Filmový kurýr“ 13, 23. 6. 1939, č. 25, s. 2.

27) Korespondence mezi ÚŘP, předsednictvem ministerské rady a českým protektorátním ministerstvem vnitra v dotyčné cause a uvedený výnos viz složka Protiněmecké projevy. SÚA, PMR, k. 3549 a SÚA, ÚŘP, k. 276, I-1a 1574.

28) Viz *Výzva všem návštěvníkům kin*. „Filmový kurýr“ 13, 14. 7. 1939, č. 28, s. 1.

29) Viz Protiněmecké projevy. SÚA, PMR, k. 3549 a výzvy publikované např. ve Filmovém kurýru: *Neupravujte svévolně filmy!* „Filmový kurýr“ 13, 1. 9. 1939, č. 35, s. 1 a *Neupravujte svévolně filmy!* „Filmový kurýr“ 14, 26. 4. 1940, č. 17, s. 1.

30) K různým případům rušení filmových představení v letech 1939 – 1941 viz např. Protiněmecké projevy. SÚA, PMR, k. 3549.

31) Nařízení z 21. 7. určovalo i pravidla výběru filmů k promítání a zákaz uvést během jednoho představení dva celovečerní filmy. Viz *Všem kinům v Čechách a na Moravě*. „Filmový kurýr“ 13, 21. 7. 1939, č. 29, s. 1.

roku 1939,³²⁾ a předznamenávalo ještě výraznější zapojení filmového zpravodajství Akuality do služeb nacistické propagandy, ke kterému došlo již zanedlouho v důsledku začátku druhé světové války.

České obyvatelstvo Protektorátu reagovalo na dramatické mezinárodněpolitické události konce léta 1939 a stále zřetelnější německé přípravy na válku s Polskem se zvýšeným zájmem a do blížícího se válečného konfliktu, který neměl zůstat podle očekávání omezen jen na Německo a Polsko, vkládalo nemalé naděje. Pro německé okupační úřady v Protektorátu bylo ovšem v této době hlavním příkazem dne udržení klidu mezi českým obyvatelstvem a zajištění normálního chodu všech oblastí života Protektorátu. Tomu také odpovídala příslušná opatření podniknutá německými i českými protektorátními orgány. Česká protektorátní vláda uveřejnila své první prohlášení vyzývající české obyvatelstvo ke klidu již 23. srpna 1939 a uvedla je slovy: „Všemu občanstvu! S osudem Německé říše spjat, prožívá náš národ období plné rušných událostí, ve kterém je třeba zachovati naprostou disciplinovanost všech občanů.“³³⁾ Na ně navázala vládní prohlášení z 8. a 9. září 1939 namířená proti československé emigraci a vstupu českých občanů do čs. zahraniční armády,³⁴⁾ oběžník ministerstva vnitra z 12. září 1939 o zákazu poslechu zahraničního rozhlasu na území Protektorátu³⁵⁾ a rozhlasový projev ministra vnitra generála Josefa Ježka z 22. září koncipovaný opět jako výzva k zachování klidu a pořádku. Německé bezpečnostní orgány pak začaly 1. září 1939 s preventivním zatýkáním „politicky nespolehlivých“ osob, mezi nimiž byla řada významných představitelů českého veřejného a kulturního života. Ve stejný den také převzalo kulturněpolitické oddělení ÚŘP filmovu cenzuru od protektorátního ministerstva vnitra³⁶⁾ a začaly platit zvláštní pokyny o vojenské cenzuře, které nařizovaly přijímat pouze zprávy německé tiskové kanceláře DNB (Deutsche Nachrichten Büro) a zakazovaly uveřejňovat informace o německé armádě. Pod vojenskou cenzuru rovněž spadaly zprávy o zpravodajství, špionáži, sabotážích, nepřátelských útocích, veškerý obrazový materiál německé armády a vojenské zpravodajství ze zahraničí.³⁷⁾ Uvedená opatření nakonec doplnilo vydání zvláštního tajného nařízení pro denní tisk Souborný přehled pokynů pro tiskovou přehlídku, které zcela podřídilo český protektorátní tisk německému vlivu.³⁸⁾

Vstup Třetí říše do války provázený německými obavami z případných nepokojů v Protektorátu, jejichž vyjádřením byla výše uvedená opatření, se odrazil ve filmovém

32) 17. 8. 1939 došlo k vyloučení neárijeů z českého filmu (návštěva kin byla židovským obyvatelům zakázána 24. 8.), 18. 8. byly upraveny premiéry českých filmů s účinností od 6. 1. 1940 a 22. 8. bylo zřízeno Filmové ústředí v Čechách a na Moravě. Viz např. Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896 – 1945*, sv. 4. Praha 1990, s. 175 – 176.

33) Viz „Úřední list. Amtsblatt“ 24. 8. 1939, č. 191, s. 2657.

34) K pozadí prohlášení z 8. a 9. září 1939 viz např. Tomáš Pašák, *Pod ochranou říše*. Rukopis, s. 152 – 154.

35) *Poslech zahraničních rozhlasových stanic v Protektorátu Čechy a Morava*. SÚA, PMR, k. 210.

36) Z. Štábla, c. d., s. 178 – 179.

37) Tomáš Pašák, *Soupis legálních novin, časopisů a úředních věstníků v českých zemích z let 1939 – 1945*. Praha 1980, s. 55.

38) Blíže viz tamtéž, s. 55 – 61.

zpravodajství Aktuality v září a říjnu 1939 v proměně jeho obsahové skladby a jeho intenzivnějším využitím pro potřeby nacistické protektorátní propagandy. Příčinou bylo zapojení Aktuality do protipolské kampaně protektorátního zpravodajství, zařazení tendenčního válečného filmového zpravodajství Třetí říše do jejích programů a podíl Aktuality na vytváření iluze o nerušeném životě české protektorátní společnosti. I přes výrazné propagandistické zatížení Aktuality v průběhu německo-polské války, nabízely její programy v září a říjnu 1939 českým filmovým divákům i nadále nepolitické zpravodajství a přinesly dokonce také filmové reportáže s výrazným českým národním akcentem.

Tematicky lze rozdělit filmové zpravodajství Aktuality promítané v období od 25. srpna 1939 do 20. října 1939 do těchto skupin:

- úspěchy německé zahraniční politiky a její spojenci
- utrpení Němců v Polsku
- drtivé německé vítězství v Polsku
- nerušený vývoj v Protektorátu a příklady klidného česko-německého soužití
- český národní a kulturní život
- nepolitické zpravodajství

O německé zahraniční politice (spojenci Třetí říše byly Aktualitou připomínáni prostřednictvím italských, japonských a španělských reálií) promítala Aktualita na přelomu srpna a září 1939 dva převzaté zahraniční šoty o podpisu německo-sovětského paktu o neútočení 23. srpna 1939 (*Německo-sovětský pakt o neútočení*, č. 35 A, r. XV., uveden 25. 8.; *Podepsání německo-sovětského paktu o neútočení a konsultaci*, č. 37 A, r. XV., uveden 8. 9.). Oba prezentovaly nečekaně uzavřenou německo-sovětskou smlouvu o neútočení na konci srpna 1939 jako velký úspěch německé diplomacie, který zásadně mění celkovou mezinárodní situaci. Zatímco první šot o odletu německého ministra zahraničí Ribbentropa do Moskvy byl uveden ve zpravodajství Aktuality již druhý den po podpisu smlouvy (25. srpna 1939 a jeho úkolem bylo přinést včasnou informaci o tomto kroku německé zahraniční politiky), druhý, o jednání v Moskvě a Ribbentropově návratu do Berlína, promítala Aktualita až 8. září 1939. Jeho zařazení na úvod sedmi dalších filmových reportáží, které pod názvem *Týden rozhodnutí* informovaly o událostech posledního srpnového týdne roku 1939 a vstupu Německa do války, přisoudilo podpisu německo-sovětské smlouvy význam rozhodující události před zahájením války:

Týden rozhodnutí (č. 37 A, r. XV., uveden 8. 9.)

- Podepsání německo-sovětského paktu o neútočení a konsultaci
- Vůdce a říšský kancléř Adolf Hitler vrátil se z Berghofu do Berlína
- Angličtí diplomaté horečně jednají
- Ruch před francouzským ministerstvem zahraničí v Paříži
- V táboře pro uprchlíky. Důkazy o utrpení německých obyvatel v Polsku
- Gdaňsko – ohnisko evropské krize
- Německo se připravilo na rozhodný čin
- Javorina vrácena Slovensku

Z obou šotů se dochoval pouze první, vyrobený společností Tobis, a jeho obrazová montáž sestavená ze záběrů dychtivých čtenářů novin, titulních stránek deníků s palcovými

titulky o podpisu smlouvy a Ribbentropova odletu do Moskvy výstižně ilustrovala dobové překvapení z takového zvratu mezinárodní situace.³⁹⁾

Záběrový protokol první zprávy Českého zvukového týdeníku Aktualita č. 35 B,
r. XV, z 25. srpna 1939
(celková délka 297 metrů, délka první zprávy 40 metrů):

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	8		titulek: Žádáme Vás zdvořile, abyste se při promítání týdeníku zdrželi všech hlasitých projevů.		
2	10		titulek: Český zvukový týdeník		znělka
3	10		titulek: Aktualita		znělka
4	3		titulek: Německo	Německo	
5	5	detail	titulní strana deníku Völkischer Beobachter s titulky oznamujícími podepsání německo-sovětského paktu o neútočení	Říšská vláda a vláda sovětská usnesly se uzavřít pakt o neútočení.	
6	8	polodetail	lidé v Německu si kupují noviny u kamelota	Zpráva o tomto rozhodnutí, které znamená úplnou změnu mezinárodní situace, přišla tak náhle a neočekávaně, že tímto dalším diplomatickým úspěchem Říše byl	
7	2	detail	žena čte noviny		

39) Podobně reagoval na podepsání smlouvy i český protektorátní tisk hned 23. a 24. 8. 1939. Viz např. *Úžasné vzrušení v celém světě*. „Venkov“ 34, 23. 8. 1939, č. 196, s. 2; *Celý svět nevyšel dosud z překvapení*. „Venkov“ 34, 24. 8. 1939, č. 197, s. 1 a 2.

8	2	detail	titulní strana deníku B. Z. Mittag s titulky oznamujícími podepsání německo- sovětského paktu o neútočení	překvapen celý svět. Říšský ministr zahraničních věcí šlechtic Ribbentrop odcestoval do Moskvy, aby jednání ukončil.
9	12	detail	titulní stránky českých protektorátních novin oznamující podepsání německo- sovětského paktu o neútočení	
10	3	polodetail	německý ministr zahraničí Ribbentrop se loučí na berlínském letišti před odletem do Moskvy s Hermannem Göringem	
11	20	polocelek obrat doprava— americký plán	německý ministr zahraničí se loučí na letišti před odletem do Moskvy a se svým doprovodem nastupuje do letadla	
12	3	celek	startující letadlo	

Obraz utrpení německého obyvatelstva v Polsku pronásledovaného Poláky, který přinesly dvě reportáže (pravděpodobně německé) *Aktuality* 8. a 29. září (*V táboře pro uprchlíky*, č. 37 A a B, r. XV.; *Německá vojska v Lodži*, č. 40 B, r. XV.), byl součástí výzbroje nacistické protipolské propagandy od jara 1939, kdy Hitler zahájil v důsledku britského garantování polské nezávislosti 31. března 1939 silnou kampaň proti Polsku, stupňovanou až do německého přepadení Polska v září 1939. Tato kampaň měla podobu německých požadavků na zavedení železničního spojení Třetí říše s Gdaňskem, vypovězení německo-polské smlouvy o neutralitě z roku 1934 a incidentů mezi polským a německým obyvatelstvem v „německém“ městě Gdaňsku. V předválečných měsících pak před ní nebylo uchráněno ani české obyvatelstvo Protektorátu, které četlo od května 1939 v protektorátním tisku zprávy o protiněmeckých výtržnostech v Polsku⁴⁰⁾ a u kterého nacistická

40) Viz např. *Protiněmecké výtržnosti v Polsku*. „Národní politika“ 57, 5. 5. 1939, č. 125, s. 2; *Polská vláda bude postupovat proti Němcům důsledně*. „Národní politika“ 57, 21. 6. 1939, č. 172, s. 2; *Ohlas týdne. Polsko proti německým filmům*. „Filmový kurýr“ 13, 4. 8. 1939, č. 31, s. 1; *Žádné iluze o polském šovinistickém režimu*. „Venkov“ 34, 24. 8. 1939, č. 197, s. 3.

propaganda předpokládala protipolskou zášť přežívající z doby Mnichova. Uvedené filmové reportáže ze září 1939,⁴¹⁾ z nichž se dochovala pouze druhá z 29. září, byly pokračováním tohoto trendu, přitvrzeného ve válečných zářijových týdnech roku 1939. Je ovšem otázka, jak byly takovéto obrazy „osvobozování“ polských Němců (viz obraz německého vojáka rozdávajícího dětem čokoládu v osmém záběru následujícího záběrového protokolu), opakující v různých vydáních stejná propagandistická klišé, přijímány v kinech českými diváky.

Záběrový protokol první zprávy Českého zvukového týdeníku Aktualita č. 40 B,
r. XV. z 29. září 1939

(celková délka 356 metrů, délka první zprávy 25 metrů):

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	7		titulek: Český zvukový týdeník		znělka
2	7		titulek: Aktualita		znělka
3	5	celek	ženy se zavazadly a dětmi na rukou jdou po cestě	Do měst a vesnic, která říšská vojska dobyla, vrací se němečtí uprchlíci.	podklad
4	11	celek	davy lidí stojí na hrázi u řeky, loděky připlouvají s dalšími lidmi	Mnozí z nich mají ještě památky na to, jak s nimi Poláci krutě zacházeli.	podklad
5	6	obrat doprava– obrat –doleva americký plán	ke břehu starého muže s vratkou chůzí podpírá mladší muž, přihlíží početný dav dalších mužů		dramatická
6	3	detail	hlava muže s nateklým obličejem a páskou přes obočí		dramatická

41) Tematicky stejné reportáže tvořily náplň filmových týdeníků i v Německu. Viz např. Hilmar Hoffman, „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. *Propaganda im NS-Film*. Frankfurt a. M. 1988, s. 204 – 205.

7	3	polodetail	ženy dostávají nejíst z polních misek	dramatická
8	4	polodetail	německý voják rozdává dětem čokoládu	dramatická
9	3	polocelek	lidé sedí na zemi a jedí z polních misek	
10	2	polodetail	starší muž jí z polní misky	dramatická
11	4	polodetail	starý muž dostává další jídlo	dramatická

Válečné filmové záběry vstoupily do zpravodajství Aktuality poprvé 8. září 1939 a zůstaly jeho nedílnou součástí až do 20. října 1939. Jejich dodavatelem bylo německé válečné zpravodajství zorganizované ve Třetí říši již v zimě 1938/39 dohodou říšského ministerstva propagandy a lidové osvěty a německého generálního štábu, která stanovila, že v případě zahájení války budou přiděleny k jednotlivým armádním skupinám propagandistické jednotky mající za úkol pořizovat válečné filmové zpravodajství.⁴²⁾ Uvedené jednotky také natáčely v září 1939 v Polsku i na západní frontě a jejich záběry cenzurované vojenskou cenzurou říšského ministerstva propagandy se pak promítaly i v protektorátních kinech v rámci válečného filmového zpravodajství Aktuality. Stejně záběry uváděly i Foxův zvukový týdeník, Zvukový týdeník Paramountu a týdeník Ufy.

Filmové reportáže věnované válce v Polsku, na západní frontě i na moři se v jednotlivých číslech Aktuality promítaly, s jedinou výjimkou (č. 42 B, r. XV., 13. 10.), v rámci programových bloků složených z více reportáží, jejichž délka se pohybovala od 46 do 168 metrů a které tvořily až 40 % programové náplně jednotlivých čísel Aktuality. K častému zařazování těchto bloků válečných reportáží na úvod filmového týdeníku (např. Aktualita č. 38 A a B, r. XV., 15. 9.; č. 39 A a B, r. XV., 22. 9.; č. 41 A, r. XV., 6. 10; č. 42 A a B, r. XV., 13. 10) docházelo proto, že jejich úkolem bylo bezprostředně působit na filmové diváky v kinech a vnutit jim požadovaný výklad zobrazené reality.

Válečné kampani na západní frontě byly věnovány v Aktualitě na podzim 1939 pouze dva šoty o sestřelených anglických a francouzských letcích (*Francoouzské letadlo sestřeleno*, č. 39 A, r. XV., 22. 9.; *Svědectví anglického pilota*, č. 40 A, r. XV., 29. 9.) a námořní válce pouze jeden šot o návratu německé ponorky do Německa (*Návrat ponorky, která potopila britskou letadlovou loď „Courageous“*, č. 42 B, r. XV., 13. 10.). O válce v Polsku naproti tomu pojednávalo 71 z celkového počtu 184 filmových šotů uvedených Aktualitou od 25. srpna do 20. října 1939. Ty zachytily následující významné události prvního měsíce druhé světové války:

42) Viz Hans B a r k h a u s e n, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim – Zürich – New York 1982, s. 211 – 218.



*Externí kameraman Aktuality Jindřich Brichta a její šéfredaktor Jan Kučera
při natáčení na Pražském hradě*
Foto archiv

- zahájení německého útoku na Polsko (č. 37 A, r. XV., 8. 9.)
- projev A. Hitlera v říšském sněmu 1. 9. (č. 38 A, r. XV., 15. 9.)
- obsazení Javoriny slovenskou armádou (č. 37 A, r. XV., 8. 9.)
- připojení Gdaňska k Říši 1. září (č. 38 A, r. XV., 15. 9.)
- ostřelování Westerplatte (č. 38 A, r. XV., 15. 9.)
- kapitulaci přístavu Gdyně 14. září (č. 39 A, r. XV., 22. 9.)
- návštěvu A. Hitlera v Lodži 13. září (č. 40. A, r. XV., 29. 9.)
- společnou německo-sovětskou vojenskou přehlídku v Brest Litevsku 22. září (č. 41 A, r. XV., 6. 10.)
- návštěvu A. Hitlera v Gdaňsku 19. září (č. 41 A, r. XV., 6. 10.)
- kapitulaci Varšavy 28. září (č. 42 A, r. XV., 13. 10.)
- vojenskou přehlídku v dobyté Varšavě za účasti A. Hitlera 5. října (č. 43 A, r. XV., 20. 10.)
- kapitulaci pevnosti Modlin 28. září (č. 43 A, r. XV., 20. 10.)
- dobytí poloostrova Hel 1. října (č. 43 B, r. XV., 20. 10.)

Tyto i další válečné filmové reportáže podávaly též obraz dění v Polsku jako novínové a rozhlasové protektorátní zpravodajství. „Zachycovaly“ vítězné tažení německé armády, která postupovala navzdory těžkým bojům neustále kupředu, a vrchní velení německé branné moci mohlo proto po 18 dnech oznámit ukončení polského válečného

tažení.⁴³⁾ Sebejisté prohlášení o německém vítězství, zaznívajícím na začátku října 1939 i z filmových pláten v Protektorátu (*Vítězné tažení do Polska*, č. 41 B, r. XV., 6. 10.), mělo ovšem stejnou hodnotu jako dřívější německé zprávy z 8., 11. a 20. září 1939 o tom, že němečtí vojáci již vnikli do Varšavy.⁴⁴⁾ Ve skutečnosti Varšava kapitulovala až 28. září a poslední polští vojáci 6. října 1939.⁴⁵⁾ Tyto nejznámější případy předčasného oznámení německých vítězství jsou klasickým příkladem sebevědomí nacistické propagandy ze září 1939. Propagandy, v jejímž halasném vytrubování německých úspěchů zaniklo, že válka v Polsku trvala do začátku října 1939 a jejímu vítězi přinesla nemalé početní ztráty.⁴⁶⁾

K hojně opakovaným stereotypům německé válečné propagandy, uváděné na podzim 1939 v *Aktualitě*, pak patřily filmové reportáže z Hitlerových návštěv v dobytých městech a především na frontě, které navozovaly představu stálého kontaktu vrchního velitele armády s řadovými vojáky (např. *Vůdce a říšský kancléř Adolf Hitler zdraven nadšeně na frontě*, č. 39 B, r. XV., 22. 9.). Dále se k nim řadily filmové šoty o rostoucích počtech polských válečných zajatců (např. *Tisíce zajatých Poláků*, č. 39 A, r. XV., 22. 9.) a ze samotných bojů nejčastěji uváděné reportáže o zásadním přínosu Göringovy Luftwaffe pro celkové vítězství v Polsku (např. *Odvážné nálety německé vzdušné zbraně na polské strategické body*, č. 38 A, r. XV., 15. 9.). Letecké reportáže obsahovaly jako jedny z mála i záběry z bojových akcí a staly se na podzim 1939 jedním ze symbolů německého válečného filmového zpravodajství. Do programů *Aktuality* byly tyto reportáže také zařazovány, ale bohužel se nedochovaly. Záběrový protokol proto ukazuje obdobný šot německé výroby převzatý z filmového týdeníku Paramountu.

Záběrový protokol druhé zprávy Zvukového týdeníku Paramount ze září 1939
(celková délka 315 m, délka první zprávy 40 m):

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	6		titulek: Německá letecká zbraň zasahuje, aby připravila cestu pozemní armádě.		znělka

43) Viz např. *Denní rozkaz německé armády. Operace proti Polsku zakončeny*. „Lidové noviny“ 47, 22. 9. 1939, č. 475, s. 1.

44) 9. září publikoval tisk zprávu o vstupu německých vojáků do Varšavy. Viz např. *V pátek v 17. 15 hodin německá vojska vnikla do Varšavy*. „České slovo“ 31, 9. 9. 1939, č. 213, s. 1. 11. a 20. září pak vysílal německý rozhlas zprávu, že se Varšava vzdala. Jaroslav Valenta – Čestmír Vašák, *Hodina Ypsilon*. Praha 1967, s. 205.

45) Šlo o 16 800 polských vojáků pod vedením generálmajora Kleeberga, kteří kapitulovali 6. října u Kocku a Lublinu.

46) Celkové ztráty německé armády v Polsku vykazovaly 10 570 mrtvých, 30 322 raněných a 3 400 nezvěstných.

ILUMINACE

Pavel Zeman: Týdeník Aktualita

2	7	velký celek/ pohyb —doleva	přistávající bombardovací letadlo nad letištěm plným letadel	hukot leteckých motorů
3	3	polodetail/ pohyb nahoru	voják zvedající leteckou bombu	hukot leteckých motorů
4	3	polocelek	vojáci vytahující leteckou bombu z dřevěné bedny	hukot leteckých motorů
5	3	americký plán/ pohyb —doleva /polodetail	voják stojící u střemhlavého bombardéru letecká bomba zavěšená pod trupem letadla	hukot leteckých motorů
6	2	polodetail	vojenští letci studují mapy	hukot leteckých motorů
7	2	detail	předek bombardovacího letadla připraveného ke startu	hukot leteckých motorů
8	3	americký plán	posádka bombardovacího letadla přichází k letadlu	hukot leteckých motorů
9	5	polodetail	posádka bombardovacího letadla nastupuje do letadla	hukot leteckých motorů
10	5	velký celek/ pohyb —doleva	střemhlavé bombardéry startují do bojové akce	hukot leteckých motorů
11	2	polocelek/ nadhled	bombardovací letadlo přelétávající nad letištěm	hukot leteckých motorů
12	3	velký celek	letka bombardovacích letadel nad letištěm	hukot leteckých motorů
13	4	celek	bombardovací letoun ve vzduchu	hukot leteckých motorů

14	2	detail	hlava pilota v pilotní kabině	hukot leteckých motorů
15	2	velký detail	vtule letícího bombardovacího letadla	hukot leteckých motorů
16	4	celek/ nadhled	pohled z letadla na obydlí nou krajinu pod letadlem	hukot leteckých motorů
17	6	velký celek	bombardovací letadlo shazuje bomby	hukot leteckých motorů
18	5	velký celek/ nadhled	hořící rozbombardované domy	dramatická
19	3	velký celek	dvě bombardovací letadla nad bombardovaným cílem	zvuk náletu
20	4	velký celek/ nadhled	hořící rozbombardované domy	zvuk náletu
21	7	velký celek/ nadhled pohyb dolů /nadhled	bombardovací letadlo shazuje bombu na cíl výbuch	zvuk náletu
22	7	velký celek/ nadhled pohyb dolů /nadhled	bombardovací letadlo shazuje bombu na cíl výbuch	zvuk náletu

Dalším propagandistickým stereotypem prostupujícím válečné zpravodajství Aktuality bylo spojení obrazu vítězného postupu německé armády v Polsku s motivem osvobození polských Němců. Německý postup ovšem nebyl možný bez oprav mostů zničených ustupující polskou armádou a tento aspekt také válečná filmová propaganda náležitě vyzdvihla (např. *Ustupující nepřítel zničil mosty*, č. 38 B, r. XV., 15. 9.; *Rychlý postup pěších i motorisovaných oddílů do nitra země*, č. 41 B, r. XV., 6. 10.). V jejím druhém plánu však provizorní opravy poničených mostů symbolizovaly návrat mírových časů přicházejících do Polska společně s německou armádou (*sic!*). Uvedené šoty se nedochovaly, proto následující záběrový protokol zachycuje tematicky i obrazově podobnou zprávu z filmového týdeníku Paramountu.

Záběrový protokol třetí zprávy Zvukového týdeníku Paramount ze září 1939
(celková délka 315 m, délka první zprávy 39 m):

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	6		titulek: Pionýři opravují mosty zničené na ústupu Poláky.		znělka
2	4	velký celek	zničený most spadlý do řeky		hluk strojů
3	3	celek	zničený most		hluk strojů
4	7	celek/ nadhled	civilní obyvatelstvo na zničeném mostě		
5	3	celek	civilní obyvatelstvo si ze zastavěného nábřeží prohlíží zničený most		
6	4	celek/ nadhled pohyb doprava–	rozbité železniční vagony na zničeném mostě		hluk strojů
7	7	polocelek/ pohyb doprava–	rozbitá lokomotiva na zničeném mostě		hluk strojů
8	4	celek/ nadhled	zbytky rozbitého mostu v řece		hluk strojů
9	5	americký plán/ pohyb –doleva	němečtí vojáci skládají z nákladního automobilu dřevěné pražce		
10	5	celek	němečtí vojáci opravují most uprostřed řeky		
11	3	polocelek	němečtí vojáci spojují rozbité části mostu novými pražci		

12	14	velký celek/ pohyb vpravo— celek	němečtí vojáci přejíždějí opravený most s děly taženými koňmi	slavnostní
13	3	celek	vůz tažený německými vojáky na koních vyjíždí na opravený most	slavnostní
14	6	celek	lehké vozy tažené německými vojáky na koních přejíždějí opravený most, za nimi běží dva pěší vojáci	slavnostní
15	2	polocelek	z opraveného mostu vyjíždí vůz tažený vojákem na koni	slavnostní
16	2	polodetail	civilní obyvatelstvo zdraví německé vojáky	slavnostní
17	5	velký celek	velká vojenská kolona nákladních aut a pěších německých vojáků postupuje polskou krajinou	slavnostní

15. září 1939 uvedla Aktualita ve svých programech filmovou reportáž o návštěvě německých vojáků v klášteře na Jasné Hoře (*Před obrazem Matky Boží v Čenstochové*, č. 38 A a B, r. XV.). Její filmové záběry byly natočeny krátce po obsazení Čenstochové 5. září 1939 a měly celému světu dokázat, že zprávy polského rozhlasu a zahraničního tisku o zničení kláštera s posvátným obrazem Černé Matky Boží jsou nepravdivé. Uvedením této reportáže, kterou doprovázela paralelní tisková kampaň obviňující Anglii z úmyslu klášter zapálit a svalit pak vinu na Němce,⁴⁷⁾ tak i Aktualita konfrontovala české filmové diváky s obrazem německého vojáka ochraňujícího polské národní kulturní dědictví. V obrazové skladbě reportáže navíc umocněného kontrastem polského válečného štvání (polský válečný plakát na zdi v prvním záběru) s klidnou návštěvou německých vojáků

47) Viz *Tři Poláci chtěli zničit čenstochovský obraz Matky Boží. Anglický agent jim dal peníze, aby založili požár a obraz zničili*. „Polední Národní politika“ 57, 19. 9. 1939, č. 261, s. 1.

v klášteře (záběry 3, 11 a 12 s německými vojáky). Každodenní válečná zkušenost polského obyvatelstva byla ovšem jiná, jak ukázalo například nepřetržitě desetihodinové bombardování obležené Varšavy 25. září 1939. Ta ale nezapadala do propagandistických schémat německého válečného filmového zpravodajství, jak ukazuje záběrový protokol „čenstochovské“ reportáže z filmového týdeníku Paramountu (verze promítaná v Aktualitě se nedochovala).

Záběrový protokol páté zprávy Zvukového týdeníku Paramount ze září 1939
(celková délka 315 m, délka třetí zprávy 38 m):

Záběr	Doba (sek.)	Kamera	Obsah obrazu	Komentář	Hudba
1	8		titulek: Čenstochova: Proti lživému tvrzení zůstal posvátný obraz Černé Matky Boží zcela neporušen.		znělka
2	8	detail/ pohyb nahoru	polský válečný plakát		
3	12	polocelek/ pohyb dolů celek	průčelí klášterního kostela v Čenstochové s věží, z kostela vycházejí němečtí vojáci		kostelní zvony
4	3	celek	věřící se modlí vkleče v klášterní chodbě před vchodem do kostela s obrazem čenstochovské madony		
5	5	celek	přicházející a odcházející věřící v kostele s obrazem čenstochovské madony		

**Nejpodrobnější reportáže z naší vlasti
a všechny důležité události z ciziny**

přináší



Český zvukový týdeník

Vlastní redakce ● Vlastní zvuková aparatura

V y d á v á

AKTUALITA

PRAHA II, Václavské nám. 51

Telefon: 290-51/52

Telegramy: Aktualita Praha

6	4	polocelek	kněz před oltářem s obrazem čenstochovské madony	varhany
7	3	celek	vnitřek kostela s oltářem a obrazem čenstochovské madony	varhany
8	5	polocelek	oltář s obrazem čenstochovské madony	varhany
9	5	celek	vnitřek kostela s věřícími	varhany
10	11	detail/ pohyb dolů americký plán	průčelí klášterního kostela v Čenstochové, z kostela vycházejí němečtí vojáci a nasazují si ocelové přilby	varhany
11	15	celek/ pohyb dolů celek	průčelí klášterního kostela v Čenstochové, z kostela vycházejí němečtí vojáci	kostelní zvony
12	3	celek	němečtí vojáci vycházejí z hlavní brány kláštera v Čenstochové	kostelní zvony

Současně se zapojením Aktuality do válečné propagandy Třetí říše bylo využito její filmové zpravodajství také v protektorátní propagandistické kampani s cílem vytvářet zdání klidného vývoje v Protektorátu v době války v Polsku. Protektorátní tisk publikoval řadu článků a komentářů vyzdvihujících klid a rozvahu českého obyvatelstva



Kameraman Aktuality Josef Čepelák
Foto archiv

v osudových chvílích Třetí říše⁴⁸⁾ a česká vláda se obrátila na české obyvatelstvo prostřednictvím několika prohlášení vyzývajících ke klidu a varujících před vstupem do čs. vojenských jednotek v zahraničí (8., 9. a 22. září). Jejím vyvrcholením bylo na konci září pozvání dvaceti sedmi zahraničních novinářů (na podnět německých úřadů) do Protektorátu, aby se přesvědčili o klidu v Čechách a na Moravě,⁴⁹⁾ a propagandistický zájezd českých a německých novinářů do Polska na začátku října 1939.⁵⁰⁾ Aktualita reagovala na tyto aktivity uvedením rozhlasového projevu ministra vnitra generála J. Ježka z 22. září 1939 (*Projev vlády Protektorátu Čechy a Morava*, č. 40 A a B, r. XV., 29. 9.), reportáže z příjezdu zahraničních novinářů do Prahy (*Zahraniční novináři v Protektorátu*, č. 40 A, r. XV., 29. 9.) a odjezdu českých a německých žurnalistů do Polska (*Čeští a němečtí novináři na návštěvu do Polska*, č. 41 B, r. XV., 6. 10.). Současně zařadila do svých programů i dva šoty ze zahájení 39. Pražského vzorkového veletrhu, které dokládaly nerušený chod českého hospodářství a zachytily, vedle návštěvy státního presidenta Emila Háchy na veletrhu,

48) Viz např. *V celých Čechách je naprostý klid*. „České slovo“ 31, 3. 9. 1939, č. 208, s. 5; *Klid a rozvaha českého obyvatelstva. Odmítnutí polské politiky*. „České slovo“ 31, 5. 9. 1939, č. 209, s. 5; *Českým zemědělcům. Výzva Zemědělské rady*. „Večerní České slovo“ 21, 6. 9. 1939, č. 199, s. 6; *Klid v protektorátu*. „České slovo“ 31, 26. 9. 1939, č. 483, s. 1.

49) Viz *Zahraniční novináři v Praze*. „Lidové noviny“ 47, 24. 9. 1939, č. 479, s. 2 – 3; Tato akce byla odpovědí na propagandistickou kampaň v britském tisku a BBC vyvolanou neuskutečněným anglickým plánem na vyvolání nepokojů v Čechách, Rakousku a Německu současně se zahájením velké anglicko-franouzské ofenzivy na západní frontě. Blíže viz např. Jan Gebhart – Jan Kuklík, *Dramatické i všední dny Protektorátu*. Praha 1996, s. 77 – 82.

50) K tomu např. Tomáš Pašák, *Horký podzim 1939. Ohlas německo-polské války*. „Hlas revoluce“ 23, 5. 9. 1969, č. 35, s. 6.

„veletržní“ projev říšského protektora Konstantina von Neuratha obsahující slova o zvláštním „uznání českému národu za rozmyslné chování v posledních týdnech“ (39. *Pražský vzorkový veletrh*, č. 40 B, r. XV., 29. 9. a *Říšský protektor svobodný pán v. Neurath na Pražském vzorkovém veletrhu*, č. 41 A, r. XV., 6. 10.). Účast Aktuality v celé kampani pak symbolicky odstartovala od 1. září 1939 promítaná reportáž o českých žních, při kterých pomáhali společně čeští a němečtí studenti a „přičinili se o vytvoření mostu mezi městem a venkovem, Čechy a Němci“ (*České žně*, č. 36 A, r. XV., 1. 9.).

Vedle uvedených šotů uváděly programy Aktuality v září a na začátku října 1939 také tzv. nepolitické filmové zpravodajství z různých oblastí společenského a sportovního života, které tvořilo necelou třetinu jejich programové náplně.⁵¹⁾ I ono mohlo sice přispívat k vytváření iluze ničím nerušeného života české společnosti na začátku války, ale jeho úkolem bylo především vnášet do kin i v době války zábavu a oddych. Poslední skupinu šotů promítaných v této době Aktualitou pak tvořilo následujících šest šotů věnovaných českému národnímu a kulturnímu životu:

- *Národní beseda na staročeských dožínkách v Libčicích n. Vltavou* (č. 35 A, r. XV., 25. 8.)
- *Pouť na Svatý Hostýn* (č. 35 B, r. XV., 25. 8.)
- *Zahajovací představení v Prozatímním divadle v Praze* (č. 37 A a B, r. XV., 8. 9.)
- *Svěcení nové školy v Horoměřicích* (č. 39 B, r. XV., 22. 9.)
- *Archiv země české* (č. 39 A, r. XV., 22. 9.)
- *Sv. Václav – patron země České* (č. 40 B, r. XV., 29. 9.)
- *Oslavy sv. Václava, patrona země české* (č. 41 A, r. XV., 6. 10.)

Tyto šoty odrážely výmluvně snahu české společnosti (mimo její odbojové kruhy) hájit v půběhu roku 1939 svoji „autonomní“ národní existenci v Protektorátu zvýšenými kulturními a národně manifestačními aktivitami. A současně tvořily, byť jich Aktualita uvedla v období od 25. srpna do 20. října 1939 pouze šest, společně s filmovými reportážemi o českých výrobcích apod.,⁵²⁾ protiváhu tendenčnímu politickému zpravodajství Aktuality z Protektorátu a Třetí říše a jejímu válečnému filmovému zpravodajství přebíranému z německých zdrojů. Jejich natáčení pak vypovídalo i o snaze redakce Aktuality pokračovat v tvorbě původního českého filmového zpravodajství, i když v okleštěné podobě a pod silným cenzurním dohledem německých protektorátních úřadů.

Mgr. Pavel Zeman (1966)

Vystudoval obor čeština a dějepis na Pedagogické fakultě v Českých Budějovicích (1985 – 1990). Zabývá se dějinami českého filmu v jeho historicko-politických souvislostech v první polovině 20. století a moderními československými dějinami se zaměřením na česko-německé vztahy v meziválečném období. Pracuje v oddělení teorie a dějin filmu NFA.

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

51) Např. *Noví chovanci pražské zoologické zahrady* (č. 36 B, r. XV., 1. 9.); *I. cyklistické kritérium, Péče o ryby a rybníkářství* (č. 38 A, r. XV., 15. 9.); *Svatováclavské filmové ceny* (č. 41 B, r. XV., 6. 10.).

52) *Péče o ryby a rybníkářství* (č. 38 A, r. XV., 15. 9.), *Perletáři v Žirovnici* (č. 39 A, r. XV., 22. 9.), *České peří – nejlepší na světě* (č. 40 A, r. XV., 29. 9.), *Úspěch českého vědce: zlato z kukuřice* (č. 42 B, r. XV., 13. 10.), *Dobří český jazz* (č. 43 B, r. XV., 20. 10.), *Dobrá česká reklama* (č. 43 A, r. XV., 20. 10.).

SUMMARY

THE NEWSREEL AKTUALITA

A Czech Film News in the Beginning of WW II

Pavel Zeman

After the military occupation of Bohemia and Moravia on March 15, 1939 and following formation of the Protectorate of Bohemia and Moravia, the Czech sound newsreel Actuality [Aktualita] found itself in a new position. Although the company Actuality, the producer of the newsreel of the same name, was not, unlike a number of other Czech film-making companies, transferred into German hands, it did not escape Nazi attention. The Czech editorial board of the newsreel Actuality led by Jan Kučera was allowed to continue filming and processing domestic non-political events, but the selection, filming and editing of political news was controlled by the attorney for film matters of the Office of the Reich Protector. Even under these circumstances, the Actuality was during the spring and summer months of the year 1939 able to respond promptly to the effort of Czech public to escape the burdensome reality by means of the returns to the roots of its national existence. It did so through the shots depicting important national festivities and recalling cultural values of Czech past and present. However, this did not change the fact that the Actuality became a component of the Czech legal protectorate news service and publicism, directed in the interests of the Nazis. Thus, its reports participated among others in the creation of an image of peaceful life and development of Czech protectorate society, in these unstable times protected by the Third Reich, which ensured it room enough to develop freely within the scope of so called protectorate autonomy. Only at the turn of summer and autumn, 1939, in the connection with the outbreak of World War II, the Actuality became more extensively used for the propagation of the goals of Hitler's Third Reich and as a suitable propagandistic tool to influence Czech population according to the needs and interests of Nazi policy in the Protectorate of Bohemia and Moravia.

Translated by Alena Fidlerová

Články

OBCHOD NA KORZE PO LETECH

Stanislava Přádná

Obchod na korze Jána Kadára a Elmara Klose z roku 1965 patří nepochybně mezi největší filmy, které vznikly v naší kinematografii. Zdá se, že jeho hodnocení je uzavřenou kapitolou, ale při každém novém zhlédnutí oslovuje příběh staré obchodnice Rozálie Lautmanové a truhláře Tona Brtka v nových souvislostech a s novou silou, jež je dána jen mimořádným uměleckým dílům. *Obchod na korze* byl vyznamenán četnými oceněními, která stvrzují jeho významné postavení,¹⁾ bez ohledu na to však zůstává především lidsky silnou výpovědí, k jejímuž poselství bude třeba znovu se vracet.

Téma dramatu

V původní povídce Ladislava Grosmana²⁾ s názvem *Past*³⁾ jsou obsaženy pouze tři scény zakomponované do podstatně rozšířeného scénářistického tvaru. Režiséři Ján Kadár (1918 – 1979) a Elmar Klos (1910 – 1993) na scénáři svého osmého společného filmu pracovali s autorem celé tři roky (mezitím natočili filmy *Smrt si říká Engelchen*, 1963 a *Obžalovaný*, 1964). Ke Grosmanově próze přivedl Kadára zcela osobní zájem, týkající se židovské tematiky; její scénářistické zpracování postoupil podle vlastní výpovědi spíše Klosevi, kterého daná látka tak subjektivně nevtahovala (ostatně Klosova účast v jejich

- 1) Kromě Oscara – Ceny Americké akademie filmových věd a umění za nejlepší cizojazyčný film v roce 1966 byl *Obchod na korze* oceněn řadou dalších cen. Získal Výroční cenu newyorské filmové kritiky jako nejlepší zahraniční film uvedený v USA v roce 1966, dále Zlatou plaketu Donatellova Davida v Itálii za nejlepší zahraniční film. V anketě listu New York Times byl *Obchod na korze* zařazen mezi deset nejlepších filmů roku 1966. V roce 1968 na filmové přehlídce Finále v Plzni byl vyhlášen podle ankety českého časopisu Kino za nejlepší film posledních dvaceti let.
- 2) Ladislav Grosman (1921 – 1981), původně pedagog, publicista a redaktor v řadě českých a slovenských časopisů, v letech 1965 – 1968 působil jako scenárista ve Filmovém studiu Barrandov. V roce 1968 emigroval do Izraele, kde přednášel na universitě v Tel Avivu slovanské literatury a scenářistiku. V exilu také zemřel.
- 3) Ladislav Grosman, *Past*. „Plamen“ 4, 1962, č. 4, s. 66 – 75. Tuto prózu autor rozpracoval do podoby literárního scénáře nazvaného *Obchod na korze*, který vyšel v revui „Divadlo“ 10, 1964, č. 4, s. 81 – 114. Rok nato byla poprvé vydána knižní verze *Obchodu na korze* (Mladá fronta, Praha 1965). Ve své studii vycházím z dosud posledního (třetího) vydání Grosmanovy prózy (*Obchod na korze*. Volvox Globator, Praha 1994), z něhož také cituji. Povídka, scénář i kniha byly vydány v českém jazyce (povídku ze slovenštiny přeložil Gabriel Laub).

tvůrčím tandemu spočívala především ve scénářistické a dramaturgické práci). Kadárův režijní podíl na realizaci zahrnoval inscenační složku s důrazem na herectví a vizuální evokaci prostředí, tedy i kraje, v němž se *Obchod na korze* odehrával – hraničního území východního Slovenska a Podkarpatské Rusi, kde žila ve zvláštní symbióze směsice několika národností.⁴⁾

Kadárův a Klosův film oživil neblahý úsek slovenských dějin – odehrává se roku 1942, v údobí Slovenského štátu s klerofašistickou vládou, kdy, jak praví úvodní titulky filmu, „jedním z prvních politických činů Tisova režimu [...] bylo dobrovolné přijetí norimberských rasových zákonů“. Toto „opatření“ rovnající se rasové genocidě přihrálo „rasově čistým“ spoluobčanům, jejichž hlavním zájmem bylo urvat moc a *nagazdovat si* majetek zabavený Židům.⁵⁾

Dva nenápadné lidské osudy, jakoby nahodile vyňaté z takto vyhraněného sociálního a politického rámce na slovenském maloměstě, jsou ve filmu koncentrovaně nazřeny v komorně sevřeném tvaru, který postupně dostává tragický rozměr velkého lidského dramatu. Dějovou (a dramatickou) zápletku roznítl zvenčí tzv. arizace, jež k sobě přivede dva různé jedince, kteří nemají naprosto nic společného. Snad jediné, co by je mohlo pojit, je elementární lidská slušnost – oba patří mezi takzvaně hodné a bezúhonné občany.

Na Grosmanově námětu Kadára zvlášť přitahovalo tragikomické ladění příběhu a zápletky fatálních náhod: „...dvě věci tu byly, které mě fascinovaly. Za prvé ten komický, groteskní půdorys tragédie, jež celá vyrostle z nedorozumění. A za druhé možnost ukázat celý problém zevnitř, v jediné kapičce vody. Mluvit o milionech je totiž vždycky snadnější, než ukázat jeden lidský osud.“⁶⁾

První setkání tesaře Tona Brtky a staré obchodnice Rozálie Lautmanové, majitelky zchudlého galanterního krámu, vypadá jako komický výstup, zinscenovaný zlomyslnou náhodou. Směšnost této bizarní dvojice plyne i z toho, jak odlišně oba nahlízejí na svůj „případ“. Brtko je do něj sice zasvěcen, ale o to zmateněji s ním zápolí, a stařena, žijící mimo reálný prostor a čas, chápe ve své dobromyslnosti Brtkův příchod jako výpomoc. O tom, že se do její blízkosti familiárně vetřel vlastně nový, „zákonem“ jmenovaný majitel jejího krámu, nemá Lautmanka tušení.

Nerovnováhu podivného vztahu těchto dvou nedobrovolných společníků zesiluje i psychologický rozpor vnějšího (viděného) a vnitřního (vnímaného). Ačkoli je Brtko oproti

4) Ovšem i do tohoto specifického lokálního koloritu vnesli režiséři vlastní autobiografické zážitky a zkušenosti: „...samotné společenské jeviště, jak je představuje nedělní promenáda měšťácků na malém městě, bylo odrazem vzpomínek obou režisérů z mládí, jednoho na korzo v Uherském Hradišti, druhého na náměstí v Rožňavě.“ Elmar Klos, *Dramaturgie je když...* Čs. filmový ústav, Praha 1987, s. 227.

5) Ve slovenském filmu, stejně jako ve slovenském povědomí se toto údobí z politických a ideologických důvodů dlouho obcházelo, nebo bylo ukazováno zkresleně a nepravdivě. Ještě před *Obchodem na korze* se slovenského nacionalismu a kolaborace s fašisty v době Slovenského štátu otevřeně dotkl Štefan Uher ve filmu *Organ* (1964) podle Alfonze Bednára. „V lidech ještě Slovenský štát existuje jako jediný nacionalistický projev,“ řekl Štefan Uher v roce 1968. „Vznikal spontánne, proti vôli všetkých by nevznikol. Vždycky je dobré zkoumat vlastní národ, pochybovat o jeho velikosti, ukázat, v čem je jeho malost. Jedině tak si národ uvědomí sám sebe a své hodnoty.“ *Svět je třeba vždy znovu objevovat. Rozhovor Galiny Kopaněvové se Štefanem Uhrem.* „Film a doba“ 14, 1968, č. 2, s. 86.

6) *Hovoří Kadár Klos* (Rozmlouval A. J. Liehm). „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 377.

Lautmance ve výhodě a silnější – vzhledem k mladšímu věku, loajalitě vůči stávající moci a celkové informovanosti, při hlubším porovnání obou figur se ukáže vedle fyzicky křehké, ale vnitřně pevné a lidsky zralé stařeny jako slabý, neznalý hlubších souvislostí, sobecky omezený na trpasličí prostor svého privátního světa.

Nerovnost v komunikaci s majitelkou krámu se Brtko snaží v dobré vůli vyrovnávat soucitnou přetvářkou; střídavě přechází z jedné role (arizátor) do druhé (obchodní příručí), ačkoli mu žádná z nich není vlastní, a přitom svou pravou totožnost ztrácí. Navzdory počáteční komediálnosti této zamotané situace je už zde Brtkovo téma tragicky stigmatizováno – až zatím jen jakoby postranně a „nezávazně“.

Jako kardinální, dramaticky hybný prvek působí v *Obchodu na korze* motiv židovství, exponovaný zde na tehdejší dobu nebývale otevřeně.⁷⁾ Rasový zákon byl vlastně tím, co – paradoxně – spojilo Brtka se starou vdovou. Týž zrůdný zákon však mezi nimi vytyčil také nepřekonatelnou bariéru: ona jako Židovka dostala „svého“ árijce, který má za úkol ji arizovat. Důsledkem není jen odebrání majetku, ale především lidská degradace a vposledku likvidace.

Ležerně bezstarostný Brtko, těšící se zprvu v naivní představě ze snadného zbohatnutí, brzy pochopí, že byl oklamán, ale ze svého postavení už nemůže vystoupit. Sám ani není schopen zničit člověka, navíc se se starou ženou lidsky sblížil a pociťuje zodpovědnost za její bezpečnost. Téměř hluchá, od vnějšího světa odloučená a taktéž podvedená Lautmanka pojme k nesmělému arizátorovi upřímný, mateřsky vlídný vztah. Rasové zákony nebo předsudky jsou pak v takto vzniklém „svazku“ pochopitelně irelevantní. Tono se tak pomalu stává obětí svého vlastního – pošetilého – kompromisu. Je drcen svým svědomím i tlakem vnější, „arizační“ povinnosti. A tak jsou obě hlavní postavy ve stálém ohrožení. Žánrový půdorys *Obchodu na korze* je v dějinách českého filmu velmi neobvyklý. Nalézáme v něm prvky aristotelské výstavby tragédie, tedy dramatického útvaru, který se ve filmu v čisté podobě takřka nevyskytuje. Základ však tvoří bezesporu tragikomedie,

7) Židovská tematika byla v československém poválečném filmu programově zastírána, pomineme-li ojedinělost filmu Alfreda Radoka *Daleká cesta* (1949), který pojednával o tragice židovského osudu za druhé světové války konfesijně a vycházel z režisérova autentického osobního prožitku. Po tomto filmu, který byl z distribuce nadlouho vyřazen, se rozhostilo o tématu židovství v čs. filmové dramaturgii a produkci letité mlčení. Pokud se nějaký židovský motiv nebo prvek přece objevil, tak marginálně nebo nepojmenován. V 60. letech začalo docházet k nesmělému odtabuizování, byl pod ostražitou cenzurní kontrolou. Teprve dlouho po Radokovi prolomil hráz utajování Zbyněk Brynych filmy *Transport z ráje* (1962), adaptací povídek Arnošta Lustiga s tématem židovské internace v terezínském ghettu, a ...*A pátý jezdec je Strach* (1964) podle novely Hany Bělohradské s centrálním hrdinou židovského původu, jehož osobní drama je determinováno právě rasovou příslušností. Z té doby je třeba zmínit ještě dvě díla s ryze židovskou látkou v režii Antonína Moskalyky – televizní inscenaci *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1965) a film *Dita Saxová* (1967), obě adaptace literárních předloh Arnošta Lustiga. V *Obchodu na korze* židovský motiv figuruje sice otevřeně, ale autorský pohled v Grosmanově próze i ve filmu je poměrně zdrženlivý – na paní Lautmanovou je pohlíženo očima árijce Brtka (on je hlavní postavou filmu, na níž leží hlavní dramatická váha) jako na zvláštní „exponát“. Židovka zde je spíš figurou reprezentující svou rasu jako charakteristický prototyp židovského naturelu a utrpení Židů při holocaustu. Individualizované drama židovství však Lautmanka jako filmová postava nenese. Oproti docentu Braunovi ve filmu ...*A pátý jezdec je Strach*, v němž je židovství existenciálně určující jako fatální stigma. Tohoto tragického židovského intelektuála (v jedinečném podání Miroslava Macháčka) nejenže dosud nepředčil jiný židovský hrdina v českém ani slovenském filmu, ale dodnes stojí osamoceně, bez umělecky rovnocenných následníků.



*„Gloria in excelsis Deo,“ zpěvavě paroduje truhlář Tono Brtko vznosný hlas faráře,
když při procházce městečkem mjí kostel.
Se stejnou intonací pozdraví vzápětí na korze trafikanta Gejzu.*

Foto archiv

ve filmu daleko víc zdomácnělá, přičemž s rozvíjením zápletky začne do komicky laděných scén prosakovat tíživá, stupňující se vážnost. Silný dramatický akcent pak zazní v peripetii (transport Židů a ohrožení paní Lautmanové) a pak už tragika převezme vládu. Po anagnorisi (Brtkovo doznání viny) drama vyvrcholí závěrečnou katastrofou jeho sebevraždy, jež přináší nezbytnou katarzní očistu.

Kamera

Vizuální koncepce filmu je natolik protkána s koncepcí dramaturgickou a režijní, že je obtížné rozlišit, kde začíná a kde končí přínos jednotlivých tvůrců. Nieméně charakteristika práce kameramana Vladimíra Novotného (1914 – 1996) musí patrně vycházet ze střídání několika základních pozic, z nichž nejstálější je role vypravěče, jenž sleduje vlastní drama v účastné distanci. Průběžně však přejímá i roli citlivého spoluúčastníka, který se ve vypjaté chvíli identifikuje s postavou Tona Brtky. Subjektivizovaným viděním pak kamera vyjadřuje vnitřní stav hrdiny, ale z tohoto těsně osobního sevření je schopna se kdykoli znovu vymanit a snímat figuru opět nezaujatě z povzdálí.

V expozici, ztotožněna s letem čápa (čáp je poetickým obrazovým leitmotivem filmu), se kamera vznáší nejen nad střechami, ale jakoby i nad příběhem; z ptačí perspektivy se rozhlíží nad tékavým hemžením lidí a poté klesá dolů do městečka – dějiště filmu. Sestupem z vysokého nadhledu do přízemí člověčí reality vniká do oné mikroskopické „kapičky“, v níž se – zatím opouzdřeno – rodí lidské drama.

Když kamera přijme funkci Brtkova průvodce (při jeho expozičním bloumání městečkem), seznamuje nás jeho „domorodým“ pohledem s prostředím, s maloměstskou poliční náladou i drobnými epizodickými příhodami, které se cestou namanou. Jakmile se rozevře hlavní dějová zápleтка (Markus nabídne Brtkovi arizační dekret), sblíží se kamera s Brtkem a dá se říci, že mu straní. Někdy se stane dokonce i jím samotným – např. když po ránu, obrácena hlavou dolů, žertovně demonstruje Brtkovo těžké procitání po noční pitce a pak se pomalu převrací, jako by se i ona ztěžka stavěla na nohy.

Subjektivní vjemy prožívá s Brtkem jak ve stavu pohody, tak v panickém děsu (rychlé skluzy nebo rakursy prostorem místnosti, kterou Brtko v neklidu bezcílně přechází, nebo zešílenosti osy v záběru signalizující hrdinovo psychické vychýlení). V závěru se kamera stane jakoby neviditelným svědkem hrdinovy trýznivé introspekce: Tono Brtko se dívá na sebe do zrcadla a divák má dojem, jako by hrdina ze své samoty pohlížel přímo divákovi do očí. Obrazová řeč nabývá na dynamice a expresivitě úměrně se stoupající Brtkovou úzkostí. Deformovaná optika záběrů tlumočí hrdinovy bezprostřední pocity: např. Tonův úlek, když zahlédne svou tvář v zrcadlovém odrazu stříbrné tabatěrky, jako varování před falešnou velkorysostí švagrova daru. Markusova pokrytecká žovialita v Tonovi vzbuzuje bezmocný vztek, který si při bujaré pijatyce odreagovává pozorováním stolovníků skrz lomené hrany sklenky. Opticky znetvořenou fyziognomii charakterově pokřiveného švagra Brtko vítá jako škodolibou, leč spravedlivou satisfakci.⁸⁾

Ve dvou ireálných scénách filmu se uplatňuje poetická stylizace kamery. V první je zobrazen v přesvětlené tonalitě Brtkův sen, jímž se jeho přetížené vědomí brání nesnesitelnému vnějšímu náporu. Tono s paní Lautmanovou krácejí, ale spíš se vznášejí ve zpomaleném tanečním kroku prosluněným náměstím, osvobození od všeho tíživého. Po smrti obou protagonistů se obdobně stylizovaný výjev stává metaforickým naplněním Brtkova snu a zároveň básnivým filmovým epilogem: kamera se tu stává médiem, jež dvojici znovu provází scénérií Brtkova snu, která – ač stejná – se stává předsíní do rajského neskutečna.

Hudba

Koncepce kamery Vladimíra Novotného a hudby skladatele Zdeňka Lišky (1922 – 1983) v tomto filmu koexistují ve vzácně komplementární souhře. Také Liškova hudební partitura se skládá z několika různě vyladěných poloh. Hned v úvodu filmu zazní promenádní

8) Podnět a inspirace k těmto záběrům, v nichž si opilý Brtko pohrává se sklenkou, vychází z Grosmanovy knihy: „A je docela zajímavé dívat se skrze sklo kalíšku. Svět se jeví jinačí, zúžený, zpitvořený, ale průzračný, takže se i přes sklo možno strefit do tak hlubokého terče za stolem, jako je Markusova hlava. Aby to byla přesná rána, je třeba přivřít jedno oko. A Tono jako by stiskl spoušť.“ Ladislav Grosman, *Obchod na korze*. Volvox Globator, Praha 1994, s. 28.



*Ve spořádaném maloměstském zástupu „na korze“ se Brtko ostře vyjímá,
i když se honosí buřinkou a zánovním oblekem
po nebožtíkovi Lautmanovi.*

Foto archiv

melodie ve valčíkovém rytmu, kterou hraje hasičská kapela při nedělním maloměstském korzování. Skladateli se podařilo složit náladovou, „šťavnatou“ muziku, adekvátní popisu v knižní předloze: „...když spustí Balkova kapela, tváří se řeholníci uličnický, svíčekovým bábám v černých kloboucích padají požitkem růžence z rukou a zupáci od dragounů vypadají nevinně jako vykoupaná batolátka.“⁹⁾

Hudba v lehkovážně rozverně náladě prostupuje celým filmem a vyvažuje jeho tragický podtón. Grosman ji v knize obdivně nazval „pochodovým chvalozpěvem“ a „svižnou modlitbou za utěšený letní den“ – a Liška na toto téma zkomponoval opus, jenž svým vy-
laděním vsutku rozjařuje a vyvolává pozitivní, osvobodivý účinek.

Do počáteční úsměvné tóniny zanedlouho prudce vtrhne zneklidňující motiv řezavě pronikavých disharmonických smyčců (motiv Brtkova rozvráceného nitra), ostře rytmizovaný ve shluku několika taktů, po nichž následuje do cimbálových strun rozhozené mollové arpeggio, obestřené trpkou pachutí tříštivosti nebo zvukovou asociací rozsypaných perel. Tyto hudební názvuky jasně signalizují předzvěst nebo přímo přechod do tragické polohy.

O kompozitorské a žánrové rozmanitosti hudby (dechová orchestrální hudba, lidové písně, židovská melodie, Liškův samostatný opus) platí totéž, co o obraze a kameře.

9) L. Grosman, c. d., s. 57.

Buď splývá se stavem a náladami postav a bezprostředně vyjadřuje jejich subjektivní pocity, anebo zní z odstupu – jako hudba zvenku či ozvuk vyšší sféry (hlas Osudu), jako je tomu v dramatické finální sekvenci, v níž Brtkova předsmrtná odevzdanost rezonuje v mnohohlasé ozvěně patetického mužského chorálu.

V kontrastní radostné náladě provází Brtka s Lautmankou na jejich imaginární posmrtné pouti opět promenádní dechovka, která útěšně rozhání tragickou pochmurnost a umocňuje katarzní účinek této vzletné scény.

* * *

Obchod na korze je výslovně „herecký film“; zdařilé vedení herců bylo ostatně doménou Kadárovy režie. Kromě obou představitelů hlavních rolí – Jozefa Kronera a Idy Kamiňské vynikly ve filmu další výrazné kreace slovenských herců, i když jejich figury ve vztahu k protagonistům mají víceméně epizodní rozměr: Brtkova žena Evelína (Hana Slivková), jeho švagr, velitel Hlinkovy gardy Markus Kolkocký (František Zvarík), Kuchár (Martin Hollý st.), holič Katz (Martin Gregor) ad.

V dramatické stavbě filmu jsou postavy rozmístěny a koncepčně podřízeny jeho žánrové podvojnosti: až téměř do poloviny se film odvíjí jako komedie, byť s podpovrchovým tragickým napětím, a s narůstající dějovou gradací se i v hereckém projevu začne stále víc na úkor komiky prosazovat tragika. Tragikomická podstata je ovšem nejhluběji obsažena v jádru postavy Tona Brtko.

Tono Brtko

Svou životní filmovou roli koncipoval Jozef Kroner jako figuru na okraji, jíž dal podobu veskrze obyčejného, bezvýznamného človíčka jakoby „odhozeného životem“¹⁰⁾. V očích své chtivé ženy Evelíny nebo ambiciózního švagra Markuse je pohrdavě přezírán jako *huncút*, jemuž chybí *fištrón*. Marginálnost jeho existence mu poskytuje určitou osobní svobodu a zároveň jej svádí k pohodlné pasivitě. Využívá jí jako jisté formy alibi. „Čo som ja?“ hájí se Brtko před Lautmankou, když se chce zbavit zodpovědnosti: „Nič. Nula. Odrobinka. Čo ja možem?“

Je-li Brtko v pohybu, nejraději takříkajíc bloumá; nejen když špacíruje v doprovodu psa Esence městečkem a pozoruje, co se kde vrtne. Bloumavé tempo a roztěkané vnímání určuje v existenciálním smyslu i Brtkovo z pohodlné potloukání se životem. K okraji ho odsunula též infantilně hravá náтура (skáče na chodníku panáka, žertuje s dětmi, pitvoří se po jiných, karikuje hlas kázajícího faráře, když mívá kostel atd.). Brtkovo posměšné glosování okolního dění má daleko k jakémukoli filosofování, ale ve své prostoduchosti není hloupé ani zlovolné; s ozdravující ironií okořeňuje nudu všednosti, uvolňuje napětí a zabraňuje konfliktům.

Povahou i zjevem se podobá Kronerův Brtko „klaunovi v civilu“ – „...i paňácu vám budu dělat až do samého rána,¹¹⁾“ slibuje hořce příbuzenstvu při přípitku. Na půdorysu

10) Citovaná charakteristika „člověk odhozený životem“ viz Jaroslav B o č e k, *Obchod na korze aneb Rehabilitace objektivnosti*. „Divadlo“ 11, 1965, č. 5, s. 67.

11) L. Grosman, c. d., s. 30.



„Hovorí vôdca,“ uvede Brtko svou hysterickou karikaturu Hitlera, když předtím fanfarónsky vypil deset sklenek kořalky na ex.

Foto archiv

klauniád jsou vystavěny i některé scény nebo gagy. Například když si Brtko zkouší před zrcadlem buřinku po nebožtíku Lautmanovi, zjišťuje s pobaveným údivem, že „vyzerá ako Chaplin“. Ostatně Chaplina z jeho filmu *Diktátor* (1940) nápadně připomíná Kronerova karikatura Hitlera ve scéně, v níž opilý Brtko stojí na stole jako na tribuně a pitvořivými grimasami napodobuje führerův hysterický projev. S typem tuláka Charlieho Brtko spojuje i neuvědomělý, bezděčný smutek a stesk, který prosvítá z rubu jeho bláznivých ztřeštěností.

V duchu americké němé grotesky se odehraje komediální extempore, v němž Brtko, promenující po korze s Markusem, odmítá *hajlovat* pozdrav „Na stráž“ a při smekání neobratně zápasí s kloboukem, neschopen osvojit si tuto *panskou* manýru. Nerovný pár tělnatého, namyšleného Markuse vedle hubeného a nejistého Brtky vyvolává i způsobem jejich hašteřivé komunikace podobnost s komickou dvojicí Laurela a Hardyho. Brtko se chová k povýšenému švagrovi jako nezbedné děčko, které se vzpírá přísnému, leč omezenému otci tím, že ho „přechytračí“: Když se na něj Markus rozzlobí, odvede Tono pohotově pozornost k letícímu čápovi – a švagr, jako věrná replika keystonských strážníků, mu na to skočí. Pod povrchem tohoto skeče se však už rýsuje zatím ještě neškodná, nicméně zlověstná konfrontace násilnické Moci a její poťouchle panáčkující Oběti.

V komediálním smyslu je pro Kronera herecky vděčná i nedoslýchavost paní Lautmanové; Brtkovy bezmocné pokusy o komunikaci s ní herec vtipně rozehrává do situačních, či verbálních gagů, provázeje řečové úsilí úmyslně lapidární dorozumívací pantomimou.

Avšak nejvlastnější polohou této figury a východiskem jejího hereckého „uskutečnění“ je Brtkovo vnitřní drama, které se rodí spolu se zápletkou filmu. Ačkoli Brtko představuje z psychologického i sociálního hlediska jednoduchý, vlastně až provinčně omezený typ a jako dramatický hrdina může být označen za kvintesenci obyčejnosti či bezvýraznosti, je zároveň obdařen něčím, co ho pozvedá z průměru: má totiž – prostě řečeno – čisté srdce. Jeho tragédie spočívá v tom, že svůj vnitřní mravní řád zradí – a své selhání pak vykupuje životem.

Brtko, ač rozený extrovert a komediant, prožívá vzácně i intimní chvíle osamělého rozvažování, kdy odkládá šaškovské mimikry – jako ve ztichlé podvečerní siestě na dvorku před chalupou, kde v klidu přemítá o své zapeklité situaci. Tehdy, v domácím ústraní, vzdálen od všech Brtko ve chvílkovém zastavení zvážní a figura dramaticky *těžkne*. Daleko od tragického ohniska – Lautmančina krámu – rozplétá Brtko bezmyšlenkovitě, s nepřítomným výrazem v obličeji prádelní šňůru, aniž tuší, že toto gesto bude zanedlouho opakovat s docela jiným úmyslem. Rušivá věc upozorňující na sebe v celkovém klidu prostředí nepadla Brtkovi do oka náhodou. To zevnitř se ozvala jeho tíživá starost a nutí jej, aby stejně jako zauzlený provaz uvolnil i svůj problém a vrátil jej rozmotaný zpátky na staré místo. Tato bezeslovná scéna, kterou protíná tísnivé, disharmonické sólo houslí, předpovídá jako bezděčná předehra nanečisto Brtkův tragický *finis*.

Obě tyto situace jsou na sebe vnitřně napojeny a významově korespondují stejně jako podobnost hercovy tváře ve zvážnělém výrazu zde a při Brtkově vhledu do sebe v závěru filmu. V předsmrtné scéně se hrdina octne v krámu v naprostém osamocení, jen sám se sebou, a hledí do zrcadla na svůj obličej – zcizený a zároveň nově objevený. V bolestně dlouhém, ustrnulém pohledu se Brtko poznává v pravé, definitivní podobě a toto neradostné poznání přijímá. Díky tomu z něj odpadá všechn strach a úzkost. Dramatická figura do té doby rozpolcená nabývá vnitřním scelením velkou sílu; během krátkého kritického okamžiku prožije Brtko zásadní morální přerod, jímž přesáhne sebe sama.

Brtkovo drama v bodu tragického zvratu se odehrává hlavně uvnitř; vnějškově je tedy spíš než herecky, navozeno kamerou, hudbou, montáží. Pohledem na Kronerovu tvář se vcítíme do Tonova tíživého prožitku, v němž si uvědomuje sebe jako „vraha“, jímž se neúmyslně stal. Nesnesitelnost života zatíženého tímto břemenem viny se rozhoduje řešit v náhlém prozření, bez zaváhání. Osudový paradox „vraždy“, totiž fakt, že Tono zabil starou ženu v okamžiku, kdy jí chtěl zachránit život, ztrácí na významu. Její smrt je pro něj neodvolatelnou vinou, kterou dokáže ve svém mravním řádu odčinit pouze vlastní smrtí. Tento trest na sobě vzápětí sám vykoná. Věčnost, s níž koná poslední přípravy k činu, svědčí o jeho usmíření a vnitřním klidu.

Přesah figury v mučednickém dramatickém vyvrcholení svádí k její mytizaci: vede k ní i Brtkovo řemeslo tesaře (či přesněji truhláře), které asociuje Krista a jeho utrpení (podle evangelia sv. Marka [Mk 6,3] se usuzuje, že i Ježíš se v mládí věnoval tesařskému řemeslu)¹²⁾. V knize Brtko popichuje Lautmančin protektor Kuchár „...tesařem jsi, ale duši Kristovu nemáš“.¹³⁾ Jindy v hádce urazí Markus Brtko ironicky zneváženým

12) Adolf Novotný, *Biblický slovník*. Kalich, Praha 1956, s. 1084 – 1085.

13) L. Grosman, c. d., s. 41.

oslovením: „Ty Ježíš stolársky!“ Bylo by samozřejmě interpretační pošetilostí připodobňovat Brtka ke Kristovi; nicméně osobní drama této postavy nese evangelijní auru: obyčejný prosták Brtko se všemi lidskými nešvary a slabostmi byl vyvolen jako vpodstatě nevinná oběť, vykupující své bližní kdysi na Slovensku z nesrovnatelně horších hříchů, i když nikoli vědomě a programově jako novozákonní Spasitel.

Kroner až s manýristickou detailizací Brtka herecky precizoval v jeho všední, komické i tragické poloze. Nijak ho nešetřil, nestranil mu, ani ho neheroizoval, a přesto těžké drama, jež Brtko prožívá na konci, je díky hereckému prožitku hrdinským „výkonem duše“, který vzbuzuje hluboký, vpravdě katarzní soucit.

Rozálie Lautmanová

V postavě Rozálie dostala ve filmu pozdní, leč velkou hereckou příležitost pětadesátiletá polská herečka Ida Kamińska.¹⁴⁾ Její kreace v *Obchodu na korze* nemá v českém filmu obdoby.¹⁵⁾ Ačkoli původně divadelní herečka s filmovou zkušeností spíše z němé éry, před kamerou vystupovala v civilní uměřenosti a s vrozenou noblesou. Vyznání židovské víry ani semitský naturel nemusela hrát, protože je měla v krvi, a navíc k roli bytostně tíhla („Příliš mnoho jsem prožila jako Židovka, než abych mohla zůstat chladná k takové roli...“).¹⁶⁾

Křehký zjev Kamińskiej jako nahrbené, čile cupitající bělovlasé stařenky s výraznými černými očima se shodoval s autorskou představou. Pojetí figury příznačně vycházelo z osobitosti jejího židovství (Lautmanka dodržuje obřadné návyky a obyčeje své víry, včetně ritualizované modlitby); v poklidně plynoucí intonaci její řeči v dialektu s četnými germanismy i v úslušném jednání nezapře kulantní diplomacii staré zkušené obchodnice.

14) Ida Kamińska (1905 – 1980), polská herečka a režisérka pocházející ze starého hereckého židovského rodu, byla v 60. letech uměleckou ředitelkou Státního židovského divadla ve Varšavě. Roku 1969 emigrovala do USA, kde ji Kádár, též emigrant, obsadil ještě ve dvou svých filmech. Jednak v adaptaci povídky Bernarda Malamuda *Anděl Levine* (*The Angel Levine*, 1970) s výrazně tematizovaným židovstvím, kde Kamińska ztvárnila postavu umírající Fanny, v mnohém spřízněnou s Rozálií Lautmanovou. Ačkoli tato role byla nesena hereččiným charismatem, ani film, ani herecké výkony nesnesou z uměleckého hlediska s *Obchodem na korze* srovnání. Kamińska svěřil Kádár ještě roli v televizním monodramatu *Mandelštamovo svědectví* (*Mandelstam's Witness*, 1975), natočeném podle pamětí Nadeždy Mandelštamové.

15) Jiří Weiss ve svých memoárech vzpomíná na někdejší úzus v českém filmu při obsazování rolí Židů: „My všichni, kteří jsme se dotýkali této tematiky, jsme na židovské role vybírali herce nežidovského původu, protože jsme chtěli podtrhnout, že neuznáváme rozdíly národnostní nebo rasové. Kádár ale nebyl Čech, byl maďarského a židovského původu. Tyto zábrany necítil a pro hlavní roli vybral herečku Polského židovského divadla v Lodži – Idu Kamińskou. [Zde se Weiss mylí, Kamińska tehdy hrála ve Státním židovském divadle ve Varšavě. Pozn. aut.] Ta česky neuměla, slovensky taky ne a nám se obsazení zdálo jako pěst na oko.“ V odstupu let ovšem přiznal v souvislosti s obsazením role židovské dívky ve svém filmu *Romeo, Julie a tma* (1960): „Kdybych byl natáčel film o několik let později, byl bych se poučil od Jána Kádára. Ten se nebál obsadit do *Obchodu na korze* razantní polskou židovku „ajvaj“, Idu Kamińskou...“ Viz Jiří Weiss, *Bílý Mercedes*. Victoria Publishing, Praha 1995, s. 170, 159 – 160.

16) Czesław Michalski, *Setkání s Idu Kamińskou*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 380.

Filmoví tvůrci – shodně s Grosmanem – vykreslili figury nejednoznačně (s výjimkou Kolkockého jako jediné, výhradně záporné postavy). Proto ani Lautmanka nepůsobí jen jako dobrotivá stařenka, ale pod povrchem její starosvětské zdvořilosti se někdy ukazuje, že umí být i protivně panovačná a občas Brtka dokáže svou stařeckou umanutostí různě uzemnit.

V gestice herečka subtilně reagovala na předepsané „pokyny“ v knize, kde se dočteme o „třaslavých pohybech rukou“, nebo, že stará paní, sužovaná *gichtem*, si při řeči bezděčně mne bolestivé klouby prstů.¹⁷⁾ V mimice paní Lautmanové převládají laskavé mžouravé úsměvy příznačné pro nedoslýchavé osoby. („Léta byla odkázána na zmnohonásobený výkon svých očí, protože sluch jí už dávno přestal sloužit.“¹⁸⁾)

Téměř všechny hovory s Brtkem jsou poznamenány jejím špatným sluchem. Jejich „dialog“ tvoří vlastně dva zřídka kdy se protínající monology, kdy si každý vede svou, aniž dojde k domluvě. To se stává zprvu zdrojem verbální komiky, postupně však překrývané Brtkovou nervozitou z jejich věčného nedorozumění. Podrážděná, zesílená hlasitost v jeho projevu prozrazuje, že jej Lautmančin přelaskavý úsměv s grimasou bezelstné nechápavosti začíná silně iritovat. (Už etymologie jejího německého příjmení jako by volala po zřetelné mluvě: laut značí v němčině hlasitý, hlučný, nahlas; der Laut je zvuk, hlas.)

Nevzrušený ustálený výraz její tváře dozná náhlou proměnu až ke konci, v drtivém momentu, kdy Lautmance konečně dojde, co se děje. Vlídna úsměvnost se rázem rozplyne a namísto ní se objeví dramaticky rozbouřená a vzápětí zpřísněná ztuhlá grimasa, v níž se zračí osudová tragika a utrpení celého židovského rodu. Vyslovením jediného slova *pogrom* se drobná stařena proměňuje v tragickou heroinu, která vyrostle pro tu chvíli do monumentálního antického rozměru. Posléze, jako by se ulekla toho zkázonosného zveličení, přehazuje si rychlým gestem šátek přes hlavu a prchá do vedlejší místnosti, kde se uzavírá k modlitbě.

Ačkoli víc prostoru pro interpretaci měla herečka v dramaticky silných scénách, připomenu jinou, neméně působivou, i když pro tragikomické vyladění filmu atypickou: nedramatickou, víceméně atmosférickou scénu, která zaznamenává poklidné nedělní odpoledne ve skromném Lautmančině příbytku. Vdova Lautmanová hostí Brtka po práci a pro obveselení zahraje na gramofon rozpustilou jidiš písničku. Sama začne také prozpěvovat a pohupovat se do rytmu, a přitom se naprosto nesentimentálně, bez staromilecké nostalgie noří s úsměvem do zjevně příjemných vzpomínek.

Tato idyla, kterou bychom mohli nazvat „malé domácí štěstí“, je rozehraná před kamerou v líbezně projasněné scénérii a vykouzlí nakrátko v Lautmančině domácnosti obraz útulného domova: v popředí záběru si Rozálie u gramofonu pobrukuje, v pozadí, orámován dveřním výřezem si v kuchyni Brtko pochutnává na Rozáliině vyhlášené polévce, a v nejzazším vnitrozáběrovém rámu je otevřeným oknem vidět do dvora, kde si hrají děti ze sousedství.

Kadár s Klosem zde uplatnili v jejich filmech časté rozvržení mizanscény do tří plánů, dělených v prostorové hloubce do tří dějišť – dvou interiérových a jednoho venkovního,

17) L. Grosman, c. d., s. 36, 37.

18) L. Grosman, c. d., s. 37.



*Brtko s paní Lautmanovou v dramaticky vyhrocené scéně
pohlíží přes sklo na náměstí,
kde se shromažďují Židé k transportu.*

Foto archiv

do něhož nahlížíme oknem a prosklenými dveřmi. Jakkoli je toto řešení dnes konvenční (jeho někdejší prvenství náleží klasické, notoricky citované scéně ve Wellesově filmu *Občan Kane*, 1940), subtilní emocionalitu scény nijak nesnižuje.

Prostor v trojím rozčlenění propojuje a stmeluje několik faktorů: jednak prosvětlená atmosféra, jejíž zdroj – sluneční světlo – proudí dovnitř oknem (na něm sedí malý chlapec, s nímž Brtko při jídle v dobrém rozmaru špásuje). Kromě oken tvoří další prostorovou spojnici dveře, jimiž doléhá až k Brtkovi hudba z gramofonu a kudy co chvíli čiperně projde Lautmanka. Brtko jí vlastně nepřímou zpřítomňuje zemřelého manžela (i tím, že si pochutnává na jeho oblíbené polévce a slyší jeho zamilovanou písničku). K iluzi pomyslného návratu do šťastnějších let, kdy ještě žila Rozáliina rodina, přispívají i děti venku a jejich spontánní brebentění.

V pohroužení do výlučně světlých obrazů navozuje tato idyla Rozáliinu možnou představu „jaké by to mohlo být, kdyby...“. Avšak navzdory lahodné iluzivnosti a rozehrané harmonii zde panuje podpovrchové napětí a pověstný klid před bouří. Brtkova a Lautmančina situace už nazrála natolik, že toto poklidné odpoledne je jen vyňatým intermezzem, odvádějícím nakrátko pozornost od neodvratně se blížící katastrofy.

Kuchár

Tato postava, ač epizodní, je ve filmu důležitým Brtkovým antipodem. Kuchár (v knize Kucharský) se ve filmu objevuje v šesti scénách, vždy v Brtkově přítomnosti, jako figura na hlavním hrdinovi sice nezávislá, ale svou dramatickou existencí s ním těsně spjatá. Kuchár jako „stínová figura“ Brtkův charakter konfrontačně dourčuje. Jako harmonizující prostředník mezi Lautmankou a Brtkem (svým způsobem *deus ex machina*) vymyslí šťastný způsob řešení v „humánní arizaci“ (krátce: aby se vlk nažral a koza zůstala celá). Bohužel jen ke krátkodobé oboustranné spokojenosti. Jeho dobře míněný nápad s předstíraným vyvlastněním je však počátkem tragického vyústění Brtkova a Lautmančina života.

Pro rozvážného a ušlechtilého Kuchára (profesí „pána účtovného“) si autor vypůjčil z biblické symboliky posláním rybáře (pravidelně obstarává Lautmance šábesovou rybu).¹⁹⁾ Jeho projev i repliky rezonují s náboženskou mluvou, i když v některých situacích ji Kuchár perzifluje. Když poprvé vchází do Lautmančina krámu, bodře zdraví křesťanským pozdravem „Pochválen pán Ježíš Kristus“. Kdežto nabubřelého hlinkovce Kolkockého pozdraví s ironickou úklonou *laudetur* (budiž pochválen).

Martin Hollý st.²⁰⁾ vytvořil v této roli zralý, nezaměnitelný lidský originál (jedinou rušivou vadou jeho výkonu je nesynchronní dabing mluvený jiným hercem). Hercova vysoká, urostlá *fysis* a ctihodný zjev konvenovaly Grosmanově literární deskripci postavy: „Do krámu vkročil nezvykle čilý stařec, štíhlý a hranatý, měl vyholenou hlavu a vznešené držení těla, rázný krok vojáka a přívětivý, vlídný pohled. Na boku gumového pláště plandala rybářská tornistra.“²¹⁾ Film dokonce jeden kratší dialog s Brtkem umístil ke splavu, kde Kuchár loví ryby.

Porovnáme-li Kronerova „komika“ Brtka, v něčem podobného toulavému voříškovi (který je mu ostatně věrným průvodcem), s apoštolskou důstojností Kuchára, vyvstane mezi nimi důrazný rozdíl v charakteru i fyziognomii, i když nikoli schematicky černobílý. Kuchár *trula* Brtka dobře odhadl v jeho dobrotě, slabosti i neškodnosti, proto je k němu shovívavě velkorysý a jedná s ním z nadhledu, s šalamounskou prozíravostí. Avšak ani Kuchár, imponující svou rozvážnou osobností, uctivě oslovovaný lidmi v městečku pomadřastěným přídomkem *báči* (strýci), není asketicky přísným světcem. Umí život vychutnat i v jeho počitcích (Brtko ho občas zastihuje v krčmě nebo s doutníkem u kulečnickového stolu); vážné problémy řeší s přehledem a břitkým humorem, a ještě si přitom s nedovtipným Brtkem pobaveně pohrává.

Kuchárovu tragickému konci Brtka zděšeně přihlíží (dokonce jej před lidmi ze strachu zapře) a jeho zatčení chápe jako výstrahu, která se jej osobně týká. Instinkt mu jasně

19) V evangeliu sv. Matouše [4, 19] Ježíš oslovuje na pobřeží Galilejského moře dva bratry vrhající sítě do vody a vyzývá je, aby se stali jeho učedníky: „*Pojďte za mnou a učiním z vás rybáře lidí.*“

20) Představitel Kuchára, divadelní režisér a herec Martin Hollý st. (1904 – 1965), pocházel z významné slovenské umělecké dynastie. Jeho otcem byl Jozef Hollý (1879 – 1912), slovenský realistický dramatik a spisovatel, sestra Elena Holéczyová (1906 – 1983), významná výtvarnice, působila v oboru krajky inspirované slovenským folklórem. Druhá sestra Božena Abrhánová (1907 – 1990) byla matkou herce Josefa Abrháma (1939). Synem Martina Hollého st. je slovenský filmový režisér Martin Hollý (1931).

21) L. Grosman, c. d., s. 41.

ILUMINACE

Stanislava Přádná: Obchod na korze po letech



*Po bouřlivém střetnutí „arizátora“ Brtka s „jeho Židovkou“
nastane zklidnění, aniž oba tuší, že mají před sebou
už jen velmi krátký čas života.*

Foto archiv

napovídá, že Kuchár trpí i za něj, ale bojácný Brtko nedokáže jednat neohroženě jako „bílý Žid“ Kuchár a zastat se ubližovaných. Jeho zkrvavená tvář a brutální ponížení se Brtkovi vryjí citelně do svědomí.

Tragické partnerství

Kroner s Kamińskou herecky excelují v klíčové scéně, v níž Brtko s nasazením všech sil Lautmance vysvětluje, jaké hrůzy se dějí za prosklenými dveřmi na náměstí, kde se shromáždili všichni Židé z města k deportaci. Tono už dlouho předtím propadal zoufalství, nevěda, jak obejít neřešitelné dilemma – zachránit Lautmanku a sám si nezadat. V opileckém otupení, strachy bez sebe přecházel bezmocně krámem od zrcadla k oknu a ztěžklým jazykem blábolil to, co neměl odvahu říct před lidmi nahlas.

Prožil několik fází svého utrpení – nejdřív se v úzkostném strachu opil tak, až ho ovládla násilnická agresivita: nechápající Lautmanku honil kolem pultu, aby ji sám přivedl k transportu. Jejich honička nahlížená kamerou kolmo shora vypadá jako úděsná fraška. Ve vystupňované hysterii se jejich střetnutí promítá do vytřeštěných očí, do hektické gestiky paží a lomících rukou, které se v prudkých výpadech podobají zbraním. Vzdor tomu však jejich potyčka vyzní naprosto opačně, než jak se jeví: jako by se mezi nimi skrze Brtkovu útočnost a Lautmančinu obranu ještě silněji – doslova fyzicky – utužilo jejich osudově nerozpojitelné pouto.

Po tělesné inzultaci se Brtko v slzách stařeně omlouvá, ochoten zachránit ji za každou cenu. A právě tehdy nastane zkratový moment, v němž vylekaný Tono – ve snaze rychle ji schovat – popadne vzpírající se Lautmanku do náruče, prudce ji strčí do kumbálu a nešťastnou náhodou ji tak zabije.

Dramatický prostor

Dramaticky nejvypjatější sekvence filmu se děje souběžně ve třech plánech (v krámu, v pokoji a na náměstí), propojených dvěma prosklenými dveřmi. Postavy přecházejí či přebíhají z jednoho prostoru do druhého, přičemž v tom třetím – v exteriéru náměstí za sklem, jemuž vévodí dřevěná Mohyla vítězství – pro Brtku zpředmětnělý monstrózní symbol hrůzy – se v panickém zmatku řadí Židé k odjezdu z města. Tento „trojprostor“ nepředstavuje jen scénické rozmístění dějiště pro dramatickou akci, ale je rovnocenným, aktivním součinitelem dramatu, jež se v něm odehrává.

Scénografie takto vybudovaného dramatického prostoru je významově dvojznačná – „nabízí“ postavám záchranu i zkázu, proto se v něm chovají rozpolceně: na jedné straně k němu tíhnou jako k bezpečnému úkrytu, ale zároveň se v něm cítí být uvězněny, ohroženy a v sebezáchovném instinktu se mu vzpírají. Střídavě se odtud pokoušejí uniknout a vzápětí tu opět hledají azyl před venkovním nebezpečím.

V uzavřeném prostoru Lautmančina domu se cítí Brtko jako v magickém obklíčení a současně je svírán zevnitř úpornými psychickými zábranami, které nemá odvahu prolomit. Před Lautmankou se vydává za jejího vzdáleného, příležitostně vypomáhajícího

příbuzného. Neschopen přivlastnit si její dům a stát se jeho pánem, denně sem dochází s trapným pocitem vetřelce. Nemá ani odvalu odstranit firemní štít a nahradit jej svým jménem.

Když drama začne kulminovat, stanou se dveře, ať otevřené, či zavřené, pro Brtka neprůchodné. Dveře mají vůbec v *Obchodu na korze* dramaticky mimořádně frekventovanou roli. Několikero dveří zde funguje jako nezbytný scénický průchod v členěném prostoru, přičemž mnohdy ani není třeba, aby se otvíraly, nebo zavíraly, protože jimi kamera či herec volně procházejí nebo nahlíží skrz dveřní prosklení. Dveře jako zpředmětněný „interpunkční“ prvek v inscenační scénografii obsahují ještě hlubší – metaforický smysl: domek s krámkem, uzavřený dveřmi zevně i zevnitř, představuje materializovaný obraz Brtkova „zablokovaného“ nitra.

V dramatickém prostoru domu mají dveře ambivalentní funkci: jejich rozevřením uvnitř se zvětšuje interiér domu i obranná síla obou ohrožených postav. Venkovní dveře chrání, ale jsou i obávaným vchodem do zkázy: jejich pootevřenou škvírou pozoruje Brtko bojácně jedním okem shromažďování Židů na náměstí; v pozdějším vypjatém okamžiku prudce rozrazí venkovní dveře a vyhání Lautmanku ven, aby se šla sama přihlásit k transportu, ale zavčas se vzpomene a rychle dveře zavře.

Gesto zavírání, otvírání, zamykání a odemykání je v rámci gradace příběhu stále častější. Vyděšená Lautmanka se před rozzuřeným opilým Brtkem zamkne a v koutě pokoje se modlí; dveře jsou pro ni bezpečnostní bariérou, ale chrání i její duchovní zónu, kterou si vymezila pro rozmluvu s Bohem, před Brtkovou profanací. Nakonec i smrt ji stihne v krutém paradoxu, uzavřenou v miniprostoru kumbálu, kam ji Brtko právě před ní ukryl.

Nitro domu je jakoby zakleto. Lautmančin příbytek se proměnil v nepřístupný objekt a od jisté kritické chvíle už do něj nikdo zvenku nevejde. Ani Markus, zástupce venkovního nebezpečí, který Tona tak vystraší, když se přiblíží k výloze a samolibě se v jejím skle zhlíží jako v zrcadle. V neprodyšně utěsněném prostoru domu sílí napětí. Nejenže nikomu není dovoleno vstoupit, ale dokonce vnější vlivy ze světa za zavřenými dveřmi sem přestávají zasahovat. Rozumově nevysvětlitelné je i to, že Lautmanka – k Brtkovu údivu – nedostane předvolání k transportu.

* * *

V centrální scéně bezprostředního ohrožení se kamera těsně přimyká k Brtkovi a jako by smýkána jeho zmateným pohledem, ulpívá s ním těkavě na detailech různých věcí (láhev, křeslo, hodiny, zarámovaná fotografie na zdi), u nichž zdeptaný a dezorientovaný Tono zoufale hledá opěrné body. Nakrátko ho pak kamera opouští a sleduje situaci v krámu od stropu, odkud se dramatický prostor proměňuje v uzavřenou klec s dvěma pobíhajícími nešťastníky.

Dynamiku prostorového rozčlenění ještě zintenzivňuje zvuková dramaturgie: z náměstí sem neustále pronikavě doráží hlas z tlampače, který vyvolává další a další jména určených k transportu; později Tono ze sebe podrážděně vyráží nadávky na Kolkockého proslov z tribuny. Před zvuky zvenčí nemá Tono kam uniknout, jen ve snu se mu dostává chvilkového úniku. Teprve vyšší síla seslaná do jeho snu dokáže rozevřít dveře naplno, až místo nich zůstane světelný otvor jako volný, neohraničený průchod.



*Zářivá pohoda a harmonie v Brtkově snu je jeho pium desiderium:
sní o tom, že nejhorší už je za ním a oni s paní Lautmanovou
si o tom mohou bezstarostně povídat.*

Foto archiv

Brtkův sen

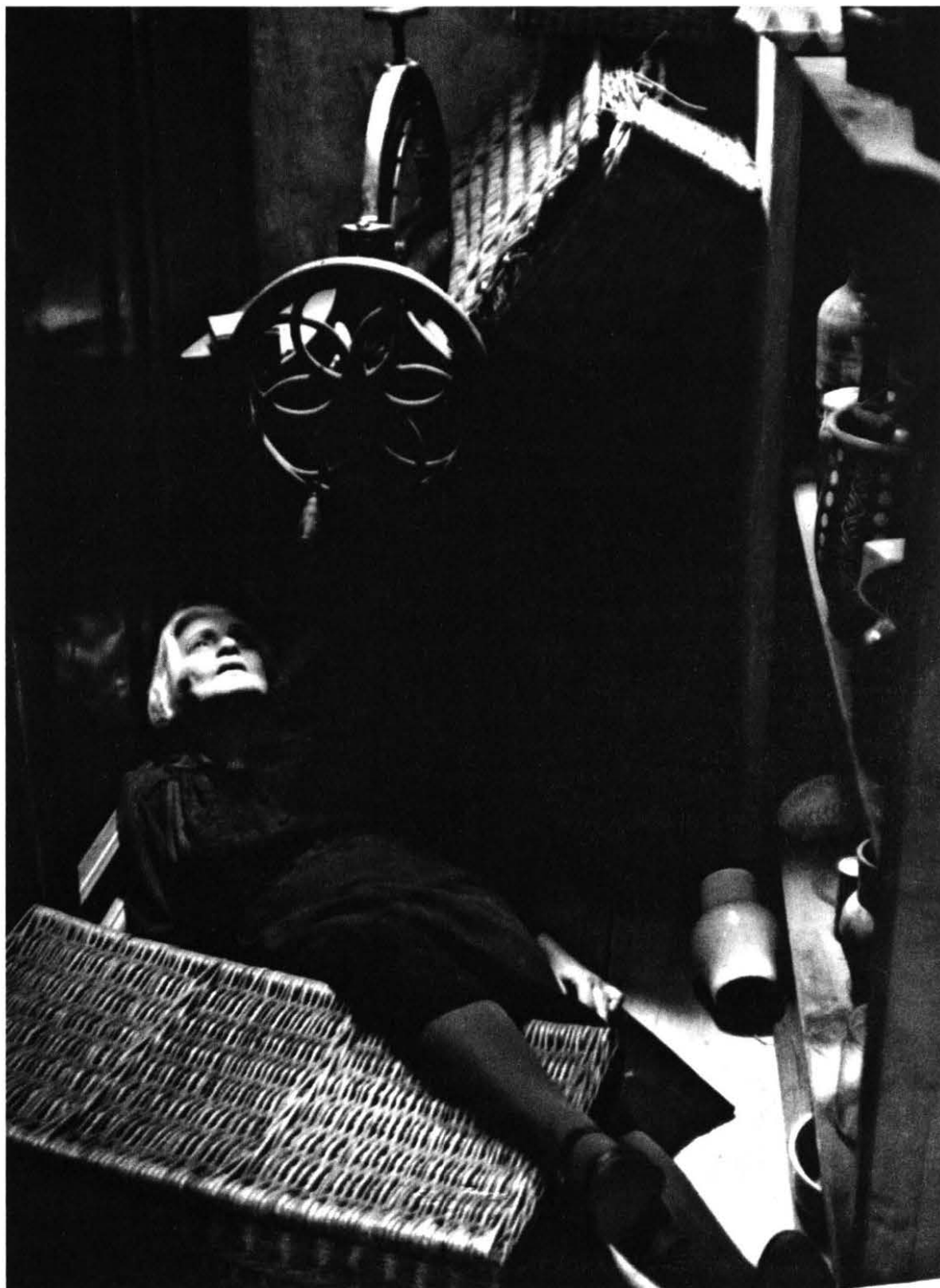
Iracionalita a snovost jsou v tomto výjevu evokovány nenápadně rafinovanými stylizačními prostředky jak v obraze, tak ve zvuku. Alkoholem otupenému, k smrti vylekanému Brtkovi, který provizorně nocuje v Lautmančině krámu, se k ránu zdá sen, v němž se mu zjeví Lautmanka a jako nadpřirozená bytost prostupuje k němu skrz skleněné dveře. Přesněji vyjádřeno: přibližuje se – sama v nehybné pozici – pomalým „vjezdem“ do místnosti.

Svátečně vyšňořená, s krajkovým slunečníkem (tak jak ji Brtko zná z oválného portrétu na zdi) mu podává ruku. Zároveň se objevuje zády k nám (tedy ke kameře) v „reálném“ prostoru, jako by vystoupila zhmotněna ze zrcadlového odrazu. Dvojice pak vykročí rozevřenými dveřmi do světelně přexponovaného venkovního prostoru, jehož oslepivá záře sugeruje iluzi ireálního světa. Ani venku se pár nepohybuje normální chůzí, nýbrž plynulým skluzem, snímán kamerou jen do pasu, za doprovodu snově vysokých smyčkových tónů.

Obě postavy – souběžně s jejich „pojízdnou chůzí“ – kamera zvolna frontálně panoramuje zprava doleva a zpět, čímž vzniká matoucí zdání, že se pohybuje pozadí, kdežto ony jako by ustrnuly na jednom místě. Prchavé kouzlo této přeludné scény umocňuje nezvyklý rozhovor Brtky s Lautmankou. Hlasy jsou odděleny od těla, dialog zní ze zvukové stopy

ILUMINACE

Stanislava Přádná: Obchod na korze po letech



*Úděsný výjev s mrtvou Lautmankou, který Brtko uvidí,
když otevře dveře kumbálu, rozhodne i o jeho smrti.
Ve filmu tragika této chvíle udeří náhle v tomto krátkém,
fotograficky strnulém záběru se zemřelou.*

Foto archiv

mimo obraz a herci, ačkoli nepohybují ústy, chovají se k sobě, jako by mluvili. Mimika a vzájemná interakce jsou časově i významově synchronní s jejich podivuhodnou snovou konverzací.

Dvojice spolu rozmlouvá ve zdvořilém, obřadném poklidu jako staří dobří známí, mezi nimiž vládne porozumění. Brtkova rozrušená duše se ve snu utěšuje představou dokonalého souznění se starou Židovkou, vůči níž se cítí provinile.

„Na počátku všeho zlého byl strach. Ako se raz jeden druhého prestaneme bát...“ – Lautmanka ani nemusí doříct větu, neboť vědmovsky mluví Brtkovi z duše. Svým klidem zahání jeho bázeň jako dávno odeznělou minulost. „Ako je odrazu ticho,“ podivuje se Brtko a jeho společnice mu laskavě vysvětluje: „To co bolo, bol zlý sen.“ Snový vjem je tedy umocněn ještě jedním metasnem: Brtko jako by sen milosrdně přesvědčoval o snovosti i jeho nesnesitelných reálných prožitků. Sen se v jeho podvědomí sugestivně popírá a jakoby vymazává.

Z poklidu snu vyvrhne Brtko zpět do drsné skutečnosti hluk a řev zvenku. Svou nemohoucnost si Brtko začne kompenzovat vzteklou samomluvou, již obrací proti Lautmance, zneužívaje její hluchoty. V rozpoutané hysterii se najednou jejich zdvořilostní, ale nefunkční komunikace prolomí a nebývale vyjasní. Nemusejí vůbec rozumět, co na sebe vykřikují, neboť vše je až příliš srozumitelné při pohledu z okna. Masový exodus vyhoštěnců na náměstí rozpoutává v nich obou nezvladatelný živočišný strach o život. Z Lautmančiny kolovrátkově opakované věty, že ničemu nerozumí, je jasné, že pochopila až příliš dobře, jen není schopna tomu v hrůze uvěřit.

Dokonáno jest

Z Brtko jako by náraz vyprchala všechna energie. Zmlká a jen rezignovaně pozoruje pobíhající zděšenou stařenu, neschopen odpovědět na její otázky. Jeho zbrklý pokus schovat ji do přístěnku je posledním činem, k němuž se v mlčenlivém ochromení vzepjal.

Když pak najde Rozálii mrtvou a rozhlíží se zdrceně kolem sebe, ruční kamera jeho pohledem dvakrát obkrouží celý interiér a vrátí se zpátky k němu. Do výrazu Brtkovy tváře pohlízející strnule přímo do objektivu se obtisklo v plné míře jeho bezedné zoufalství. V posledním pokusu srovnat se sám se sebou i se světem pochopí, že mu zbývá jediná možnost a nemá na vybranou.

Finální scéna je oproštěna od jakékoli okázalosti, ačkoli z každého záběru i hereckého gesta se ohlašuje tragická nevyhnutelnost Brtkova rozhodnutí. Před koncem života jedná Tono mlčky a střízlivě, vykoná jen několik nezbytných věcných úkonů: rozplete provaz, který našel v zásuvce (gesto reálné i symbolické: konečně uvolnil svou zauzlenou situaci), vypustí ven psa a zatemní krám dřevěnými okenicemi. Brtkova pomalá, jakoby odhmotněná gesta vypovídají o duševním stavu jeho předsmrtné samoty, jíž kamera přihlíží s diskrétní empatií.

Ortel, který nad sebou Brtko vynesl a vzápětí i vykoná, je tlumočen ve sledu několika krátkých záběrů: v detailu na stropní skobu, po níž následuje záběr židle, odtud kamera odjede ke dveřím a ozve se výmluvný zvuk překocené židle. Další záběr přímo

na převrácenou židli je elipsou stroze oznamující, že nastal exitus. Tato pochmurná montážní zkratka, provázená smutečním mužským sborem s chrámovou rezonancí, je neverbálním vyjádřením kruciální zprávy: dokonáno jest.

Akt Brtkovy sebevraždy je filmově zobrazen s krajní zdrženlivostí; v popisu krátkých záběrů je shrnuto několik jeho úkonů, každá věc je zabírána v samostatném odděleném detailu tak, jak jí sebevrah věnoval poslední pozornost ve svém spěšném, plachém rozloučení se životem.

A přesto vyzní hrdinova tragika daleko naléhavěji a otřesněji, než kdyby byl Brtko ukázán *in natura* jako oběšenec. Oproti předloze, v níž je svědkem Tonova sebevražedného činu jeho pes²²⁾ a kde jeho mrtvé tělo najdou děti, zůstane filmový Brtko před smrtí sám a jako mrtvý už není světem objeven. Jeho dobrovolným odchodem ze života se uzavře reálná rovina filmového děje.

Krutost literárního zakončení film ztlumil poetickým dovětkem v sekvenci epilogu, která pochází ze stejného rodu jako Brtkův sen, na nějž navazuje i v obrazové metaforice. Tato scéna je dokonáním posledního „odpojení“ figur od světských vazeb. Předznamenává ji záběr na zatemněné dveře, jež náhle prozářeny se po Brtkově úmrtí jako zázrakem samy rozevřou. Tono Brtko galantně vyvádí paní Lautmanovou z krámu na náměstí jako její důvěrný průvodce. Jsou parádně ustrojeni, provází je stará známá promenádní muzika (jako ve snové scéně). Mlčky se drží za ruce, pohybují se zpomaleně, jakoby v hypnotickém obluzení a vyrovnávají nadnášivě plavný krok s rytmem hudby. Poslední záběr, v němž se pod prosluněnou alejí oba protagonisté slavnostně vzdalují od kamery, je prodchnut tesknou chaplinovskou nostalgií.

Tuto vizi si můžeme vyložit v interpretační licenci jako nanebevstoupení či posvěcení duší zemřelých postav, anebo jako všelidsky smírný rituál *post mortem*. Film tímto vizuálně zrealňuje a dotváří literární pietní promluvu, kterou o zemřelých v knize pronáší poštár Piti báči: „Teď jsou si oba vyrovnáni... Není na světě věci, kterou by nebeský soudce nedal do pořádku. Snad jim oběma odpustil jejich hříchy, vždyť byli jako ti mučedníci. A právě proto je docela možné, že teď se už oba bezstarostně procházejí po tom nebeském korze, kde není babylonských jehlanů a jiných potřeštěností...“²³⁾

Kadár s Klosem citovanou, poněkud lapidární knižní doslovnost ve filmu významově rozevřeli do šíře metaforické obraznosti. Přitom stojí za pozornost, jak zobrazili nadreálnou sféru nebeského korza zcela realisticky. Pro Brtku s Lautmankou je posmrtným nebem nikoli fantazijní či snový prostor, nýbrž jejich rodné městečko – to představuje jejich *nebe na zemi*, v němž prožili své životy a zažili vedle trápení i krásné chvíle.

Jejich poslední cesta není funerálním výjevem, nýbrž roztančenou euforií v nádherném dni, kdy zvesela vyhrává kapela. Brtko ještě předtím, než s Lautmankou odtančí do rozostřeného nenávratna, vysekne uctivou poklonu vyhrávajícím muzikantům. Symbolicky se tím loučí s městečkem a vlastně i se životem. Vše v této posmrtné scéně se odehrává jakoby za života, ale „pročištěno“, zbaveno všech skvrn, ruchů, špatností.

22) „Voříšek [...] se stal svědkem činu, kterému nemohl zabránit. A jakoby ve výčitkách nebo přízračném snu začal zběsile pobíhat kolem černých zšeřelých zdí. Kolem a kolem. A kvílel. Kvílivě vyl, bolestivě, bázlivě, ale tak strašně pronikavě, jako by snad všemu rozuměl.“ L. Grosman, c. d., s. 108.

23) L. Grosman, c. d., s. 109.

Odchod ze světa nikoli jako temný, ponurý zánik, nýbrž jako radostná slavnost a duchovně povznášející událost. V dějinách kinematografie existuje jen nemnoho tak silných a nezapomenutelných metafor *dobré smrti* jako v závěru Kádárova a Klosova *Obchodu na korze*.

* * *

V čem spočívá nadčasovost tohoto filmu a síla mravního poselství Brtkova příběhu? Jako nerozhodný slaboch byl Tono Brtko vržen do neřešitelné situace vlastníka a zároveň zloděje cizího majetku. Tuto svou „dvojroli“ si nikdy neosvojil, padl však do její pasti. Zlo, s nímž se pokusil uzavřít kompromis, se začalo dál rozplozovat a donutilo jej, aby mu sloužil.

Ukážeš-li někomu, že se ho bojíš, už tě nepřestane strašit, praví lidové přísloví. Holubičí povaha, v níž spolehlivě funguje strach, byla Brtkovou fatální slabinou, která ho v určitém smyslu předurčovala k tomu, aby se stal obětí mocenské manipulace a zvůle. *Obchod na korze* je nejen dramatem jeho morálního selhání, ale i psychologickou analýzou šířavého strachu, který Brtka tyranizoval.

Smrt paní Lautmanové je pak pro Brtka zásadní výzvou k pravdě o sobě samém. Zkušenost smrti v něm rozevírá všechny „dveře“ jeho psychických bloků i niterné duchovní teritorium, v němž život i smrt jsou posvátnou cenností, s níž nelze hazardovat. Tehdy se v něm zmobilizují nastřádané skryté síly, které ho zbaví strachu a dají mu odvahu k zásadnímu rozhodnutí. Vnitřní akt hrdinova bolestného, leč osvobozujícího sebepoznání – onoho přiznání se k sobě – probíhá uzavřeně, bez jakékoli slovní reflexe. Brtko se nemůže, a ani nemá komu vypovídat ze svých potíží; jedinou subjektivní výpověď o jeho vnitřním stavu je jeho sen. Tvůrci filmu však jasně artikulují hrdinovy pocity – ať ve strohé obrazové znakovosti tváře, v expresi herecké interpretace, nebo v zástupné předmětné symbolice prostředí.

Brtko naplňuje nanejvýš důstojně svůj osud. Jeho sebevražda není negací života, nýbrž pozitivním, nadějeplným činem: teprve smrtí obnovil v sobě ryzí lidství a porazil tak zlo. Myslím, že právě tento filosofický přesah v tragickém osudu Tona Brtka je tou nejprůkaznější hodnotovou dominantou, která korunuje umělecký účín filmu *Obchod na korze* a potvrzuje jeho nadčasovost.

Doc. PhDr. Stanislava Přádná (1952)

Vystudovala na FF UK v Praze obor dějiny a teorie filmu – dějiny a teorie divadla. V letech 1981 – 1990 pracovala jako redaktorka v Československém filmovém ústavu; 1990 – 1995 působila jako odborná asistentka na katedře teorie a dějin dramatických umění na FF UP v Olomouci. Od roku 1994 přednáší na katedře filmové vědy FF UK v Praze (český a slovenský film 60. let). V publikační činnosti (Film a doba, Filmový sborník historický) se věnuje problematice filmového herectví.

(Adresa: Filozofická fakulta UK, katedra filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1)

Obchod na korze

Filmové studio Barrandov. Tvůrčí skupina K. Feix – M. Brož, 1965

Režie: Ján Kadár, Elmar Klos. **Námět:** podle novely Ladislava Grosmana. **Scénář:** Ladislav Grosman, Ján Kadár, Elmar Klos. **Asistent režie:** Juraj Herz. **Kamera:** Vladimír Novotný. **Hudba:** Zdeněk Liška. **Architekt:** Karel Škvor. **Střih:** Jaromír Janáček. **Zvuk:** Dobroslav Šrámek.

Hrají: Ida Kamiňská (Rozálie Lautmanová), Jozef Kroner (Tono Brtko), Hana Slivková (Evelína Brtková), František Zvarík (Markus Kolkocký), Elena Zvaríková-Pappová (Růžika Kolkocká), Martin Hollý st. (Kuchár), Martin Gregor (holič Katz), Adam Matejka (Piti báči), Mikuláš Ladižinský (Marian Peter).

Výběrová bibliografie:

Ivan Marek, *Tragédie kompromisu*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 371 – 376.

Hovoří Kadár Klos (Rozmlouval A. J. Liehm). „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 376 – 378.

Czesław Michalski, *Setkání s Idou Kamiňskou*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 380.

Jaroslav Boček, *Obchod na korze aneb Rehabilitace objevenosti*. „Divadlo“ 11, 1965, č. 5, s. 67 – 72.

Miloš Fiala, *Glosy k portrétu Kadára a Klose*. „Film a doba“ 13, 1967, č. 4, s. 194 – 197.

Jozef Macko, *Slovák na Barrandove, Francúz na Kolibe*. In: *Slovenský hraný film 1946 – 1969*. Slovenský filmový ústav, Bratislava 1992, s. 119 – 132.

Elmar Klos, *Hledání pevného bodu v prostoru. Vzpomínky na Jána Kadára*. „Film a doba“ 35, 1989, č. 10, s. 548 – 556.

Jiří Vorráč, *Ján Kadár*. In: *Čeští a slovenští filmoví režiséři v exilu*. Olomouc 1993, s. 17 – 19.

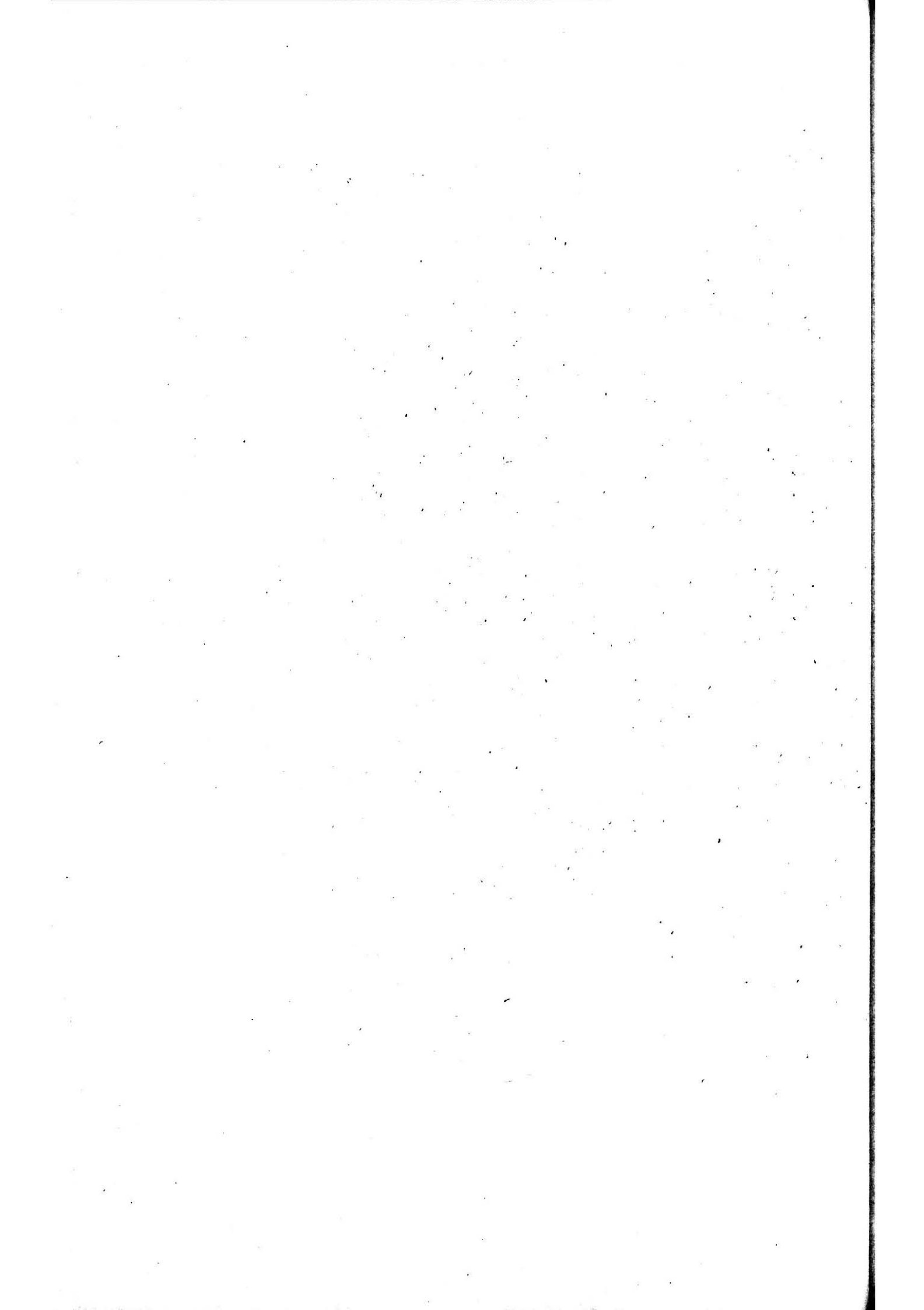
SUMMARY

THE SHOP ON MAIN STREET MANY YEARS LATER

Stanislava Přádná

The first impulse to write this study dedicated to one of the most outstanding works of Czechoslovak cinematography originated from the contemplation of its timeless significance. Its aim was to consider, whether, if viewed from the time distance, it would hold out not only from the historical point of view as a „film classics“, but also whether it would meet a more challenging criterion of a work of art addressing vividly contemporary people. The task to explore thoroughly the „vitality“ of the film is reflected in all the following aspects, analysed here in great detail: its theme (the political context of the Slovak State, the jewish question), genre – initial tragicomedy changing into a tragic drama of fate, visual conception of the camera, music, setup and actors' part. Special attention is paid to the dramatic setting – the shop on main street, a hermetically sealed house, a semantically modelled space of an autonomous meaning. On a dynamically changing relationship between the space and the interaction of the two main characters, the gradation of the film drama and psychological evolution of the characters are followed. The scenography of such a dramatic space has an ambiguous meaning – it offers the characters both rescue and destruction, and so they behave as split personalities: they see it as a safe refuge and thus are attracted towards it and at the same time they feel imprisoned and threaded there and, guided by the self-preservation instinct, they struggle against it. The attempts to escape it are immediately followed by seeking there an asylum against the external danger. An over-all interpretation of the film gradually concentrates on a central dramatic focus – on the main character Tono Brtko and his personal theme, connected with the crucial ethic questions of making decisions, fear and cowardice, the theme of guilt and responsibility to accept punishment. Two irrational scenes bear the crucial importance for the internalizing formation of the character and the final catharsis of the drama – Brtko's dream and his imaginary posthumous „departure“ from the house in the company of Mrs. Lautman, which incite the interpretation of their film expression and consequent metaphoric meaning: everything in this posthumous scene is like during the life, but it is clarified, relieved of all stains, stir, baseness. The departure from this world depicted not as a dark, gloomy end, but as a joyful festivity and spiritually uplifting event. In the history of cinematography, there are not many so powerful and unforgettable metaphors of a good death like the close of Kadar's and Klos's *The Shop on Main Street* [*Obchod na korze*].

Translated by Alena Fidlerová



Články

ANALÝZA CHRONOTOPŮ
A DIALOGIČNOST*Prolegomena k jinému způsobu zkoumání
pohyblivých obrazů¹⁾*

Karl Sierek

Barbaře Eppensteinerové

Kolem Michaila Bachtina je mnoho rozruchu. Především ve Velké Británii, Spojených státech a Austrálii se na něj v poslední době odvolávají nejen literární vědci a sémiotici; také teorie kultury a filmová věda si ho přivlastňují stále více. Chtěl bych se zde zamyslet nad dvěma Bachtinem propracovávanými pojmy a pokusím se zjistit, nakolik jsou použitelné ve filmové teorii a při analýze filmového díla: Chronotopika na jedné straně a dialogičnost, resp. mnohohlasost na straně druhé mají podle mého názoru pro filmověteoretické diskuse neobyčejný význam. Budeme-li k nim při výzkumu pohyblivých obrazů a jejich neustále se vyvíjejících aparátů a diskursivních postupů²⁾ přihlížet, bude možno odstranit vědecké deficity zvláště v oblasti metodologie analýzy filmu.

Bachtinův příspěvek k diskusím týkajícím se teorie textu a literární vědy se především jeví jako ostrý obrat od koncepcí sovětských formalistů dvacátých let a současně jako překonání lingvistických, synchronně zaměřených přístupů de Saussurovy sémiologie. Místo zkoumání informačních jednotek ve formě věty, tedy propozic, či jednotek intencionálních vychází Bachtin ve svých historických a teoretických pracích o textu zásadně od větších sémanticky završených jednotek, tedy od promluv. V jeho polemice s de Saussurem lze spatřovat zcela aktuální paralelu k přístupům nových paradigmat teorie filmu, stále více se vzdalujícím od lingvistiky filmu. Kritika de Saussurova „abstraktního

1) Text vychází z přednášky na sympoziu Filosofie a film (Kulturologický institut ve Vědeckém centru Severního Porýní-Vestfálska, Essen, podzim 1994). Cenné podněty k jejímu přepracování mi poskytli Peter Wuss a – během bouřlivé diskuse o Martinu Jayovi ve vídeňské solnici – Gertrud Kochová. Oběma děkuji. – (Na základě dohody s autorem bylo při překladu do textu vneseno několik drobných formulačních oprav a úprav. Dále k článku srov. rozhovor s Karlem Sierkem v tomto čísle Iluminace na s. 135 – 140. Pozn. překl.)

2) Diskursivními postupy rozumí autor „filmovací postupy“, tj. např. velikosti záběrů, pohyby kamery či způsoby osvětlení. (Pozn. překl.)

objektivismu“, kterou podal Bachtin a jeho soupeřníci,³⁾ odpovídá ve značné míře námitkám proti raným názorům Christiana Metze (z období knihy *Langage et cinéma* [Jazyk a film]) a jejich důsledkům, jak je uvádí třeba Gilles Deleuze. Bachtin při svém *hledání obrazu* pojímá základní jednotky spíše jako „multiplicity“,⁴⁾ které nemusí nutně být utvořeny jazykově správně. Tak respektuje momenty nepořádku a rozpornosti, které vládou v každém prezentačním systému a které mohou odpovídat vzniku sociálních a historických formací mimo kontinuální vývoj. Jeho „translingvistika“ uznává pevné a do sebe uzavřené systémy relací stále méně: „Jediná adekvátní jazyková podoba skutečně lidského života je neukončený dialog.“⁵⁾ Jedinéčné promluvy neolupuje o jejich estetickou brizanci žádná normativní a systematizující síla.

* * *

Mluvil jsem o „hledání obrazu“. Co to znamená? Pro potřeby analýzy vyvinul Bachtin pojem obrazu, který připomíná pojetí načrtnuté Bergsonem v knize *Matière et mémoire* [Hmota a paměť].⁶⁾ Také Bachtin vychází od identity obrazu s pohybem a hmotou. Z toho odvozuje koncept, který je dostatečně obecný k tomu, aby rozšířil úzký horizont teorie literatury jeho doby směrem k jiným oblastem teorie a dějin kultury a společnosti. Tento obraz – jako výpověď zasazená do času – je primárně spojen také s *prostorem*, v němž se objevuje. Proto zde Bachtin zavádí pojem chronotopu. Daný pojem, který je přejat z přírodních věd (přesněji: z teorie relativity), Bachtin využívá pro teorii literatury, přitom ale výslovně poukazuje na to, že by mohl být užitečný i v jiných oblastech kultury. V dalším kroku dynamizuje představu prostorovosti natolik, že ta vyúsťuje do zásadní temporalizace.⁷⁾ Způsob, jakým Bachtin popisuje tuto kategorii, nám proto hned přivádí na mysl prezentační systém, o němž sice Bachtin přímo neuvažoval, ale který doslovně zahrnuje některé ze základních určení pojmu – film: „Prostor se (...) intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie.“⁸⁾ Představa filmového obrazu, potenciálně u něho založená, překračuje vše vnější a celkové. Vzpírá se ideji uzavřenosti.

3) Srov. Michail M. Bachtin – Valentin N. Vološinov, *Marxismus, freudismus, filozofia jazyka*. Bratislava 1986, s. 245 – 250 (rus. originál *Marksizm i filosofija jazyka*, 1929).

4) Gilles Deleuze, *Foucault*. Praha 1996, s. 12 (fr. originál 1986).

5) M. M. Bachtin, cit. Michael Wegner, *Vorstöße zu einer kommunikativ-semiotischen Romantheorie*. In: M. Wegner (Ed.), *Disput über den Roman. Beiträge zur Romantheorie aus der Sowjetunion 1917 – 1941*. Berlin – Weimar 1988, s. 180.

6) Henri Bergson, *Matière et mémoire*. Paris 1934 (1. vyd. 1896). Srov. např. s. 74nn., kde Bergson popisuje, jak pohyb těla jako obraz připravuje cestu pro budování obrazů.

7) Bachtin vymezuje chronotop takto: „Bytostný souvztah osvojených časových a prostorových relací budeme nazývat *chronotop* (...). Chronotop vyjadřuje srostitost prostoru a času (čas jako čtvrtá prostorová dimenze). Pod chronotopem rozumíme formálně-obsahovou literární kategorii (...). V literárně uměleckém chronotopu splývají prostorové a časové indicie ve smysluplné a konkrétní jednotě. Čas se v něm zhušťuje, stává se hmotnějším a umělecky viditelným; prostor se naopak intenzifikuje, zapojuje se do pohybu času, syžetu a historie. Časové indicie se vyjevují v prostoru a prostor se zvýznamňuje a měří časem. Právě tento průnik řad a splývání indicií charakterizuje umělecký chronotop.“ – M. M. Bachtin, *Román jako dialog*. Praha 1980, s. 222, zvýraznil Bachtin; přel. Daniela Hodrová (rus. originál *Voprosy literatury i estetiky*, 1975). (Pozn. překl.)

8) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 222.

Ten, kdo si v souvislosti s touto temporalizací pojmu obrazu, podpořenou teorií textu, vzpomene na obraz-čas u Deleuze, není na falešné stopě:

„Nové obrazy už nemají nic vnějšího (nemají pole mimo obraz [*hors-champ*]) a nevstupují už do žádného celku; spíše mají líc a rub, které se dají převrátit, ale ne položit přes sebe; mají také schopnost obracet se samy na sebe.“⁹⁾

To, co Deleuze popisuje jako „obrazy myšlení“, ¹⁰⁾ nazývá Bachtin z perspektivy svého translingvistického pojmu jazyka „obraz jazyka“. ¹¹⁾ Tento obraz tvoří – ano: tvoří! – předpoklady pro nacházení pojmů, pro filosofování. Na daném pozadí se film neumísťuje v průsečíku mezi obrazem a skutečností; pohyblivé obrazy se pohybují v předpojmovém poli. Projektují jiný, odlišný způsob spojování myšlenek. V jejich imanenci – přesněji řečeno: v rozhodnutí brát je primárně jako imanentní – tkví možnost důkladnějšího popisu nových směřování chronotopiky. Chci se o to pokusit s pomocí zcela namátkově zvoleného příkladu.

* * *

Břeh Ženevského jezera na počátku Godardova filmu *Běda mi* nepředstavuje – při uplatnění zmíněného multiperspektivního hlediska – sám sebe. Jako takový se nestává určitou jednotkou diskursu: nemáme tu „obraz břehu jezera“ jako východisko pro vyprávění. Záběr, trvající necelé dvě minuty, utváří časový oblouk, jehož počátek je spojen s koktavým metařem v popředí obrazu. Dále v pozadí se objevuje mladá dvojice, která je, nevědouc o tom, sledována nějakým mužem. Chodec s knihou v ruce se pohybuje obrazem vertikálně a doprava, pronáší pozdrav a mizí. Slyšíme hlasité švitoření ptáků, metař uvolňuje popředí obrazu, a odkrývá tak pozadí: vidíme slidiče a dvojici, platany a jezero. Komentář [voice-over] vypráví o kráse žen a o spasení prostřednictvím andělů: „Existují tajemná setkání mezi pokoleními zemřelých a pokolením, ke kterému sami náležíme.“ Mezitím dvojice dorazila do popředí obrazu. Muž křičí: „Angeliko!“ A rovněž slidič: „Angeliko!“ Vzápětí padá na kolena. Na jezeře za jeho zády se objevuje loď. Chodec se vrací a říká: „Credo quia absurdum.“ Směrový vektor příplouvající lodi (doleva) rozšiřuje chronotopický oblouk o protichůdný pohyb ženy a dítěte, jež sleduje boční jízda kamery v dalším záběru. Zde přechází jedoucí kamera v kontinuální pohled a rytmitizuje jej platany, jež pohledu překážejí. Teprve tyto prostorové prvky protažené do času tvoří chronotop.

Film *Běda mi* ukazuje elementy *chronotopie pochybnosti o principu kontiguitnosti* (soumeznosti) primárně samy o sobě: jako nespojitě a osamělé. Obrazové a zvukové prvky, „metaře“, „platany“, „rachot plechových bójí“, výrok „Credo quia absurdum“ atd., nespíná žádné uspořádané syntaktické nebo paradigmatické spojení. Lpění na této situaci představuje rozhodující moment vytváření a předvádění chronotopu, produkce a analýzy pohyblivých obrazů. Diskursivní, narativní a diegetické zlomky nevplývají do pevně

9) Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-temps*. Paris 1985, s. 346 – 347.

10) Gilles Deleuze, *O filozofii*. In: Egon Gál – Miroslav Marcelli (Ed.), *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*. Bratislava 1991, s. 125 – 127 (fr. originál *Sur la philosophie*. In: Gilles Deleuze, *Pourparlers, 1972 – 1990*. Paris 1990).

11) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 110, zvýraznil Bachtin.

daného celkového smyslu. Jeví se jako izolované události a prokazují „víru“ v obraz právě *tím*, že jejich spojení jsou nikoli „smysluplná“, nýbrž absurdní. Ještě nad nimi nevládne narativní pouto. Místo toho vstupují do krátkodobých bipolárních vztahů, které zanikají stejně rychle, jako vznikly. Napříč různými diskursivními, diegetickými a materiálními faktory se spolčují například:

- boční orientace pohybu metaře, chodce a jedoucí kamery v dalším záběru;
- 1. osoba plurálu v komentáři [voice-over] a výkřiky „Angeliko“;
- rachotící bóje a leviatanská loď;
- příjezd lodi z hloubky obrazu a pohyb dvojice, postupující rovněž do popředí.

V daném případě by bylo nepřipustným ztítěřňováním a smířliveckým oslabováním brizance tohoto chronotopu, kdybychom ho chtěli redukovat na expozici sloužící k uvedení centrálního místa děje a k představení několika protagonistů, jakož i k poukazu na hlavní motiv, otázku víry a vědění. Jednotlivé události tohoto chronotopu se ve své nesmiřitelné a nevzájem nepřijatelné diferencii dostávají do sporu. Jejich narativní prostor vystupuje, pokud vůbec, jako (freudovské) *přeřeknutí* [Versprechen] a současně jako *slib* [Versprechen]: jde tu o chybný úkon, o ukázání vytouženého předmětu a zároveň odklad na pozdějšek. Chronotop se temporalizuje, pokud se jistota vidění stále odsunuje. Konstatování hermeneutické „pravdy textu“ ustupuje otázce po statusu a funkci vědění, vidění a víry. Pro vidění a slyšení jsou zapotřebí dvě složky: postavy, jež můžeme zachytit v obraze nebo jež svým hlasem hrozivě pronikají zvnějšku, a pohyby, které vyvolávají: jde o zvuky, o vizuální ztvárnění a také o produkci textu ze strany vnímatele, který svou imaginární a imaginativní produktivitou obě složky v jejich diferenčním vzájemném vztahu zahrnuje do chronotopu. Film – přesněji: komentář [voice-over] – nechává na jiném místě tento chronotopický pohyb, jenž uvádí do dialogu svět věcí nesený optickoakustickými postupy a obrazy lidí nesené diegetickými postavami, „promlouvat“ zřetelněji:

„Určité věci, jejichž existence není ani dokazatelná, ani pravděpodobná, procházejí těmi lidmi, kteří jsou zbožní a svědomití a kteří k nim přistupují tak, jako by existovaly, trochu z hlediska jejich bytí a trochu z hlediska možnosti jejich vzniku.“

Analýza chronotopů přispívá tedy k tomu, aby bylo možno adekvátně popsat konkrétní ztvárnění obrazů postav vyprávění. Ukazuje, jak chronotop obrazy postav zabarvuje či obohacuje, jak jsou do něho začleněny. Anonymní postava, která řečníc, přebíhá obrazem, či slidič za stromem – oba vplývají do chronotopu a rozplývají se v něm. Prostředí, skládající se z prvků výpravy a způsobů, jakými jsou zasazeny do obrazu, se zhodnocuje a chápe se jako rovnocenný partner řeči s postavou. Opačně pak chronotopy osvětluje postavu v jejích gestech, mimice a akci, jež prostředí buď odpovídají, nebo jsou s ním v rozporu. Diegetické a diskursivní formace jako výprava [meublage] (dekorace), rámování záběrů [kadrage] (kompozice) a montáž (střih) ovlivňují konotativní odstínění postavy. Ta vstupuje do dialogu s prostředím, mění se a je jím utvářena. Ponechává si charakteristiky, které jí vnutil určitý chronotop, i v dalších chronotopech, takže nakonec účinné síly dvou či více časoprostorových komponent vstupují do vzájemného nepřímého dialogu, realizovaného prostřednictvím postavy. Postava se tak někdy může rozpadat do zcela divergentních významových složek či významů a podle jejich hodnoty se „usazovat“ v jednotlivých chronotopech. Ovšem rovněž zde platí: nejde o jakési

greimasovské aktanty, uplatňující se v rámci statické lingvistické konstrukce, nýbrž o zhuštění a posuny časoprostorových jednotek. Rachel, jedna z protagonistek filmu, či spíše onen chronotopický prvek v ní, k němuž se obrací slidič, je jednou přecházející postava, jindy ale cílevědomý subjekt, který ve filmu způsobuje řadu radikálních zvratů.

Tento postup nelze ve světle analýzy chronotopů prostě brát jako stylový princip, který by řekněme mohl charakterizovat (pouze) autorské dílo Jeana-Luca Godarda. Odpovídá mu – bereme namátkově jiný příklad – také textura filmů Roberta Altmana. Např. ve filmu *Z.d.r.a.v.í.* radikální kontrasty obrazu a zvuku, jež řadí protichůdné akustické a vizuální informace jako obrazce na koberci, bez narativních linií a diegetické kohézności, uvolňují kauzální zauzlení mezi nosnými materiálními substancemi. Hierarchie obrazu a zvuku, s nimi obvykle spojená, je tak radikálně demontována. Místo toho se obrazy a zvuky navzájem mísí jako konglomerát rozličných, rovnocenných hlasů s vlastními autonomními příběhy.

* * *

Tak jako je pomocí analýzy chronotopů popsitelné oddělení narativní funkce od diegetické postavy i to, že se pak postava už nemůže jevit jako konzistentní „charakter“, zpočtybňuje se také dominance vizuální složky filmu nad zvukem, v novějších výzkumech vztahu obrazu a zvuku pokládána za nedotknutelnou.¹²⁾ Zvuky, jejichž původ není patrný v obraze, nemusí být nutně přiřazeny k něčemu, co stojí mimo (k „relativnímu“ nebo „absolutnímu“ poli mimo obraz [off]). Kategorie „vnitřního“ a „vnějšího“ totiž ztrácejí svou teoretickou a analytickou ostrost, jestliže zmizela uzavřenost a celostnost vizuálně diegetického prostoru samého. Jakmile padla diskursivní dominance vizuální složky, ztrácí zvuk funkci závislé proměnné oblasti vizuální reference. Přestává-li se počítat s dominancí nějakých znakových konglomerátů, nastává nová situace. Obraz a zvuk se už nevztahují k způsobu rámování záběrů [kadrage] či k (ne)viditelné diegezi, nýbrž k chronotopu. A ten vychází ze zásady rovnoprávnosti obrazu a zvuku.

Teprve v posledních minutách filmu *Běda mi* se ukazuje, jak důsledná je diferenční výstavba, jak křehká je rovnováha mezi vznikem a rozpadem daného chronotopu. Ke konci filmu, vlastně už po něm, totiž v předsunutých závěrečných titulcích, se princip dialogického vyrovnávání optické a akustické složky ještě jednou evokuje v jakémsi shrnutí. Vidíme sled jmen účinkujících herců a slyšíme štěkání psa. Vzápětí nato se v seznamu herců objeví: „et le chien Fido“ [„a pes Fido“].

Zatímco hermeneutika založená na hierarchických relacích obrazu a zvuku by na takové konstrukci ztroskotala, ve světle analýzy chronotopů se zmíněná konstrukce ukazuje jako realizace síly, která může – ne navzdory, nýbrž *kvůli* svému izolovanému akustickému výskytu – převzít v diskursu vůdčí úlohu. Tato konstrukce – ve filmu *Běda mi* víckrát uplatněná – přeskupuje vztah obrazu a zvuku a vytváří dějiště, které je determinováno – ano: determinováno – zvukem. Dané dějiště si dělá nárok nejen na autonomii, nýbrž v tomto případě dokonce na dominanci nad diegezi generovanou obrazem. Pes Fido patří k hercům stejně jako jeho zároveň jmenovaní kolegové. Jeho štěkání a jeho uvedení mezi

12) Srov. Michel Chion, *Le son au cinéma*. Paris 1985.

jednajícími postavami v závěrečných titulcích předsunutých před kódu se ukazuje jako klíč k textové tkáni celku. Na rozdíl od jiných herců se sice jeho obraz objevil v dějišti příběhu jen v akustické podobě a pes měl přísně vzato svůj výstup teprve „po“ filmu, to ale – při odpovídajícím čtení – věc nijak nenarušuje. Pro analýzu chronotopů a pro textualitu tohoto filmu je totiž důležité nikoli to, co se hned předkládá jako *smysluplné* [sinnvoll], nýbrž především to, co je *patrné*, co se nabízí našim smyslům [sinnfällig]. A tuto situaci nelze postihnout ani na základě literárněteoretického zaměření vycházejícího z hierarchicky strukturované pojmové triády „diskurs/narace/diegeze“, ani na základě dominance diegetické vizuální složky, jež je z toho odvozena. Lze ji popsat teprve za pomoci diferenčního pojmu chronotopu, načrtnutého Bachtinem.

* * *

Vizualitě se dnes odebírá epistemologická zátěž modu vnímání. Namísto toho se může prosadit jako kulturní tropus. Co je přitom nejdůležitější: Spor o hegemonii mezi slovem a obrazem, jež pod nálepkou „anti-okulárcentrismu“ brilantně prozkoumal Martin Jay,¹³⁾ ztrácí své – lstivě či dokonce bojovně vyzdvihované – hroty. Jay v tomto projektu pracuje s takřka bachtinovským pojetím. Jeho kritika toho, že francouzské teorie mají obecný sklon k značné nedůvěře vůči „nejvznešenějšímu ze smyslů“, nevychází z primitivního vyzdvižení protikladu. Proti „antiokulárcentrickému diskursu“ [„antioocularcentric discourse“] nestaví prostý okulárcentrismus. Spíše se vyslovuje pro rozvrstvení v rozmanitá pojetí vizualit, které nazývá „okulární excentricitou“ [„ocular-eccentricity“]. Tak se rychle dostává na pole mnohořečí, reprezentovaného v podstatné míře Bachtinovou koncepcí polyfonie:

„Jestliže chápeme ‚historii‘ zraku jako polyfonické – či spíše polyskopické – vyprávění, je zde menší nebezpečí, že budeme uvězněni ve zlém imperiu pohledu, že se zastavíme v zrcadlovém stadiu vývoje, či že zkameníme před Medúzou, ontologizujícím pohledem jiného.“¹⁴⁾

Bachtin, okulární excentrik katexochén, vyvíjí v tomto aspektu estetickou kategorii, která vzniká – jako dialogizace prostoru a času – nezávisle na textu a jeho vyjádření v písmu či obrazu. Jeho myšlení je řízeno multiperspektivitou. Jedna promluva *osvětluje* druhou, jeden jazyk je aktualizován z *pohledu* jiného jazyka atd.¹⁵⁾ Tato vzájemná působení Bachtin v žádném případě nechápe metaforicky. Spíše zdůrazňuje dynamiku rozličných textových faktorů, uplatňujících se napříč přes pole diskursu: sémantiky a syntaxe, obrazu a slova, textu a čtenáře, vypovídání [Äußerung] a výpovědi [Aussage].¹⁶⁾ Rozlišitelné

13) Martin J a y, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles – Berkeley – London 1993.

14) Tamtéž, s. 592.

15) Srov. M. M. B a c h t i n, *Román jako...*, s. 119; Karl S i e r e k, *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden*. Frankfurt a. M. 1993, s. 109.

16) Jako *vypovídání* (fr. *énonciation*, angl. *enunciation*) se v návaznosti na názory francouzského lingvisty Émila Benvenista označuje akt produkce textu (produkcující subjekt realizuje text v určité situaci a s ohledem na subjekt adresáta) a také manifestace daného aktu uvnitř textu. *Výpověď* (fr. *énoncé*, angl. *enounced*) pak představuje výsledek aktu vypovídání, „to, co je řečeno“. Srov. např. Robert L a p s l e y – Michael W e s t l a k e, *Film Theory: An Introduction*. Manchester 1988, s. 49 – 52. (Pozn. překl.)

časoprostorové rysy a vlastnosti se ukazují jako diferenční typy výpovědí, které mohou být postiženy jak v jednotlivých textech, tak v žánrech nebo v sociálněhistorických projevech kultury každodenního života.¹⁷⁾ Bachtin nám tak dává k dispozici pojem, s jehož pomocí mohou být popsány a taxonomicky zařazeny stopy přechodů mezi mnohostí zobrazených časoprostorových prvků, narativními procesy a diskursivními postupy. Chronotop se ukazuje jako kombinatorická síla, která vyprávění (nebo jeho rudimenty) řídí, směřuje, omezuje, urychluje či podněcuje. Vytváří pořádky, v jejichž rámci se mohou příběhy vrstvit a rozvíjet a jejich rudimenty rozlévat do času. Polyfonie všech zúčastněných diskursivních a narativních postupů, jež v něm vystupuje, udržuje jakýkoli apriorní nárok jedné izolované síly na hegemonii v patřičných mezích. Film není podřízen dominanci jediného a jednotícího pohledu, ani není primárně determinován činy jedné jednající postavy. Rozrušuje se každé směřování k monologicky redukovanému „smyslu“, podnětem tu může být i zcela efemérní událost – štěkání psa, „nemotivovaný“ pohyb kamery, předmět ležící na okraji obrazu, dopadající sluneční paprsek. Mohou tak být osvětleny mnohé textové posuny zvláště v moderním filmu, na nichž běžné analytické nástroje ztroskotávají.

* * *

Zdá se, že Béla Balázs, spisovatel se stejným smyslem pro literaturu i film, postihl kondenzaci, v níž se uplatňuje napětí mezi vzpomínkou a představou, časem a prostorem: Jeho autobiografické poznámky z roku 1947, nazvané *Jugend eines Träumers* [Mládí snílka], začínají právě oním procesem temporalizace prostoru, který Bachtin označuje jako chronotopický:

„Dívám-li se zpátky, vidím události ze své minulosti prostorově. Vidím krajiny, uličky, místnosti, ale ne nutně ty, v nichž se ony události odehrály. Prostory vzpomínky jsou totiž zvláštní. Místa a pozadí mají barevné ladění mých příhod, jsou např. temná nebo světlá, podle toho, co se zde odehrálo. Zdá se, že s příhodami organicky srostla, živě se na nich podílejí, že se sama stala událostmi, je to jakoby latentní dění, které se chce uvolnit.“¹⁸⁾

Prostor se stává místem, místo se mění v událost – myšlenou v čase a dlící ve svém časovém rozvinutí: film v extrémní míře sází na tento časoprostorový pohyb. Právě v této souvislosti se ozřejmuje Bachtinův poukaz na to, že chronotop jaksi opatřuje látkovou kostru masem, umožňuje materiálu, aby se stal umělecky relevantním, neboť činí ze slovního, obrazového a zvukového materiálu viditelný celek.¹⁹⁾ Uvolňuje – s tím by Balázs asi souhlasil – latentní dění.

17) „Chronotop je prostředníkem mezi dvěma řády zkušenosti a diskursu, řádem historickým a uměleckým, zajišťuje fiktivní prostředí tam, kde se zviditelňují historicky specifické konstelace moci.“ – Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*. Baltimore – London 1989, s. 11.

18) Béla Balázs, *Die Jugend eines Träumers*. Berlin 1947, s. 5.

19) O této časoprostorové kondenzaci píše Stam: „Zdá se, že je určitým způsobem dokonce přiměřenější pro film než pro literaturu, neboť zatímco literatura se vyčerpává v rámci virtuálního, slovního prostoru, filmový chronotop je zcela věcný, konkrétně rozmístěný na plátně určitých rozměrů, a rozvíjí se ve skutečném čase (obvykle 24 políček za vteřinu), nehledě na fiktivní čas a prostor, který by mohly určité filmy budovat.“ R. Stam, c. d., s. 11.

Izolovaný prvek, jako třeba věta „Je me souviens“ [„vzpomínám si“] z filmu *Běda mi*, přináší sama o sobě stejně málo informací o narativní strukturaci – ať v lineární posloupnosti, nebo v podobě flashbacku – jako analýza výstavby obrazu v této pasáži filmu. Teprve chronotopická kondenzace těchto prvků a řady dalších diskursivních prvků ukazuje konstrukci filmu jako mnohohlasou, na protichůdných liniích založenou kompozici v čase, jejíž dynamika daleko překonává vytváření do sebe uzavřených, integrálních narativních prostorů. Bachtin rozvíjí toto vertikální pojetí estetických, sémiotických a technických postupů např. tehdy, když odhaluje, že Rabelaisovy scény bití představují ambivalentní hru, jejímž „pravým hrdinou a autorem je sám čas“, ²⁰⁾ nebo když s neobyčejnou analytickou ostrostí spojuje středověkou a antickou estetiku čísel s centrálním textovým momentem u Rabelaise, profanací posvátného a harmonického čísla:

„Všechna jeho čísla jsou neklidná, dvojdomá a nedovršená jako čerti v středověkých diableriích. V struktuře čísla se jako v kapce odráží struktura celého rabelaisovského světa.“ ²¹⁾

Šíři horizontu analýzy chronotopů ukazuje fakt, že podobné rysy charakterizují v prvním případě (funkce času jako „hrdiny“ filmu) např. grotesku [slapstick], v druhém případě (nepokojné hry s čísly) zřejmě některé z nejlepších prací Jacquesa Rivetta. Např. v Rivettově filmu *Pozemská láska* se princip libovolného řazení výpovědních jednotek vymyká hierarchizaci rovin vypovídání – „enunciátora“ a od něho odvoditelné výpovědi. Ideu inscenace [mise-en-image] příběhů v obrazech s jednoznačně určeným umístěním enunciativních instancí nahrazuje redukce vyprávění na počítání. Zpočátku se zdá, že film vypráví příběh herecké skupiny, která je v souvislosti s bytovým divadelním představením pozvána spisovatelem Clémentem do jeho domu. Zde mají připravovat další inscenaci a po několika dnech ji uvést. To, co se v předehře – představení bytového divadla – do filmu vnáší, získává v Clémentově domě další komplexnost: neustálé přecházení, dokonce rotování mezi funkcemi sepisování a hraní, předvádění a přihlížení přejímají i „prostory hry“ a dialogicky to přenášejí dál. Jedna složka se připojuje k druhé, jednotlivé izolované prvky chronotopu se střídají a vyměňují. Podle principu matematické permutace se mění pořadí v souboru složeném z určitého počtu prvků: Z uzavřeného nitra domu proniká švitoření ptáků příslušející vnějšímu prostředí, spisovatelův sluha jménem Virgil (!) se vyjevuje jako potenciální *ghost-writer* (ten, kdo píše pod jménem renomovaného spisovatele – pozn. překl.) svého pána, Emily se v Paulově ložnici mění v Charlottu atd. – skutečná diablerie číselných permutací rozvíjí princip řazení rovnocenných, proti sobě působících „hlasů“, které se už nechce podříditi žádné reflexi a hierarchizaci na vyprávěcí roviny. V tomto *chronotopu počítání jako vyprávění* ustoupila narativní kontinuita sledu uspořádaných změn situace. Proměna sílí proměnu, produktivní utváření času se vzpírá biografickému časovému proudu.

* * *

20) Michail M. Bachtin, *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha 1975, s. 166, zvýraznil Bachtin; přel. Jaroslav Kolár (rus. originál *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura sredněvekovja i Renessansa*, 1965).

21) Tamtéž, s. 361.

Z tohoto hlediska je možno chronotop zformovat v pojem teorie a analýzy filmu, který získává ve svém působení napříč prvky diskursu (jaksi vertikálně) specifické zaostření:

- filmové fokalizační techniky (rámování záběru [kadrage], montáž) uvádějí pohledy postav a pozice kamery jako „hlasy“ do chronotopu;
- techniky osvětlení a odstupňování hloubky obrazu postavu v obrazovém poli odsouvají do pozadí nebo naopak zdůrazňují;
- ve zvukové stopě se prostřednictvím překrývajících se složek zvukové kulisy utvářejí autonomní zvukové obrazy;
- gesta, mimika a pohyb postav se střetají s obrazem a vstupují s ním do dialogu;
- narativní artikulace časové konstrukce příběhu podřizují formalistickou relaci mezi fabulí a syžetem, s flashbaky, časovými zhuštěnými či protaženými, dalšímu, autonomnímu časovému měřítku.

Jen v rámci kombinatoriky (dodejme, že neobyčejně komplexní) těchto stejně komplexně rozčleněných obrazových a zvukových prvků je možno popsat chronotop jako mnohostranně instrumentovaný text.

Je tu ovšem ještě další předpoklad: Pohyblivé obrazy, primárně chápané jako imanentní, zahrnují do své kolem vlastní osy rotující chronotopiky situaci, v níž se rozvíjejí. Textový pohyb řídí čas, mající pozici „dominujícího principu v chronotopu“²²⁾, a to jako sukcesivní průběh filmových chronotopů i jako historicko-biografický referenční proces „mimo“ film. Obrazy zasazené do času a vystavené pohybu dynamizují také enunciativní situaci, s níž jsou konfrontovány. Sál kina, pokoj s televizorem či místo předvádění videopořadu a také ti, kteří pobývají v daném poli vypovídání, vystupují sami jako chronotopy a vyvolávají odpovídající specifický dialog. Neobklopují pohyblivé obrazy jako jejich vnější rámec, ale pronikají jimi. Bachtin v jedné své úvaze – opět se tu možná uplatňuje bergsonovská filiace – nevidí žádný protiklad mezi vlastní textovostí a polem jejího zjevování. Textovost vstupuje jako obrazy na jiné obrazy, na optickoakustické obrazy filmu:

„Dialog chronotopů se však nemůže stát součástí světa v díle zobrazeného a nemůže také vstoupit ani do jednoho chronotopu v díle zobrazeného: leží totiž mimo dílo jako celek. Dialog chronotopů vstupuje do světa autora, do světa interpreta a do světa posluchačů a čtenářů. A i tyto světy jsou ovšem svou povahou chronotopické.“²³⁾

S těmito premisami může analýza chronotopů překonat slabiny jak estetiky soustředěné na dílo (strukturalisticky, sémioticky či jakkoliv jinak orientované), tak teorie recepce (komunikativní či sémiopragmatické). Pojímá diváka jako účinnou sílu v chronotopickém poli předvádění filmu a nezachází s ním – zjednodušeně řečeno – vlastně jinak než s postavou „z filmu“.

Postup analýzy chronotopů – zde jen náznakově načrtnutý – má proti běžným paradigmům výzkumů filmu a televize řadu předností:

- Trvá na nakažlivosti potenciálů konfliktu v optickoakustickém dialogu; nelze ji oslabit nějakým harmonizujícím „vcítěním“, jež už Wilhelm Worringer pranýřoval jako „tak-řka zločinnou snahu redukovat mnohoznačnost jevů na jediný jednoznačný pojem“.²⁴⁾

22) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 224.

23) Tamtéž, s. 372.

24) Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Leipzig – Weimar 1981 (1. vyd. 1908), s. 102.

Nezahladitelná difference mezi vlastním a cizím, jež vzniká ve vzájemně se pronikajících výpovědích, nemůže také být, jak se o to pokusil třeba Hans Robert Jauss,²⁵⁾ začleněna do literární hermeneutiky: mnohohlasost je nesmiřitelná.

– Nedělá principiální rozdíl mezi uměleckým a „reálným“ chronotopem, tedy mezi esteticky utvářeným světem díla a světem reálným, jenž je vytvořil a na nějž dílo – vždy zlomkovitě – poukazuje. Analýza chronotopů není proto také slučitelná s fenomenologickou tradicí – od Merleau-Pontyho po Bazina –, pro niž se film zřídka podmiňuje přirozeného vnímání.

Analýzu chronotopů můžeme chápat jako nástroj zkoumání esteticky relevantních procesů v textech i větších jednotkách. Tato analýza zahrnuje jiné metodologie teorie filmu, upírá jim však jejich nárok na všeplatnost. V rámci projektu translingvistiky chápe dané metodologie jako pomocné vědy. Tak se realizuje posun od oborově specifických dílčích disciplín humanitních věd k estetice jako směrovací vědě, který lze srovnat s přechodem od teorie poznání k estetice, k němuž došlo v posledních deseti letech.

* * *

Brizance a aktuálnost pojmu chronotopiky může být ovšem odpovídajícím způsobem oceněna jen tehdy, jestliže chronotop zůstává spojen se svým dvojčetem, principem dialogičnosti. Chci zde tento princip prozatím představit jako modalitu diskursu, která nechává „hlasy“ existující v textu vystupovat jako navzájem zcela cizí. Není možno podřadit je pod nějaký celkový svorník, ať jde o kauzální vztah, teleologickou prospekci nebo dialektické překonání. Zdá se, že žádná abstraktní hierarchie, daná vztahem mezi „hlasy“ či podložená společným principem, není schopna zvládnout jejich nezkrotné lpění na vzájemné jinakosti. Jejich poměr směřuje k tomu, co Bachtin nazývá *exotopii*.²⁶⁾ Paul de Man popsals tuto kategorii radikální jinakosti takto:

„Na druhé straně dialogičnost také vystupuje – v celém jeho díle a zvláště v knize o Dostojevském – jako princip radikální jinakosti, či – abychom znovu užili Bachtinovy vlastní terminologie – jako princip *exotopie*: funkcí dialogičnosti je, aniž by aspirovala na cíl být syntézou či celkovým řešením, jak tomu bývá v případech dialektických systémů, udržet a do důsledků domyslet radikální vnějšnost či heterogenitu určitého hlasu vůči všem hlasům jiným, včetně hlasu samotného spisovatele. Spisovatel z tohoto hlediska nemá ve vztahu k postavám žádnou privilegovanou pozici. Sebereflexivní, autotelická nebo – chcete-li – narcistická struktura formy, jakožto definiční popis v rámci stanovených hranic, je takto nahrazena *trváním* na jinakosti jiného, předcházejícím dokonce možnosti *poznání* této jinakosti. Exotopie se spíše než třídních struktur, jak na to poukazují sociální modely ve studii ‚Promluva v románu‘, týká vztahů mezi odlišnými kulturními a ideologickými jednotkami. Bylo by ji možno vztáhnout spíše ke konfliktům mezi národy či náboženstvími než ke konfliktům mezi třídami. V této perspektivě už dialogičnost

25) Hans Robert Jauss, *Zum Problem des dialogischen Verstehens*. In: Renate Lachmann (Ed.), *Dialogizität*. München 1982, s. 20.

26) Bachtinův ruský termín je *vněnachodimost'*. Slovenský překlad Bachtinovy knihy *Estetika slovesného tvorčstva*, 1979 (*Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava 1988) užívá výrazu *exteritorialita* (*exteritoriálna pozícia*). (Pozn. překl.)

není formálním a deskriptivním principem, ani není spojena zejména s jazykem: různorečí (rozmanitost panující mezi promluvami) je speciálním případem exotopie (jinakosti jako takové) a formální výzkum literárních textů získává důležitost tím, že vede od vztahů v jazyce ke vztahům v kultuře.²⁷⁾

Zmíněný proces můžeme chápat jako radikalizaci principu difference, díky níž se vzájemná nesmiřitelnost textových sítí protahuje až do jednotlivých výpovědních jednotek určitého chronotopu. Tuto exotopii tak již nemůžeme analyticky preparovat, můžeme ji jen dekonstruktivně zostřovat. Jednotlivé chronotopy ani jejich konstitutivní elementy nepřeklenuje žádné symbolické či syntaktické pojítko, nevstupují do žádných uspořádaných, sukcesivních řetězců; musíme k nim proto přistupovat v souladu s tím, že jsou, časově se překrývají, izolovány, a přesto navzájem do sebe zaklesnuty. Jedna výpověď nedeterminuje kauzálně následující výpověď, není jejím předpokladem ani otázkou předcházející odpověď, nýbrž do sebe příští výpověď zahrnuje jako princip cizího a jiného. Kauzální vztah, spojený s lineárním pojetím času, přestává platit. Časoprostorová koexistence rozdílných výpovědí v textu, resp. programu vede k neustálé výměně funkcí mluvení a poslouchání, ukazování a recipování v rámci jediné výpovědi i v rámci jejího vztahu k situaci vypovídání v kině či před televizní obrazovkou. Dialogičnost představuje určující princip chronotopického pohybu: jak uvnitř textu (programu), tak ve vztahu mezi jejich konstitutivními složkami a externím kosmem vytváření a předvádění (autor, vnímatel, situace vypovídání). Bachtin vyzdvihuje tento ambivalentní a mnohoznačný pohyb, jenž se zpočátku jeví jako groteskní a jenž byl skutečně poprvé vypořizován v literární grotesce, jako základní kritérium dialogických vztahů a ostře jej odděluje od forem pohybu v idealistické estetice 19. století, tedy od hegelovské dialektiky. Místo myšlení v oddělených blocích a lineární sukcesivity se stále více prosazuje princip síťovitě propojení a otevřenosti vůči jinému, aniž by přitom bylo toto jiné popřeno – prosazuje se dialogika místo dialektiky, mnohoznačnost místo jednoznačnosti:

„Každá konkrétní promluva nachází totiž vždy předmět, na který je zaměřena, jako předmět, o kterém se už mluvilo, s kterým se už polemizovalo, který už byl hodnocen; předmět je zacloněn nebo naopak osvětlen už proslovenou cizí promluvou o něm. Předmět obestírají a prostupují obecné myšlenky, mínění, cizí soudy, poznamenávají jej cizí akcenty.“²⁸⁾

Důsledky koncepce dialogičnosti pro výzkum filmových procesů jsou podstatné, a to jak v případě filmu narativního, zobrazujícího a průmyslově vznikajícího, tak v případě jiných paradigmat, od „ruského filmu“ po „moderní film“ [„modern cinema“]. Např. klasickou narativiku podle kauzálního vzorce „Kulešovova efektu“ stejně jako Ejzenštejnovu dialektiku charakterizuje lineární dynamika recepce. Oba modely – bez ohledu na to, zda jsou založeny na principu kauzálním, resp. teleologickém, nebo dialektickém – vycházejí z toho, že se textualita vytváří synchronně s procesem recepce. Je zřejmé, že taková koncepce má – nejen na pozadí novějších estetických forem – malou vysvětlující hodnotu. Přihlíží jen nedostatečně k *asynchronním* procesům označování, které zásadně probíhají při produkci textu v rámci vytváření i předvádění filmu (tedy na straně

27) Paul de Man, *Dialogue and Dialogism*. „Poetics Today“ 4, 1983, č. 1, s. 102 – 103, zvýraznil de Man.

28) M. M. Bachtin, *Román jako...*, s. 55.

vyrábějící instance i na straně publika): filmy v kině, zvláště ale – vzhledem k specifickým podmínkám předvádění – televizní programy a videopořady, jsou budovány také proti technologicky danému směru recepce, retrospektivně (odzadu dopředu), kumulativně či alogicky. Nabízejí divákům a posluchačům texturu současného obklopování a prostupování protichůdných hledisek.

Klasický způsob vyprávění má primárně metonymický charakter, a předstírá tak vztah příčiny a účinku. Zakládá kauzální vztah mezi záběry: Bílý dům a schodiště, výstřel a smrt, pohled a objekt. Stejně kauzálně se vztahuje obraz signifikantu (označujícího) k signifikátu (označovanému), resp. referentu: Poukazuje na předmět, který svým způsobem nese v sobě, a současně odkazuje na příští obraz, který připravuje a vůči němuž vystupuje jako příčina. Úzký vztah, který obrazové a zvukové výpovědi nastolují mezi viditelným a neviditelným, resp. slyšitelným a neslyšitelným, utváří souvislý prostor představení, ovládaný „poručnickým kódem klasického filmu“ [„tutor-code of classical cinema“], jak to nazval Daniel Dayan.²⁹⁾ Vyprávěný příběh se tu rozvíjí i mimo viditelný a slyšitelný prostor. Toto rozšíření se ovšem spojuje s uzavřením, byť neúplným, které je pro proces označování stejně nezbytné. Aby vyhověl zákonům pravděpodobnosti, odděluje se diegetický svět hermeticky od oblastí vypovídání; do diskursu mohou vstoupit jen ty události, které se podřizují logickým, paralogickým nebo psychologickým zákonům. Všechno ostatní je (navzdory veškeré očividnosti) přehlédnuto a přeslechnuto, třebaže stoleté dějiny filmových příběhů jsou plné narušení pravidel, alogických konstrukcí a prohřešků proti řádu pravděpodobnosti. Právě tyto postupy a dysfunkce, stíhané jako „chyby“, však spoluurčují narativní dynamiku pohyblivých obrazů a bohatství jejich estetických forem – a to vždy a ve všech žánrech.

* * *

Dialogičnost narušuje onu lineární kauzalitu mezi viditelným a neviditelným, slyšitelným a neslyšitelným, viditelným a slyšitelným. Rozvíjí jako horizont pro zkoumání filmové textuality senzibilitu právě vůči hraničním oblastem diegetické pravděpodobnosti a transparency. Neulpívá na jevovém povrchu, nýbrž integruje do časoprostorových procesů ukazování a slyšení, do chronotopických procesů vypovídání „začleněné“, sporné a potlačené aspekty předvádění pohyblivých obrazů. Je tak schopna postihnout i ty formy filmového diskursu, k nimž se jinak přistupuje jen s jednodimenzionálními perspektivami, které se musí zpronevěřit jejich odbojnému rukopisu, a nutně tak redukovat jejich mnohvrstevnost. Uvádím raný – ještě předklasický – příklad:

Velké polknutí Jamese A. Williamsona ukazuje chodce, který, mohutně gestikuluje, kráčí do popředí obrazu; přitom se blíží ke kameře, až se v rámci jediného záběru objeví v detailu. Potom muž otevře ústa a přichází stále blíž a blíž, až se plátno zatmí. Následuje záběr kamery a kameramana, kteří v kotrmelcích padají do temnoty. Ve třetím a posledním záběru chodec spokojeně žvýká a směje se: spolkl kameru i s kameramanem. Tento film představuje pro filmověhistorické „čtení“, implicitně svázané s premisami kauzální logiky a řádem pravděpodobnosti, skutečně hádanku:

29) Daniel Dayan, *The Tutor-Code of Classical Cinema*. „Film Quarterly“ 28, 1974, č. 1, s. 22 – 31. Též in: Bill Nichols (Ed.), *Movies and Methods I*. Berkeley – Los Angeles 1976, s. 438 – 451.

„Příklad jednoho z mnoha filmů z prvního desetiletí kinematografie, které nejsou plně pochopitelné bez původního komentáře.“³⁰⁾

Důvod nedostatečného porozumění filmu, který uvádí doprovodná brožura k videokazetě vydané Britským filmovým ústavem, je příznačný pro teoretickou pozici, jež sice respektuje vypovídací okolnosti předvádění filmu, avšak ihned je váže na jazykově logický princip interpreta. „Četba“ je umístěna pod kuratelu „anti-okulárcentrismu“. Při nesyntaktickém, dialogickém chápání – jež možná existovalo už v době výroby a předvádění tohoto filmu – je však jasné, že se chodec cítí filmováním okraden o své právo na vlastní obraz. A tak jako chodec, který proráží zeď uzavřené diegeze a pracuje s principem, jenž předpokládá znalost souvislosti výroby a předvádění filmu, reagují rovněž diváci: Ti nejen vidí kameru na plátně, ale zaregistrovali ji už před filmem u zadní stěny kinosálu. V perspektivě okulárněexcentrické dialogičnosti se kamera-projektor sjednocuje s *obrazem* kamery v dialogicky převrstvenou spleť vztahů a významů. Vrčení doprovází nejen promítání filmu, ale také činnost onoho přístroje, který byl vidět na plátně. Takto vzniklý zvukový obraz integruje celý prostor vypovídání do prostoru výpovědi, jakoby přehrnuje svět výpovědi směrem ven a svět vypovídání dovnitř a vytváří mezi nimi dialogický vztah – pouze ten je schopen učinit tuto konstrukci čitelnou. Jde o chronotop rozmytých hranic výpovědí a každodenního světa, rozlévání se do času, který už nezná prostor. *Velké polknutí* je asi nejstarší a první film v nekonečné řadě incestních překrytí a promiskuitních smíšení diegetických a diskursivních prvků v alogických odvratech od lineární kauzality mezi viditelným a neviditelným.

* * *

Rovněž film Federica Felliniho *8 1/2* si pohrává s takovými postupy. Rovněž ony odhalují svou estetickou brizanci teprve tehdy, jsou-li nazírány z perspektivy dialogických překřížení diskursivních, narativních a diegetických prvků. Režisér se v souvislosti s chystaným natáčením dostává do krize, pochybuje o smyslu života. Spolu s Guidem Anselmim procházíme světem, jakoby v kouřovém oparu. Příběh filmu je organizován kolem něho a představuje jej jako kompaktní, organicky a psychologicky propracovanou osobu. Guido nám ukazuje svět, je ohniskem narativních linií, rozmyšlí se a uvažuje: o smyslu práce, života, o funkci a etice umění a o filmu jako umění. Ovšem vyskytují se už u něho zřetelné projevy únavy – jako na monumentálních, a přesto laxních alegoriích soumraku na sarkofágu Lorenza Mediciho z Michelangelova manýristického období. Guido, který si zachovává lehký odstup od smyslného hemžení kolem sebe, je pochybovačný, skeptický; spíše než jako motor narativní dynamiky vystupuje jako odrazová plocha pro jevy, které sám už sotva dokáže vytvářet či ovlivňovat. Snad proto se při hereckých zkouškách uchyluje k rekonstrukci scén, které předtím prožil s manželkou, chůvou či s někým jiným.

Dojem, že kolem protagonisty se prostírá silný kouřový opar, zesiluje synchronní zvuk, který divákovi brání realizovat těsnou vazbu na obrazy. Jak bylo v italské kinematografii této doby zcela běžné, nebyl při natáčení používán přímý záznam dialogů a místo toho

30) Komentář Barryho Salta v doprovodné brožuře k videokazetě *Early Cinema. Vol 1: Primitives and Pioneers*, vydané Britským filmovým ústavem.

byla zvuková stopa zhotovena ve studiu – a zní také studiově. Hlas Guida Anselmiho, zcela oddělený od prostoru světa příběhu, v němž dominuje vizualita, a zasazený do prázdného prostoru, „země nikoho“, načrtává – jen a jen zvukově – obraz umělce v duchu moderny. Podle vzoru romantiků, Baudelaira či surrealistů hledá Guido sblížení mezi uměním a životem, svým já z vnitřního monologu a svou fyzickou přítomností milence a režiséra. Cítí se ve filmovém průmyslu jako cizí těleso, protože usiluje o seberealizaci. Jsa odkázán sám na sebe, mluví se svým obrazem v zrcadle a hraje režiséra už jen v posteli se svou milenkou: *Pronáší* režijní pokyny. Nejistě tápe v tvůrčích krizích, jimiž musí projít umělec jako esence člověka s vyšším posláním. „Co ty o mně víš,“ říká v posteli v dialogu s manželkou. „Jen to, co mi ze sebe ukážeš,“ odpovídá manželka.

Jak vzniká ona zvláštní kresba hrdiny? Proč ho opouští síla strukturující jednání a jak se dostává do zřetelné pozice outsidera? Guido je ve svých gestech, mimice i v pohybu velmi zdrženlivý – jedinou výjimkou je jeho zrak. Zdá se, že všechno kolem sebe registruje bdělým okem. Ale na co jeho pohled dopadá? Fakt, že to nelze postihnout tak přesně jako v hlediskových [point-of-view] konstrukcích klasického filmu, nás přivádí k rozhodující linii tohoto filmu. Tři krátké sekvence, nastupující po asi 75 minutách promítání, mohou tento rozdíl ozřejmit:

1. Guidův rozhovor s kritikem na terase kavárny;
2. přehlídka v lázních;
3. audience u kardinála v lázních.

V první ze sekvencí se začíná struktura hlediska [point-of-view] – vlastně závazná pro tento druh dialogu – narušovat. První záběr vysouvá obličej promlouvajícího kritika skoro až na pravý okraj obrazu, ačkoliv kritik mluví s Guidem, který sedí napravo od něho. Divákova pozornost není vedena ke Guidovi, který se objeví v příštím záběru. Hlučící pozadí s několika kněžími je význačnější než samotný rozhovor. Na levé straně jsou v pozadí do obrazu zahrnuti – neostře, ale přece rozeznatelně – stolující církevní hodnostáři. Následující záběr ukazuje naslouchajícího Guida, jenž ke konci daného záběru – místo aby sledoval projev svého partnera – krátce pohlédne na kněze, kteří se objeví v dalším záběru. Tento pohled znamená obrat a rozšiřuje pole dialogu o třetí sílu. Když se poté navrátí detail kritika, který vzápětí opustí obraz, a odhalí tak divákovu pohledu vystupující zpěvačku, chybí už výstavbě záběrů v této sekvenci jakákoli vazba na subjektivitu dívajícího se Guida: ten je vysunut z řeči obrazů.

Postava, dekorace [meublage], rámování záběru [kadrage] a montáž se společně podílejí na rozkladu globálního smyslu optickoakustické výpovědi. Ztráta diskursivního celku, který se obvykle ukazuje v alternaci viditelného a neviditelného, slyšitelného a neslyšitelného, je ztělesněna prostřednictvím tématu umělce, který – řečeno slovy jedné písně Gustava Mahlera – „se ztratil světu“. Nutno zdůraznit, že je ztělesněna: neboť skutečně jde o víc než o protagonistovu osobní krizi, jeho pochybnost o smyslu života. Nepředstavuje se hrdinova subjektivní slabost, ale vnímatelský subjekt se rozvrstvuje do polyperspektivních dílčích množin. Jen jednotlivé obrazové prvky samy o sobě přinášejí významy, nejsou podřízeny hierarchii diegetického komplexu pravděpodobností. Soubor navzájem se absurdně protínajících subjektivit bez společného centra nemůže už své hledání obrazu zaměřit na jediný předmět, nýbrž jde o hledání hledání hledání..., tak dlouho, až dojde k zbloudění.

Protagonistova schopnost pohledu, který je v první z vybraných tří sekvencí ještě dobře zachovaný, i když vychýlený, se v druhé sekvenci dále redukuje. Komorní orchestr, hlášení plavčíka do mikrofonu, nástup pacientů; jeden z pacientů zdraví commendatora Paceho, kterého ještě nevidíme – je to ostatně nejdůležitější osoba, pokud jde o vznik Guidova filmu. Commendatore nereaguje na pozdrav, nýbrž mluví s Guidem, rovněž ještě neviditelným: „Ale Guido, přesně jsem pochopil, co mi chceš vyprávět.“ Guido se objevuje, avšak jeho pohled je opět zaměřen stranou: na ženu, která mu sama pohled nevěnuje. Krátce poté, v prostoru pro koupání, se opět otáčí: dívá se pátravě na lavici a přejíždí pohledem anonymní návštěvníky. Guido se objektů svého pohledu nemůže zmocnit, jako by jej od nich odděloval neviditelný záves spuštěný přes plátno. Film *8 1/2* je ve vztahu k subjektivnímu světu protagonisty natolik fragmentarizován, že se zdá, jako by hrdinův vnitřní svět „odřezával“. To, co hrdina vidí, neodpovídá na jeho výzvu.

Ovšem snaha jiných postav proniknout k němu je neobyčejně důrazná: V další části této sekvence je Guido důvěrným hlasem mimo obraz [off] povolán ke kardinálovi. Jeho kolegové se Guidovi doslova vnucují. Čtyři z nich se na něj přímo obracejí – v detailu, hledíce čelně do kamery. Staví se mu do cesty, dávají pokyny, prosí o přímmluvu u duchovního hodnostáře a nešetří hrozivými posunky, ukrytými pod gesty přátelství. Avšak Guido, doslova přecházeje z této scény, je už na cestě ke kardinálovi. Nápor na Guida je inscenován jako sled scén, v nichž se Guido dostává do pozice dítěte. Kolem něho se pohybují lidé, osamocení, izolovaní, bez sociální a komunikativní kompetence. V jazykovém babylonu studia si navzájem nerozumějí. Shlížejí na něj v záběru deformovaném širokoúhlým objektivem, takřka „rybím okem“, a Guido, jemuž je proti nim přisouzena perspektiva dítěte, je vystrašen. Tento postup, spojený se sekvencemi z Guidova dětství do asynchronního dialogu, se ovšem neukazuje jako anticipace stále kompaktnějších retrospektiv. Ačkoliv právě dané retrospektivy v souladu se svou narativní logikou slibují odhalit to nejniternější, zůstává jejich obrazová kompozice, tedy rámování záběrů [kadrage] a montáž, paradoxně uzavřená, ba hermetická. Tak jako obrazy chlapců od filmu snímáné jakoby „rybím okem“ převádějí také sekvence z Anselmiho dětství klasický prostor výpovědi do nelineární časovosti vypovídání. Film *8 1/2* nám neskýtá žádnou stabilní lokalizaci hlavní narativní linie diegeze, nýbrž dává k dispozici klasický prostor samotného vyprávění. Postavy se vzdávají své schopnosti pohledu. Jako předmět tohoto pohledu se jim už nic nenabízí, osleply před obrazy zmizelými v čase. V popisovaném *chronotopu ztráty prostorových obrazů* vstupuje každý obrazový element stranou diegeze a nad ní do dialogu s multiperspektivním procesem vidění jako toho, co je vždy už minulé, vyňaté z přítomnosti prostoru. Bez podřízenosti jakémukoliv časovému vývoji ukazuje se vše jako zmizelé z času, z okamžiku.

Této systematické odpovídá i třetí sekvence. Začíná dětským pohledem, přes suterénní okno, na sutany a nohy duchovních. Jeho Eminence sice mluví s Guidem, avšak nevěnuje mu jediný přímý pohled. Vizualní koncepce se znovu zakládá na oddělení od světa. Dvakrát se před kamerou objevuje prostěradlo, dominují tu profily duchovních, kardinálova hlava jako stínová silueta na osušce; sklepní okénko se zavírá, ovládané neviditelnými rukama.

Fellini na tomto místě i jinde dokázal nesklouznout do oblasti melodramatu, i když se mu přibližuje. Zabraňuje této změně žánru pomocí náhlých narušení logiky pohledů, jež je

platná v klasické technice navazování. Patrně proto si nemůžeme udělat žádnou představu o tom, jaké jsou představy režiséra Guida. A proto také neuvidíme film, který má Guido natočit. Mohl by to být jen film jako osobní vize umělce – a právě to je jemu i nám zapovězeno. Jen zřídka, např. při nočním rozhovoru s Claudií za městem nebo při dialogích s manželkou, se uskutečňuje ona klasická hra sutury,³¹⁾ která divákovi otvírá bránu k nitru fikce hrdinova nitra. To, co se nabízí vnitřnímu Guidovu zraku a našemu zraku vnějšímu, nedojímá a nevysvětluje, nýbrž vzrušuje a rozptyluje.

Tento fakt je možno vykládat často zdůrazňovanou blízkostí Felliniho ke komiksu. Také komiksům je vlastní rázný tah, gigantická inscenace, plamenná akce, a ne jemné cizelování dojmů. Ústup protagonisty z obrazu by také bylo možno hodnotit (řekněme z hlediska stylové analýzy) jako indicii pro *vyzdvížení* [foregrounding] diskursivní instance, „režiséra“. Bylo by možno – tentokrát z hlediska teorie autora – argumentovat, že právě takto všude proniká Felliniho rukopis, od hudby až po obsazení mohutných žen: Fellini by tak udělal film, na kterém Guido ztroskotál. Právě takové chápání – obohacené ve větší nebo menší míře biografickými detaily z Mistrovy tvůrčí krize – prostupuje literaturu o Fellinim a diskusi o sebereflexivitě v posledních letech. *8 1/2* tedy jistě lne k tomu, co bylo nazváno autorská perspektiva: Jak vytvořím film? Jaký je smysl natáčení filmu? Jak zůstanu – jako člověk a umělec – věrný sám sobě? Avšak všechny tyto otázky se míjejí s jádrem věci. *8 1/2* není podle mého názoru metadiskurs o dělání filmu, není to režisérova sebereflexe. Spíše tu vzniká prostřednictvím strohé, do času zasazené difference v dialogizaci toho, co je kolem Guida, obrana proti předvádění vnitřního života v obraze. Film představuje krizi subjektu jako individua a umělce tradičního ražení. Svou konzervativnost přitom čerpá v moderně, v kinematografii: Vyhrocuje ostrou protikladnost obou svých stop – obrazu a zvuku – a nesmiřitelně je obrací proti sobě jako cizí. Nepřipouští žádnou nostalgii po uměleckém a tvůrčím posvěcení, které stejně nikdy není náležité. Svého romantického a lehce melancholického uměleckého filmaře *8 1/2* právě tak hýčká a opatruje, jako jím pohrdá. Starostlivě ho vyplácá a pak ho drtí v dialogizaci mezi obrazem a zvukem: jako film.

* * *

Dialogičnost, tento centrální, už ve dvacátých letech zhruba načrtnutý pojem Bachtinovy estetiky, neslouží ovšem jen k osvětlení některých metodologických otázek klasického i moderního filmu. Z hlediska metodologie, resp. logiky vědy realizuje dialogičnost obrat od paradigmatu dialektiky k jiným formám pohybu a cestám myšlení. Důsledkem kritiky dialektického principu abstraktní negace může tak být nezanedbatelná korekce Ejzenštejnovy koncepce dialektické montáže. Ejzenštejn vychází – nejen ve svých úvahách z dvacátých let – od takřka monadicky uzavřených „buněk“, které v šoku produkujícím smysl jakoby obracejí své nitro navenek, jejich materiální síla se zhušťuje v znak: Aritmetické řazení a kladení proti sobě je přitom podle dialektického principu teze a antiteze překonáno v geometrickém produktu. Ejzenštejn se ovšem pokusil zvládnout

31) *Sutura* (fr. *suture* „šev, steh“) – „všívání“ vnímánského subjektu do řetězce filmových obrazů, především prostřednictvím systému pohledů a protipohledů. Srov. např. Alicja Helman, *Suture*. In: A. Helman, *Słownik pojęć filmowych*. T. 2. Wrocław 1991, s. 112 – 137. (Pozn. překl.)

problémy, které vyplývají z blokovitě uspořádané, do sebe uzavřené struktury záběrů jako buněk. Jeho výzkumy se stále více vztahovaly jednak na kompoziční procesy *uvnitř* jednoho záběru, jednak na principy konstrukce filmu *jako celku*.³²⁾ Při pečlivé četbě ale vidíme, že nejde o víc než o rozšíření principu buněčné uzavřenosti na celou filmovou konstrukční *jednotku*. V Ejzenštejnových spisech od poloviny třicátých let můžeme sledovat neustálý zápas o hranice celku díla. Sřetají se tu představy dialektického myšlení v uzavřených „bunčkách“ spojeného s hledáním jednotícího principu a radikálně dialogický princip otevřenosti, která nemůže být spoutána časově syntetickým myšlením založeným na ideji řádu. Tak chce Ejzenštejn např. ve svém projevu na všesvazové konferenci filmových pracovníků sice vyznačit hranice logiky, vylučující jiné principy pohybu, v procesech vnitřní řeči, poukazuje ale v osmi po sobě následujících větách osmkrát (přitom v jedné větě dokonce třikrát³³⁾) na „zákonitost“ jejího utváření. Jako velmi zřetelný protějšek síťovitě klenuté, antihierarchicky se vznášející polyfonie se zase jeví Ejzenštejnova idea kulovité knihy, pocházející už z roku 1929. Kniha by měla být založena na „metodě vzájemné zvrtnosti“,³⁴⁾ díky níž by byl zaručen současný přístup ke každému jednotlivému prvku. Byla by to obrazová kniha, v níž by linearitu a následnost četby nahradily a(chrono)logické akty? Tuto myšlenku nejen aktualizují nové, postkinematografické techniky, jako je video, obrazový kompaktní disk nebo internet, ale také odpovídá principům dialogického sledování pohyblivých obrazů. Avšak Ejzenštejn se tímto projektem, v zásadě bachtinovským, už dále nezabýval – snad kvůli své větší spjatosti s formalisty, především s Borisem Ejchenbaumem. Jeho koncepce nerozhodně váhají mezi trváním na monologičnosti *zákona* dialektického překonání na jedné straně a hledáním multiperspektivního prostoru vypovídání, prostoru polyfonické difference na straně druhé. Vzhledem k tomu, že trvá na zákonech dialektikou vyšperkovaného symbolického řádu, zůstává nadále připoután k paradigmátům abstraktní negace, inspirovaným lingvistikou. Ještě v roce 1946 píše Ejzenštejn v Prvním dopise o barvě: „Zákonitosti vývoje jsou ve všech složkách kinematografie stejné.“³⁵⁾ V tomto krátkém článku ještě jednou zdůrazňuje – v explicitní návaznosti na své koncepce montáže z dvacátých let – dialektický princip překonání jednoho obrazového elementu jiným:

„Protože mi to nestačí (...) chtěl bych, aby myšlenka zahořela barvou a ve splnutí s tématem díla zrodila obraz.“³⁶⁾

Naposledy zde Ejzenštejn podléhá mylné představě, že i ve sféře pohyblivých obrazů existuje něco jako *abstraktní* negace, která – krok za krokem – krystalizuje v celku díla

32) Srov. Peter W u s s, *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin 1990, s. 308.

33) „A to, co je zde pozoruhodné a proč o tom hovořím, spočívá ve faktu, že zákonitosti výstavby vnitřní řeči jsou právě těmi zákonitostmi, které tvoří základ nejrůznějších zákonitostí, podle nichž se buduje forma a kompozice uměleckých děl.“ – Sergej M. E j z e n š t e j n, *Vystupenije na vsesojuznom tvorčeskom soveščanii rabotnikov sovetsoj kinematografii* (1935). In: S. M. E j z e n š t e j n, *Izbrannyye proizvedenija v šesti tomach*. T. 2. Moskva 1964, s. 109, zvýraznil Ejzenštejn.

34) Srov. Oksana B u l g a k o w a, *Sergej Eisenstein – drei Utopien. Architekturentwürfe zur Filmtheorie*. Berlin 1996, s. 31.

35) Sergej M. E j z e n š t e j n, *Pervoe pismo o cvetě*. In: S. M. E j z e n š t e j n, *Izbrannyye proizvedenija v šesti tomach*. T. 3. Moskva 1964, s. 491.

36) Tamtéž, s. 489 (vynechávka je v rukopisu).

ve význam. Cesta od myšlenky přes syžet k mentálnímu obrazu může být v případě slova a pojmu zcela oprávněná, ve vztahu ke specifické pohyblivých obrazů ale selhává. Obrazová řeč jako film nebo televize vůbec nedisponuje možností abstraktní negace umožňující tuto myšlenkovou figuru. „Ne“ je sice možno říci, ale nikoli ukázat.

Bachtinův princip dialogičnosti ukazuje prostřednictvím myšlenky *konkrétní* negace, jak se dostat z tohoto úskalí:

„Negace není v lidových svátečních obrazech nikdy abstraktně logická. Je vždy obrazná, názorná, hmatná. Odmítá se vždy ve jménu něčeho, za negací stojí určitý ‚obrácený‘ předmět, rub odmítaného, karnevalové ‚naopak‘.“³⁷⁾

Koncepce konkrétní obrazné negace dokládá, že Bachtin je vyhraněný okulární excentrik ve vztahu k řeči *obecně*; jeho myšlení nachází možnosti aplikace i daleko mimo sféru literatury a lingvistiky:

„Negace přeměňuje obraz odmítaného předmětu a především mění prostorové situování celého předmětu i všech jeho částí. Přesouvá celý předmět do podsvětí, obrací jej na hlavu nebo v něm zaměňuje ‚vpředu‘ za ‚vzadu‘, komolí prostorové proporce předmětu, hyperbolizuje určité jeho rysy na úkor jiných atp. Negace a zničení předmětu představuje tak především jeho prostorové přemístění a přestavbu. Nebytí předmětu představuje jeho obrácená podoba, jeho rub. Tento rub nebo ‚dole‘ nabývá časového zabarvení: chápou se jako minulost, jako věci byvší, nesoučasné.“³⁸⁾

Skutečně: k tomu, aby ukázal rub viditelného, aby ukázal negaci viditelného, potřebuje film čas. A sice onen čas, který uplyývá proto, aby sklouzl od jedné perspektivy k jiné, aby přešel od jednoho záběru k dalšímu. Změna záběru představuje konkrétní negaci, aniž by se stala ničím ve vztahu k předcházejícímu něčemu.

Zde se vynořuje hrubá skica teorie montáže, která se obejde bez linearity klasického stylu, ale také bez Ejzenštejnovy dialektiky: je to dialogická, či – jak ji v trošku jiném smyslu pojmenoval sám Ejzenštejn – polyfonní montáž:

„Zničený předmět jako by byl ponecháván na světě, ale v nové formě prostorové existence; stává se jakoby rubem nového předmětu, který přišel na jeho místo.“³⁹⁾

Dialogičnost umožňuje uchopit a klasifikovat ty časoprostorové diskursivní formace, které v průběhu diskursu ukazují své objekty, resp. výpovědi *jako nové*. Předměty stále mění svou pozici v prostoru, příp. se mění úhel pohledu na ně. Dále se zde pracuje s přemisťováním fragmentů obrazu těla či předmětu v rámci otevřeného a proměnlivého souboru. Tento princip pohybu (Bachtin tu nenechává místo pro pochybnost) není lineárním a kauzálním principem dialektiky, nýbrž spojuje v daném okamžiku dějiny a současnost, minulost a přítomnost – dohromady i jako „rub“:

„Podstata věci je v tom, že časová a prostorová – ‚chronotopická‘ – negace, fixující záporný pól, není zcela odtržena ani od kladného pólu. Není to abstraktní a absolutní negování, úplně oddělující odmítaný jev od ostatního světa. Chronotopické negaci je takové separování cizí. Chápe jev v jeho stálé konkrétnosti, v pohybu od záporného pólu ke kladnému. Nemá co dělat s abstraktním pojmem (není to přece logické negování);

37) M. M. Bachtin, *François Rabelais...*, s. 319.

38) Tamtéž.

39) Tamtéž.

popisuje v podstatě metamorfózu světa, jeho přejinačení, přechod od starého k novému, od minulosti k budoucnosti. Zachycuje svět, procházející fází smrti k znovuzrození.⁴⁰⁾

A právě to je princip pohybu kinematografické aparatury. Forma dialogické negace uvnitř textu nemá nic společného s abstraktní negací ejzenštejnovské dialektiky, nýbrž nachází konkrétní ztvárnění v jednotlivém obraze, *uvnitř* jednotky diskursu chápané Ejzenštejnem jako „buňka“, a zároveň je vůči dílu vnější: ano v rámci ne, nic v rámci bytí.

György Lukács to v roce 1913 – tedy pochopitelně před svým příklonem k dialektickému materialismu – ve svých Myšlenkách k estetice filmu rovněž poznal:

„Neexistuje kauzalita, která by je [jednotlivé časové momenty filmu] navzájem spojila; nebo přesněji: jejich kauzalita není brzděna či vázána žádnou obsahovostí.“⁴¹⁾

* * *

Dialogičnost se tedy zabývá sociálněhistorickým založením svých analýz, aniž by propadla problematickému nátlaku autenticity. Chronotopy jsou sice spojeny se světy, na něž odkazují, avšak jen nepřímou, s použitím estetického posunu a rovněž posunu nejen kontextového a intertextového. V díle jednotlivých filmařů nebo v jiných diskursivních formacích se vynořují hlasy, jež pak zase mizí a musí být znovu objeveny, nebo procházejí zvláštními a osobitými krizemi. Tyto „hlasy“ je třeba – jak jsem ukázal na příkladu filmu *Běda mi* – dekonstruovat spolu se specifickými prvky textuality daného filmu. Tak se překlenuje propast mezi teoretickým horizontem paradigmatiky a detailní analýzou. To, co se mění oproti běžným referenčním schémátům různých estetických teorií míméze, je směr odkazování: nikoli už od reality k obrazu, nýbrž od obrazu k realitě. Klasifikují se nejen typy obrazů samy o sobě, ale také – a to nutně – příslušný, stále se měnící a „vznikající“ způsob jejich sledování. Tak je možno postihnout chronotopy, které svou specifikou sice mohou odkazovat nad jednotlivé dílo, avšak nepřerůstají do kulturněhistoricky konstantních souborů časoprostorových vztahů nebo do stereotypů. Uvedenou Bachtinovu myšlenku lze ostatně v náznacích najít i u ruských formalistů. Proto se stala jedním z nejpodstatnějších příspěvků bordwellovské školy k utváření nové teorie filmu, avšak nebyla v konkrétních analýzách filmů realizovaných v rámci „wisconsinského projektu“⁴²⁾ dále promyšlena v souladu se svou radikálností.

Takto lze rovněž mnohem jemněji postihnout implozi reality a imaginárna, na niž přísahají postmodernisté: svět nespěje prostě k tepelné smrti z vyrovnání mezi bytím a zdáním, skutečností a médiem. To, co můžeme pozorovat v kinematografii, ve filmech, je specifictější a rovněž sociálněhistoricky pronikavější: V konkrétní historické krizové situaci se stírá existující rozdíl mezi světem a představou, a je tudíž obtížněji uchopitelný. Obraz tedy nikdy není sám: Je zde jen tehdy, pokud se vystavuje pozorování. Každý historiografický podnik, který abstrahuje od této *textové relace neostrosti* a snaží se načrtnout velké oblouky historie – ať jde třeba o obrazy –, je odhalen jako metafyzický.

40) Tamtéž, s. 320.

41) Georg Lukács, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino*. In: Karsten Witte (Ed.), *Theorie des Kinos*. Frankfurt a. M. 1972, s. 144.

42) Takto bývá označován neoformalistický výzkum, jehož protagonisté, David Bordwell a Kristin Thompsonová, působí na University of Wisconsin v Madisonu. (Pozn. překl.)

Neexistují totiž žádné kontinuální dějiny či lineární vývojová linie – ani v případě textů nebo obrazů. Ale přesto jim lze přiznat něco jako „dění“, jež zaznívá v každém slově, v každém obraze jako hlas:

„Významově podvojně slovo se nikdy nesnaží zastavit otáčející se kolo, aby v něm našlo a vymezilo nějaké ‚nahore‘ a ‚dole‘, ‚vpředu‘ a ‚vzadu‘. Právě naopak, fixuje jejich neustálé zaměňování a splývání.“⁴³⁾

Přeložil Petr Mareš

Přeloženo z německého originálu: Karl S i e r e k, *Chronotopenanalyse und Dialogizität. Prolegomena zu einer anderen Art der Laufbildbetrachtung*.
„Montage/AV“ 5, 1996, č. 2, s. 23 – 49.

Citované filmy:

Běda mi (Hélas pour moi; Jean-Luc Godard, 1993), *8 1/2* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1963), *Pozemská láska* (L'Amour par terre; Jacques Rivette, 1984), *Velké polknutí* (The Big Swallow; James A. Williamson, 1901), *Z.d.r.a.v.í.* (H.e.a.l.t.h.; Robert Altman, 1979).

43) M. M. Bachtin, *François Rabelais...*, s. 336.

Rozhovor

TEORIE FILMU
A UNIVERSITNÍ FILMOVÁ VĚDA
V NĚMECKU

Rozhovor s Karlem Sierkem

Petr Mareš

Karl Sierek je docentem teorie filmu na universitě ve Vídni a od roku 1995 profesorem v Ústavu divadelních věd na Svobodné universitě v Berlíně. Předtím hostující profesor a vedoucí studijní specializace „audiovize“ na universitě v Salcburku. Studium sociologie, estetiky, dějin umění a teorie filmu v Linci, Vídni, Bruselu a Paříži. Spoluzakladatel „Společnosti pro teorii filmu SYNEMA“ („Gesellschaft für Filmtheorie SYNEMA“), zakladatel nakladatelství „PVS Verleger“. Autor řady článků věnovaných analýze filmů, knižní příspěvky k teorii filmu a televize. Mj. publikoval: *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik* [Z obrazového vězení. Analýza filmu jako estetika kinematografie]. Sonderzahl, Wien 1993; *Ophüls/Bachtin. Versuch mit Film zu reden* [Ophüls/Bachtin. Pokus mluvit s filmem]. Stroemfeld (Nexus), Frankfurt a. M. 1993.

* * *

Jak hodnotíte současnou situaci v německé filmové vědě a ve studiu filmu na vysokých školách?

Mám poměrně dobrý přehled o situaci v celé německé jazykové oblasti – v Berlíně, ve Vídni i v prostoru mezi těmito městy; přesto chci vyjádřit jen svůj osobní názor. Je pro mě velmi důležité, že mohu posoudit situaci nejen na universitách, ale také v jiných institucích a na dalších vysokých školách, kde se film vyučuje, jako jsou umělecké akademie a filmové akademie. Poměry na těchto třech typech institucí jsou zcela rozdílné. Na universitách opravdu existuje něco, co lze označit jako lovecký a sběratelský pud, na uměleckých akademiích se projevuje hysterické zaměření na film a na filmových akademiích praktikismus či pseudoprofessionalismus. To znamená: na universitách se kvůli pilnému shromažďování a ukládání vědomostí snadno ztrácí schopnost tyto vědomosti aktivovat a smysluplně vztáhnout ke společenskému kontextu; na uměleckých akademiích se věnuje více pozornosti vlastním idiosynkraziím než konstrukci věcí, které mají být vytvořeny; na filmových akademiích se zase studenti nejednou utápějí v bezhlavých

aktivitách, které někdy připomínají spíše pracovní terapii než hospodárné nasazení vědomostí a dovedností.

Pokud jde o výzkum filmu v německy mluvících zemích, obecně platí, že anglosaské a frankofonní země jistě mají předstih patnácti až dvaceti let. Přerušení vývoje způsobené nacismem se projevuje dodnes – jak ve výuce a ve výzkumu, tak ve filmové praxi. Po velmi živých diskusích ve dvacátých letech a na počátku let třicátých, k nimž rozhodujícím způsobem přispěli Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, Béla Balázs i další autoři, přišel s fašismem v Německu a Rakousku velký zlom. Z nacistického vyhánění a vyhlazování se teorie filmu v německy mluvících zemích dodnes nezotavila. Třeba ve Francii byla situace zcela jiná. V prvních dvou až třech desetiletích po druhé světové válce se Francie stala nejpodnětnějším centrem výzkumu filmu na světě. Vývoj od André Bazina přes časopis *Cahiers du Cinéma* k althusserovsko-lacanovským přístupům v teorii filmu sedmdesátých let zapůsobil rozhodujícím způsobem na anglosaskou oblast – nejvýrazněji asi na koncepci teoretiků kolem časopisu *Screen* (tzv. *Screen-Theory*). Později, zhruba na počátku osmdesátých let, ovlivnily tyto názory velmi silně také americkou teorii filmu. Programy filmových, resp. filmových a televizních studií (*film studies/film and TV studies programs*) především na americkém západním pobřeží, které dnes zaujímají světově vedoucí pozici, jsou bez těchto návazností nepředstavitelné. Tak je snad možno na mezinárodní rovině popsat úzký vztah mezi vývojem přísně vědecké teorie a historie a aktuálním stavem vzdělávacích institucí.

V Německu začaly v polovině šedesátých let reflexe o teorii filmu pochopitelně novým čtením spisů Siegfrieda Kracauera. Zaprvé k tomu došlo velmi pozdě a zadruhé to podle mého názoru vedlo k poněkud ukvapenému přecenění Kracauerových prací o teorii a historii filmu na úkor jeho spisů o teorii kultury, ale také v porovnání s jinými školami a tradicemi v rámci paradigmatické teorie filmu. Přirozeně se Kracauer v Německu jevil jako nezbytné východisko, protože se jeho knihy přímo nabízely k tomu, aby se uskutečnilo navázání na diskuse meziválečného období. Na druhé straně však toto zaměření podstatně přispělo k tomu, že je dodnes zřejmá poměrně silná koncentrace německé teorie filmu na sociálněhistorické a sociálněteoretické aspekty.

V osmdesátých letech pak v Německu získala velký vliv feministická teorie filmu – především díky časopisu *Frauen und Film* [Ženy a film] a jeho redaktorkám Gertrud Kochové a Heide Schlüppmannové; tato teorie zanechala zřetelné a jasné stopy.

Relativně nezávislý byl zpočátku vývoj uvnitř universit. Některým humanitním studijním oborům, jako je literární nebo divadelní věda, nastaly najednou v sedmdesátých letech – po období velkého rozvoje vzdělávacího sektoru – určité potíže s ospravedlněním vlastní existence a činnosti. Tyto obory tedy hledaly nové oblasti působení a film se stal jednou z nejvýraznějších. To zase vedlo na univerzitách k zvláštní roztržitosti, dokonce izolovanosti jednotlivých přístupů a nezbytné transdisciplinární prostoupení uplatňujících se paradigmat se spíše oddálilo. Tak máme v německy mluvících zemích filmovou vědu determinovanou germanisty, filmovou vědu spjatou spíše s paradigmaty sociologie nebo nauky o komunikaci, a pak tu ještě nejdeme několik ústavů divadelní vědy, které se ujal film. Tyto tendence jsou odpovědné za to, že příklon k novějším koncepcím teorie filmu – z anglosaských nebo frankofonních zemí – nastoupil velmi pozdě. Filmu přitom byly přisouzeny malé úseky uvnitř vlastní disciplíny, takže se filmová věda na

universitách prosadila jen minimálně. Dodnes mají zájemci v Německu jen jedinou možnost studovat filmovou vědu jako hlavní obor na samostatném ústavu, a to v Bochumi. Jinak je studium filmu začleněno jako vedlejší obor nebo specializace do „patronátních věd“, jako je divadelní věda, germanistika, literární věda, nauka o komunikaci. Četné velké možnosti, které měla filmová věda v sedmdesátých a osmdesátých letech, tak nemohly být využity. Jiný důvod toho, že výzkum a studium filmu mají ve vědecké a univerzitní sféře jen nepatrné zastoupení, je možno spatřovat v současném velkém rozvoji tzv. vědy o médiích (*Medienwissenschaft*) – ta zahrnuje i mediální praxi, jež se etablovala spíše na uměleckých vysokých školách. V Kolíně nad Rýnem, Ludwigsburgu, Karlsruhe i jinde vznikly a vznikají mediální akademie, jejichž nespecifické zaměření na vše, co lze podřadit pod neurčitý a módní pojem „médiu“, by mohlo nabýt vrchu nad vyhraněnou oblastí teorie filmu, resp. pohyblivých obrazů. Podle mého názoru tento stav nesvědčí ani tradičním vědám o umění, ani vědě o médiích. Není možné obcházet a opomíjet dějiny teorie filmu, zabírající nyní už sto let, chceme-li skutečně meritorně a přesně přestavovat mediální praxi a teorii. Ale právě k tomu dochází ve vědě o médiích velmi často. Důsledkem pak mnohdy je jednostranný důraz na teorie aparátu nebo na globální teorie, zatímco textověteoretická složka, analýza filmů je zanedbávána.

Jiný problém, který pokládám za důležitý, má svůj počátek – jak je tomu velmi často – v terminologii, kterou můžeme brát jako symptom určité choroby. Několikrát se tu už objevil pojem filmové vědy (*Filmwissenschaft*), pro mě ovšem není ani jediný, ani nejvhodnější. Není náhodou, že se tento pojem, resp. jeho ekvivalent, neuplatňuje ani ve Francii, ani ve Spojených státech. V anglosaské oblasti se používá výraz filmová studia (*film studies*), který v sobě nezahrnuje onen nárok na vědu (*science*); ve Francii a částečně v Anglii (a také jinde) se z dobrých důvodů užívá pojem teorie filmu, lépe řečeno teorie kinematografie (*théorie du cinéma*). Myslím, že tyto rozdíly jsou výmluvné, protože odrážejí rozporný vztah k výzkumu a studiu filmu v německy mluvících zemích: Často se usiluje právě o vědu ve smyslu přírodovědné paradigmaticky – nejen v organizačním, ale i v meritorním aspektu.

Tímto schematickým, zjednodušujícím výkladem nechci ovšem v žádném případě zakrýt, že mezi jednotlivými německy mluvícími zeměmi existují značné rozdíly. Např. ve Švýcarsku, a to v Curychu, působí velmi dobře fungující ústav pod vedením Christine Noll Brinckmannové. V Rakousku je zase rodokmen teorie filmu zcela jiný. Znam jej velmi dobře, protože jsem se na daném vývoji spolupodílel. Začalo to tím, že příklon k jiným kulturám a k jiným teoretickým přístupům byl v Rakousku trochu výraznější než v Německu, protože se jevil jako mnohem nezbytnější. Zaměření na určité postuláty francouzské teorie filmu bylo pro nás důležité a zároveň samozřejmé, protože v naší vlastní zemi žádné podstatné teoretické předpoklady pro studium „ozvučených pohyblivých obrazů“ nebyly. Tato situace pak přispěla k tomu, že se na základě rakouského podnětu mohla v německy mluvících zemích rozvinout teoretická diskuse. Koncepce analýzy filmu navazující na práce Raymonda Belloura, psychoanalytické přístupy navazující na práce Christiana Metze, vlivy teorie textu vycházející z prací Rolanda Barthesa – tyto základy textově zaměřené teorie filmu se danou oklikou dostaly do pozice samozřejmého východiska pro studium novějších tendencí. V posledních letech se pak prosazuje – jako návrat k rodokmenu barthesovsko-strukturalistických postulátů – orientace, která navazuje

jednak na literární teorii ruského formalismu, jednak na výklady o dialogičnosti u Michaila Bachtina. Zatímco koncepce neoformalistické Wisconsinské skupiny (*Wisconsin Group* – David Bordwell, Kristin Thompsonová, Edward Branigan aj.), jež jsou mezinárodně asi nejvlivnější, směřují ke kognitivismu, z Rakouska vychází spíše trend k nové formulaci Bachtinova pojetí polyfonie v aplikaci na film.

Mluvil jste už o feministické teorii filmu. Existují ještě jiné směry, které v současnosti výrazně ovlivňují výzkum filmu v německy mluvících zemích?

Feminismus je jen jednou ze složek – a řekl bych, že období jeho výrazného rozvoje už doznívá. V poslední době nemůžeme podceňovat koncepce kognitivismu, nelze je ovšem ještě srovnávat se skutečnou vlnou kognitivních studií (*cognitive studies*) v různých oborech humanitních věd, která se nyní převaluje po Spojených státech.

Chtěl bych se ještě zeptat, jak byste ve vztahu k současným tendencím formuloval vlastní metodologickou pozici?

Není lehké říci to několika slovy. Především vycházím z toho, že existuje svým způsobem vyrovnaný a ekvivalentní vztah mezi sledováním a vytvářením filmů. Pro obě strany platí: ten, kdo prožívá konfrontaci s obrazy a zvuky, je vždy radikálně produktivní – ať už se nachází v kontextu vytváření filmu či programu, nebo v kontextu jeho předvádění. Neexistuje proces recepce, který by probíhal jen jedním směrem, totiž od původce k příjemci. Sotva najdeme radikálnější pojetí produktivity vidění a slyšení, než je to, které formuloval Michail Bachtin ve výkladech o dialogičnosti. A právě tento směr uvažování se snažím zúročit v estetické oblasti, v níž se tato produktivita utváření textuality vlastně vnucuje: ve filmu. Ačkoli Michail Bachtin, pokud vím, nenapsal o filmu ani slovo, jeho koncepce chronotopiky se pro film přesně hodí. Nacházejí tady nejlepší sféru aplikace. Konkrétně to znamená: Nemůžeme budovat žádné vybroušené, a proto statické modely analýzy filmu, protože způsoby vnímání a rozumění jsou natolik rozrůzněné, že v zásadě každý čtenář, vnímatel, divák, posluchač formuluje a píše svůj vlastní text. To jsou ostatně myšlenky, které byly při sledování filmů stále znovu zdůrazňovány i ze zcela jiné strany. Nedávno se mi dostal do rukou malý článek Victora Klemperera z roku 1912, nazvaný *Das Lichtspiel* [Kino], jenž s fascinující přesností popisuje z různých stran tuto produktivitu utváření textu v kině.

Druhý aspekt: I když nebudeme číst Bachtina s velkou pozorností, povšimneme si, že usiluje o pojmosloví, jež daleko přesahuje terminologii sloužící k popisu literatury. Užívá pojmy z akustické a vizuální oblasti, které nelze prostě odbyt jako metafory. Citlivost, s níž se Bachtinův zrak a sluch zaměřuje na jiné oblasti umění, či na jiná média, mě spíše utvrdila v předpokladu, že ho můžeme pojímat jako teoretika textu, jehož podněty daleko překračují hranice teorie literatury. A protože mnohé z diskursivních postupů jiných umění mají ve filmu svůj transformovaný protějšek, lze s užítkem vycházet z Bachtina jako teoretika filmu. Díky jeho smyslům se rázem osvětlují transmediální, transumělecké aspekty filmu. Díky jeho způsobu myšlení se rázem ukazuje naléhavost podnětů jiných disciplín, nejen věd o umění a kultuře. To je samozřejmě v rozporu s vládnoucím

univerzitním diskursem, který se zakládá na dominanci jednotlivých dílčích disciplín nebo tyto disciplíny vyzdvihuje do pozice „směrovacích věd“. Prostřednictvím takového pojmu textu, který do sebe zahrnuje různé smyslové oblasti a který je – použijí-li psychoanalytický termín – polymorfně perversně zrovnoprávňuje, je překonání těchto hierarchií přirozeně mnohem snazší. V rámci výzkumného projektu rakouského ministerstva vědy nazvaného „Vyslovitelné a viditelné“ se v současnosti společně s Barbarou Eppensteinerovou např. snažím využít uměleckohistorické koncepce Abyho Warburga pro výzkum líčení obličeje herců. Stejně zajímavá by byla třeba – abych namátkově uvedl další příklad – výraznější inspirace hudební analýzou. Jak popisuje hudební teorie určité způsoby syntagmatické výstavby hudebních forem? Jak by bylo možno smysluplně aplikovat např. nástroje k popisu velké sonátové formy při zkoumání syntagmatických nebo dramaturgických procesů ve filmu? Jsou to všechno otázky, nikoli tvrzení. Ale rozhodně by se o nich mělo už dlouho diskutovat. A jde to tím snáze, vycházíme-li od velmi obecného, širokého teoretického horizontu, jaký představuje třeba dialogičnost. Poznatky jednotlivých dílčích disciplín tak mohou být snáze integrovány. To je onen transdisciplinární přístup, který určuje povahu mých výzkumů filmu.

Aplikoval jste bachtinovské koncepce na filmy Maxe Ophülsa. Proč jste si vybral právě Ophülsa, který dnes patrně nepatří k nejznámějším režisérům a jehož filmy nejsou příliš často uváděny?

Otázka se primárně týká problému vytváření korpusu. Jak je možno vybrat určité filmy (či jiná díla) z nezměrného, obrovského moře různých děl a přitom dosáhnout toho, že výpovědní síla analýz na nich založených bude daný korpus přesahovat? Vychází se např. z filmů jisté epochy, které by měly vykazovat určité společné rysy, nebo se tvoří korpus zaměřený na režiséra, údajného tvůrce ve velmi vágním a metafyzickém chápání teorie autora; nebo se tvoří filmové korpusy na národním principu apod. Podle mého názoru jsou všechna tato kritéria více či méně svévolná – a k této svévolnosti se také hlásím. Je jen nutno jasně ji pojmenovat. V zásadě je úplně jedno, jaký korpus si zvolím, pokud k tomu dodám: Je to můj výběr, výběr, pro nějž jsem se rozhodl já jako teoretik, resp. analytik.

Lze tedy říci, že na začátku byla metodologie a teprve později byl vybrán Max Ophüls, nebo byla daná metodologie zvolena proto, aby bylo možno Ophülsovi adekvátně porozumět?

Pojem metodologie není v tomto ohledu zcela na místě. Zatím jsem mluvil o obecném teoretickém horizontu. To pro mě znamená, že východiskem je představa dialogizace v nejrůznějších podobách. Není to ještě metodologie, neboť radikálně chápaný pojem dialogizace má tuto premisu: jakýkoli předpoklad určité metody, resp. metodologie, by výsledek analýzy determinoval tak silně, že by se tento výsledek stal nepoužitelným. Vést dialog s filmem znamená vytvářet pojmový horizont v průběhu práce, během produkce textu. Specifický nástroj této dekonstrukce se hodí jen pro jeden předmět právě proto, že tomu, kdo jej chce „použít“, klade silný odpor – jako předmět. Z tohoto důvodu také moje práce věnovaná Bachtinovi a Ophülsovi chce „mluvit s filmem“ („Reden mit Film“), nikoli o filmu.

Ted' zpátky k Ophülsovi: Vytváření korpusu zásadně je, teoreticky formulováno, aktem suverenity a libovůle ze strany subjektu zkoumání, tedy analytika či teoretika. Promýšlíme-li práci ve všech aspektech, můžeme přirozeně zvolit i dílo určitého „autora“, aniž bychom se tím dostali na pozici teorie autora, která byla podle mého názoru metafyzická a navíc byla nástrojem kulturní a filmové politiky, nikoli nástrojem vědy. Fakt, že jsem se rozhodl pro korpus složený z Ophülsových filmů, má své příčiny v mých osobních preferencích. Mohlo to být i něco jiného. Nevěřím, že existují určité filmy, které by byly konceptu dialogičnosti „adekvátnější“ než jiné; jde o teoretický horizont, který jako zásadní východisko může být dobrým předpokladem pro cokoli. Právě protože dialogičnost nepředstavuje specifickou metodologii, nemohu říci, že s její pomocí lze nějakou věc zkoumat lépe než věc jinou. Volba Ophülsa byla gestem suverenity a libovůle, které se podstatně týká také mne, odkazuje na mne jako na badatelský subjekt, ale které proto nečiní z předmětu zájmu objekt, protože vyčlenění objektu by znamenalo zavedení hierarchie, vztahu nadvlády do diskursu. A právě to by mělo být pro pojem dialogičnosti, který je v neposlední řadě také pojmem politickým, vyloučeno. Idea dialogizace je radikálně zaměřena proti hierarchiím.

Na vaši otázku mohu ale odpovědět také obráceně: Velmi často jsem při práci zažíval určitý jásavý pocit, protože jsem měl dojem – i když jsem se ho hned zase zbavil –, že pro tento teoretický horizont neexistuje ideálnější oblast zkoumání. To proto, že Ophüls je režisér, který dělá filmy radostně, velmi lehce a s velkým smyslem pro materiál. Bylo by rovněž možno spojovat jisté „perverzní“ rysy v Ophülsově díle s Bachtinovým pojetím tělesnosti, prezentovaným hlavně v jeho knize o Rabelaisovi. Nechtěl bych to ale příliš stavět do popředí, protože pak by byla teorie dialogičnosti, chápáná ve vztahu k filmu velmi široce, příliš specifikována.

Děkuji za rozhovor.

(Rozhovor se uskutečnil během pobytu Karla Siereka v Praze v prosinci 1996.)

*Edice a materiály***Stát a filmová výroba ve dvacátých letech**

Situace domácích výroben a půjčoven nebyla ve dvacátých letech vůbec jednoduchá. Na rozdíl od celé řady jiných evropských zemí zůstával československý trh po celé toto desetiletí otevřený dovozu zahraničních filmů bez jakéhokoliv omezení. Poválečná konjunktura přitom dala vzniknout neúměrnému množství půjčoven, které zpočátku profitovaly zejména na distribuci poměrně levných starších amerických filmů z válečných let. Na sedmdesát půjčoven se ucházelo o přízeň pouze několika set kin. (Jejich průběžně stoupající počet překročil tisícovku teprve v roce 1926.) Roční potřeba československých kin se pohybovala kolem 400 nových titulů celovečerních hraných filmů (přibližně jeden milion metrů osvětleného filmu). Výkazy ministerstva vnitra o cenzurované metráži však dokládají, že dovoz překračoval v letech 1922 – 1926 reálnou potřebu o 40, 50, ale i 70 %.¹⁾ Neregulovaným dovozem tak pravidelně vznikala ztráta, kterou úředník ministerstva obchodu vyčíslil pro období 1922 – 1925 na minimálně 15 milionů Kč, pesimistická varianta se však blížila téměř dvojnásobku.²⁾ Milionové částky domácího kapitálu tak každoročně unikaly bez jakéhokoliv efektu do zahraničí, zatímco tuzemská filmová výroba trpěla finanční nouzí. Chybělo jí silnější kapitálové zázemí, které by umožňovalo velkorysejší organizaci výroby a stalo se zárukou výrobní systematičnosti a stability. Od státu se v této první etapě dostalo výrobcům jediné berličky – vyhlášky uměle generující poptávku kin po domácích filmech.³⁾ Jak ovšem nasvědčuje oběžník ministerstva vnitra z října 1928⁴⁾, nebyla tato vyhláška majiteli kin vždy respektována a úřady střežena. (V některých případech ostatně ani nemohla – například deset pražských premiérových kin by teoreticky potřebovalo padesát domácích filmů ročně, tedy zhruba trojnásobek produkce roku 1925.) Přesycenost trhu snižovala šance domácích filmů na náležité uplatnění v československých kinech, ale bránila i intenzivnějšímu distribučnímu využití dovezených filmů zahraničních. Některé filmové korporace, inspirované zejména příkladem sousedního Německa, ale i Rakouska a Maďarska, dospěly k přesvědčení, že tuto neúnosnou situaci by měl řešit stát, a to regulací dovozu a ochranou domácí filmové výroby.

Problémů k řešení bylo ovšem v kinematografii mnohem více – nevyhovující legislativa oboru; nejisté postavení majitelů kin odkázaných při prodlužování krátkodobých licencí zcela na benevolenci úřadů; zatížení kin absurdním množstvím daní a dávek (kdosi jich napočítal 31); vysoké clo za dovoz neosvětleného materiálu, který se ovšem v Československu nikde nevyráběl; vysoké

-
- 1) Srov. Josef P i s k a č, *O podporu domácí filmové výroby*. „Věstník ministerstva průmyslu, obchodu a živností“ (dále jen Věstník MPOŽ) 8, 15. 5. 1927, č. 5, s. 151.
 - 2) Srov. A. V. L u d v í k, *Filmový obchod a průmysl v tuzemsku*. „Věstník MPOŽ“ 8, 1928, č. 4, s. 119 – 120.
 - 3) Oběžníkem ministerstva vnitra z 10. 7. 1924 č. 42.785-6 se kinům ukládala povinnost předvádět ročně nejméně pět programů sestavených výlučně z filmů domácího původu, a to po stejnou dobu a za stejných podmínek jako předvádějí kterýkoliv jiný program. Srov. Jiří H o r a, *Filmové právo*. Právnické nakladatelství a nakladatelství, Praha 1937, s. 437 – 438.
 - 4) Oběžník ministerstva vnitra ze dne 2. 10. 1928 č. 23.682-6-1928 upozorňoval politické úřady, že některá kina nedodržují ministerský výnos z 10. 7. 1924, a požadoval, aby dodržování tohoto výnosu úřady zajistily. Srov. tamtéž, s. 438 – 439.

cenzurní poplatky; absence řádné odvolací instance v jednoinstančním modelu cenzurního řízení; absence seriózního filmového učiliště atd. Celý tento komplex otázek projednávala v první polovině roku 1926 se stavovskými filmovými korporacemi Filmová liga československá, organizace ustavená v roce 1920 k hájení zájmů československého filmu. Výsledky těchto porad pak vtělila do pamětního spisu adresovaného vládě a před jeho odesláním široce diskutovaného na veřejné poradě 26. června 1926 v sekční síni Obchodní a živnostenské komory v Praze za účasti zástupců všech zainteresovaných filmových korporací, dále pak úřadů, ministerstev a tisku; pozvání byli i poslanci a senátoři. V otázce dovozu zahraničních filmů memorandum navrhovalo kontingentování dovozu v poměru k odběru filmů domácí výroby, přičemž jako možnou cílovou perspektivu spis uváděl poměr 5 až 10 : 1, tj. pět až deset zahraničních filmů na jeden film domácí.⁵⁾ Některé organizace ovšem ideu kontingentu s Filmovou ligou nesdílely. „Pamětní spis“ zůstal zřejmě bez oficiální odpovědi, ale patrně zásluhou Filmové ligy, která prý nenechala úřední místa v klidu, idea kontingentu nezapadla. V únoru 1927 informoval denní i filmový tisk veřejnost o tom, že úřady vážně uvažují o zavedení kontingentu na dovoz filmů.⁶⁾ Široké publicity se pak myšlenka kontingentu dostalo v jarních měsících, kdy se konala série valných hromad a schůzí různých filmových organizací, které vesměs vidina kontingentu tak či onak intenzivně zaměstnávala. První z těchto schůzí – výroční valná hromada Zemského svazu kinematografů v Čechách – se konala 24. března 1927 a vyslala jasný signál, že majitelé kin mezi horlivé stoupence kontingentu patřit nebudou. „Věc nutno bráti velmi opatrně, a to nejen z obchodního nebo národnostního stanoviska. Kontingent sám pomoci nemůže, poněvadž by podporoval také břídily. U nás vyrábí se filmy dosud jen nahodile, podle finančních možností jednotlivců. Poněvadž není u nás soustavné fabrikace filmů, není kontingent vůbec žádoucí, tím méně pak v poměru 1 : 20.“⁷⁾ Tak pravila úvodní zpráva přednesená tajemníkem svazu Miroslavem Pecákem. O týden později 31. března 1927 zazněla v Sladkovského sále Obecního domu naopak slova jednoznačné podpory kontingentu, a to na valné hromadě nejagilnějšího bojovníka za ochranu českého filmu – Filmové ligy československé. V obsáhlé přednášce zde tajemník ligy JUDr. J. S. Kolár argumentoval nutností zavedení kontingentu jak úspěšnou praxí celé řady evropských zemí, tak neutěšenou situací domácí kinematografie. Filmová liga od kontingentu očekávala, že regulace dovozu jednak zkvalitní distribuční nabídku a jednak bude stimulovat domácí produkci, jejíž úroveň a konkurenceschopnost by ve stabilnějších podmínkách prý jistě stoupla.⁸⁾ Tak hned v počátcích oborové rozpravy krystalizovaly ve filmových kruzích dva základní názorové tábory, a to vcelku pochopitelně podle možného ekonomického dopadu kontingentu na příslušné subjekty. Pro majitele kin představoval kontingent zmnožení jejich povinností a omezení podnikatelského prostoru, to vše ve jménu národní produkce, která sice v posledních měsících zaznamenala výrazný nárůst divácké obliby, ale profesionálně za produkcí americkou či německou stále značně zaostávala. Filmová liga československá byla naopak – jak majitelé kin správně upozorňovali⁹⁾ – jen „akademické

5) Srov. Quido E. Kuja l, *Existenční otázky čsl. kinematografie*. „Český filmový zpravodaj“ 6, 3. 7. 1926, č. 26 – 28, s. 2 – 3; *Schůze Filmové ligy československé*. „Film“ 6, 1. 8. 1926, č. 8, s. 3 – 6.

6) Srov. *Otázka kontingentu*. „Národní politika“ 45, 17. 2. 1927, č. 47, s. 5; *Československý kontingent*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 26. 2. 1927, č. 8, s. 2.

7) Quido E. Kuja l, *Výroční valná hromada zemského svazu kinematografů v Čechách*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 2. 4. 1927, č. 13, s. 1 – 2.

8) Srov. Jiří Frejka, *Filmová liga čsl. a otázka kontingentu*. „Národní osvobození“ 4, 3. 4. 1927, č. 92, s. 2; B. [Bedřich Bělohávek], *O československou filmovou výrobu*. „Večerník Práva lidu“ 7. 4. 1927; Quido E. Kuja l, *Otázka kontingentu. Valná hromada Filmové ligy Čsl.* „Český filmový zpravodaj“ 7, 9. 4. 1927, č. 14, s. 1 – 2.

9) Srov. Q. E. Kuja l, *Výroční valná hromada...*, s. 2.

těleso“ bez přímé existenční závislosti na podnikatelských podmínkách v oboru. Totéž lze ostatně říci i o dalších stoupenech kontingentu – Organizaci čl. filmového herectva, Československé společnosti pro vědeckou kinematografii, Masarykově lidovému ústavu, Svazu filmových pracovníků i o Klubu za nový film. (Obě posledně jmenované instituce vznikly právě v atmosféře jarních diskusí o vztahu státu a kinematografie – jejich ustavující schůze proběhly 8. a 9. května 1927.) Klub za nový film ovšem svou podporu podmiňoval zárukami, že ochrana domácí výroby se nebude vztahovat na neschopné a zdiskreditované činitele.¹⁰⁾ Kontingent podporovala i část majitelů kin, výrobců a technický personál. Závažný hlas patřil zejména biografickému odboru Československé obce sokolské, jehož předsednictvo se na schůzi 7. – 8. května 1927 připojilo v zastoupení několika set sokolských kin k akci na ochranu domácí filmové výroby.¹¹⁾

Zemskou organizaci českých majitelů kin následoval v odmítnutí kontingentu Spolek majitelů kin na Slovensku, který k této otázce vydal své oficiální stanovisko na své valné hromadě 25. dubna 1927 v Bratislavě.¹²⁾ Němečtí majitelé kin vyjádřili svůj odpor ke kontingentu již na oné loňské červnové poradě – kontingent by prý stejně ke zkvalitnění českého filmu nevedl. Nyní na kongresu Svazu německých kinomajitelů v ČSR 20. – 22. dubna 1927 v Litoměřicích jen vyslovili zájem o seriózní domácí produkci. Po zemských organizacích biografů tak posléze na valné hromadě 11. května 1927 učinila i střešní stavovská organizace majitelů kin Ústřední svaz kinematografů v ČSR s odůvodněním, že by tím „vzrostla nová břemena biografům, beztak již nadmíru zatíženým velkými dávkami a poplatky“ a že „Ústřední svaz v tzv. kontingentu nespátřuje ani jedinou, ani účinnou ochranu domácí filmové výroby, které chce pomáhati jiným, výhodnějším způsobem, např. osvobozením domácího filmu od dávky ze zábav, celními úlevami pro dovoz surovin, veřejnou podporou pro zařízení filmových atelierů, prémiei na filmy vynikajících jakostí apod.“.¹³⁾ Svaz nicméně vyslovil ochotu účastnit se jednání o kontingentu a pro jednání na ministerstvu obchodu připravit vlastní konkrétní návrhy. A konečně na zmíněné valné hromadě Filmové ligy vyjádřil ústy svého delegáta svůj apriorní odpor k myšlence kontingentu i Svaz filmového průmyslu a obchodu v ČSR, sdružující filmové výrobce a půjčovny, s tím, že toto své stanovisko zdůvodní teprve při očekávané anketě na ministerstvu obchodu.¹⁴⁾ V počáteční fázi tedy vystupovaly proti zavedení kontingentu stavovské korporace zastupující všechny tři klíčové skupiny podnikatelských subjektů, jichž se měl kontingent týkat především – výroby, půjčovny i kina.

Kinematografická fronta tak vstupovala do jednání o kontingentu s ministerskými úředníky značně nejednotná, ale nezdá se, že rozhádaná (což jí jinak vůbec nebylo cizí). Obšírné referáty o průběhu valných hromad různých stavovských organizací naopak pravidelně zdůrazňovaly, že přes rozdílnost názorů zúčastněných stran měly schůze vždy důstojný průběh. Přispěla k tomu jistě i skutečnost, že si představitelé všech složek kinematografie vážného zájmu státní správy o otázky filmu považovali, a měli proto navzdory všem obavám dobrou vůli najít všeobecně akceptovatelný kompromis. Jejich dosavadní pokusy takový zájem státu vyvolat totiž zatím vždy ztroskotaly.

Vidina možné ochrany domácí produkce ze strany státu obrátila pozornost filmových kruhů k dosavadní úrovni českého filmu. Ta byla svorně shledávána žalostnou až ostudnou, což zejména

10) Srov. -rt, *Klub za nový film*. „Rudé právo“ 8, 13. 5. 1927, č. 113, s. 8; „*Klub za nový film*“ pro kontingent s výhradou očíty. „Český filmový zpravodaj“ 7, 21. 5. 1927, č. 19 – 21, s. 4.

11) *Biografický odbor Československé Obce Sokolské pro kontingent*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 21. 5. 1927, č. 19 – 21, s. 4.

12) Srov. *Spolek majitelů kin na Slovensku proti kontingentu*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 21. 5. 1927, č. 19 – 21, s. 4.

13) *Ústřední svaz kinematografů v ČSR. proti kontingentu. – Valná hromada svazu*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 21. 5. 1927, č. 19 – 21, s. 3 – 4.

14) Q. E. K u j a l, *Otázka kontingentu...*, s. 1.

u majitelů kin vyvolávalo pochybnost o smysluplnosti její podpory. „Nejsme proti kontingentu, ale nechceme, aby tento chránil také břídily a lidi nesianosní. Nejdříve musí všechno svinstvo ven,“ prohlásil prý doslova předseda Zemského svazu kinematografů v Čechách Vladimír Wokoun.¹⁵⁾ Kdybychom vykročili z filmového prostředí, setkali bychom se v širších kulturních kruzích se stejným a někdy i ostřejším stanoviskem. Stačí připomenout známý bojkot českého filmu ze strany Devětsilu. Ale i redakce Peroutkovy Přítomnosti, která právě v čase těchto diskusí poskytl prostor článku Jana S. Kolára horujícího pro podporu české kinematografie a zavedení kontingentu, pocítovala potřebu předeslat textu redakční úvod, aby se mohla poněkud distancovat od názorů autora, „který se za ochranu českého filmu přimlouvá horlivěji, než bychom snad učinili my“. „Dosavadní nízká úroveň českého filmu nikoho neanimuje k volání po zvláštní ochraně této nicotné drobnůstky. Nedovedeme si představit nic trapnějšího, než kdyby nás nějaký pošetile vyměřený kontingent nutil, abychom se dívali na špatné české filmy,“ praví se v úvodním petitu celkem jednoznačně.¹⁶⁾ Někteří filmoví činitelé spatřovali příčinu tohoto stavu v nedostatečných uměleckých silách, zvláště scenáristických a režisérských. Organizace československého filmového herectva dokonce v reakci na probíhající rozpravu vypsala 1. dubna 1927 soutěž o nejlepší původní libreto k celovečernímu filmu a němečtí majitelé kin přispěli organizátorům na svém litoměřickém kongresu peněžitou cenou pro vítěze.¹⁷⁾ Ale asi nejvíce si všichni zúčastnění slibovali v tomto směru od zřízení filmové školy. Výrobci zase akcentovali problém provizorního technického zázemí a nutnost výstavby nových moderních ateliérů, které by konečně odpovídaly stávajícím i budoucím potřebám a bez nichž není myslitelný růst technické úrovně filmů. S tím konečně souvisí i citelně vnímaná absence velkého kapitálu. Trvajících nedůvěra finančních kruhů vůči domácí produkci prodlužovala pohyb výroby v bludném kruhu, v němž byla řada producentů nucena žít od filmu k filmu bez možnosti dlouhodobějších investic. I to byl důvod, proč výrobci hledali pomoc u státu. V nestabilizovaném, roztržitém systému mnoha desítek malých společností i *ad hoc* přilákaných finančníků nalézali celkem snadno uplatnění i různí hochštapleři a dileti, diskreditující následně v očích kulturní veřejnosti domácí filmovou branži jako celek. Už jen mimořádná frekvence opozit „seriózní – nesianosní“ v celé rozpravě svědčí o tom, že právě tudy probíhal jeden z nervů celé problematiky, odkud bylo možno zamířit jak k otázce kvality tvorby, tak k otázce celkového modelu kinematografie, který není v pořádku, pokud projevuje tendenci k integraci diletantů, a nikoliv k jejich vytěsnění.

Jarní rozprava filmových korporací, tisku i jednotlivců z branže znovu otevřela v podstatě celou šíři problémů, jak je prezentoval loňský pamětní spis Filmové ligy, neboť za uplynulý rok se věci nehnuly z místa ani o píď. Z celého toho komplexu otázek zareagovala státní správa na problém jediný, a to na úpravu vztahu dovozu zahraničních filmů a domácí filmové výroby. Dala tak zřetelně najevo, že ji zajímá především ekonomická stránka věci, i když i v tomto ohraničeném teritoriu sehraje kulturní zřetel svou roli, jak ještě uvidíme.

Ministerstvo obchodu vyslalo již v té době jasné signály, že se otázkou ochrany domácího kinematografického trhu míní opravdu zabývat. V polovině května 1927 publikoval vrchní komisař ministerstva obchodu JUDr. Josef Piskač ve Věstníku MPOŽ výsledky rozsáhlého průzkumu zahraniční praxe, které ukázaly, že řada evropských států již k ochraně domácí filmové výroby přikročila.¹⁸⁾ Co bylo bezprostřední příčinou této ministerské aktivity, nejsme schopni v této

15) Q. E. K u j a l, *Výroční valná hromada...*, s. 2.

16) Jan K o l á r, *O existenci českého filmu*. „Přítomnost“ 4, 12. 5. 1927, č. 18, s. 282.

17) Srov. *Soutěž na původní libreto celovečerní*. „Národní politika“ 45, 31. 3. 1927, č. 89 (odpol. vyd.), s. 5; -lov. [Sláva Kamilov], *Kongres Svazu německých kinomajitelů v ČSR*. „Národní politika“ 45, 28. 4. 1927, č. 116, s. 9.

18) Srov. J. Piskač, c. d., s. 142 – 153.

chvíli říci, ale v pozadí jistě působilo vědomí narůstajícího hospodářského významu mladého odvětví, jeho perspektiv a konečků i různorodosti jeho ekonomického vlivu. Domácí výroba se tehdy na roční spotřebě kin podílela zhruba 5 % (ale někdy i méně), pilířem celého kinematografického provozu byl tedy zahraniční obchod s trvale pasivní platební bilancí. Československá kinematografie s více než tisíci kin a desítkami filmových společností přitom poskytovala na 10 000 pracovních příležitostí. Národohospodáře jistě nemohly nechat v klidu ani čerstvé, historicky nové zkušenosti s vlivem filmového média na spotřebitelské chování obyvatelstva, popsané Piskačem v pasáži o Velké Británii. Britská vláda musela na podzim roku 1926 konstatovat, že hlavně pod vlivem amerických filmů nastala po válce v mnoha zemích naprostá změna v poptávce po zboží, a Británie tak byla Spojenými státy vytlačena ze svých někdejších pozic na světových trzích.¹⁹⁾ Nikoliv náhodou proto Josef Piskač hned v úvodu svého článku zdůrazňuje: „Není však prospěšné, jestliže občané vidí stále a stále cizí filmy, cizí vlajku, vkus, módu, výrobky, propagaci cizích myšlenek a zájmů. Určitá neodvislost a uplatnění národní osobitosti jsou nutny ve filmu stejně jako v tisku a literatuře.“²⁰⁾ A vzápětí podtrhl význam vývozu a dovozu filmů pro obchodní a platební bilanci státu. Tady se už – zdá se – dostáváme k jednomu z kořenů náhle probuzeného zájmu státu o domácí filmovou produkci.

Na čtyřech oddělených poradách s jednotlivými složkami a korporacemi kinematografie, konkrétně s biografickým odborem České obce sokolské, s Filmovou ligou, se svazy kinematografistů a konečně s půjčovnami, sondovalo ministerstvo obchodu nejprve jejich názory na kontingent. Jednání, jimiž byl za MPOŽ pověřen Josef Piskač, avízovaly Lidové noviny na červen 1927²¹⁾, ale ve skutečnosti probíhala v intervalu několika dalších měsíců. Mezitím už myšlenku kontingentu v zásadě akceptovali i její nedávní odpůrci, zejména majitelé kin. Ústřední svaz kinematografů v ČSR svolal do Prahy na 20. – 21. září 1927 sjezd majitelů a ředitelů kin v ČSR, který se naposledy konal před pěti lety. Sjezd s velice reprezentativní účastí celé filmové branže, úřadů a tisku (nechyběli ani zahraniční hosté) byl manifestační akcí k naléhavým požadavkům kinematografistů vůči centrálním úřadům, aby byla konečně zjednána náprava neúnosné situace kin a koncepčně řešeno celé kinematografické odvětví. Usnesení sjezdu, které opět pokrývalo široké spektrum otázek a zdaleka se netýkalo jen kin, doporučovalo mimo jiné dohodu mezi výrobcí, půjčovnami a kiny o upravení poměru filmů dovážených a vyvážených a připouštělo i možnost vtělit tuto dohodu do zákona s výhradou, že v žádné z obou variant kinům nesmí vzniknout další náklady. Usnesení končilo apelem: „Žádáme celou veřejnost československou, zejména zákonodárné sbory a příslušné úřady, aby těmto potřebám československé výroby filmů do krajnosti vyhověly, jsouce přesvědčeni, že silný filmový průmysl přinese hojný užitek nejen pracovníkům tohoto odvětví, ale i národu a státu.“²²⁾

Odezva žádná. Naopak – o několik dní později se filmoví činitelé na ministerstvu obchodu dozvěděli, že k uzákonění ochrany českého filmu zavedením kontingentního systému nemůže v současné době dojít, neboť tomu brání mezistátní obchodní smlouvy.²³⁾ Nebyla to planá výmluva. V listopadu 1927 podepsalo Československo na mezinárodní hospodářské konferenci v Ženevě jako jeden z 18 států úmluvu o zrušení dovozních a vývozních zákazů, která měla vést k odstranění bariér v mezinárodním obchodě. Když zde československý zástupce požadoval pro svůj stát výjimku u šesti komodit, dostalo se mu velmi nevlídného komentáře a konference nakonec akceptovala

19) Srov. tamtéž, s. 147 – 148.

20) Tamtéž, s. 142.

21) rb, *Začátek ankety o kontingentu*. „Lidové noviny“ 35, 10. 6. 1927, č. 292, s. 11.

22) Quido E. K u j a l, *Průběh Sjezdu majitelů a ředitelů kin z republiky Československé v Praze*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 24. 9. 1927, č. 36, s. 2 – 3.

23) Srov. -kk-, *O ochranu čsl. filmu*. „České slovo“ 19, 4. 10. 1927, č. 236, s. 3; Jan R e i t e r, *Kontingent*. „Večerník Práva lidu“ 16, 3. 11. 1927, č. 250, s. 7.

pouze dvě z nich (uhlí a staré železo).²⁴⁾ Filmové kruhy tedy za účasti ministerstva obchodu pracovaly na něčem, co se přičilo trendům evropské ekonomiky republikou sdíleným. To byl ostatně problém více evropských kinematografií, kde protekční filmová politika státu již na ochranných bariérách stavěla. Zástupci německého filmového průmyslu se prý dokonce do Ženevy rozjeli, aby tam působili na německé delegáty kvůli zachování filmového kontingentu.²⁵⁾ Tyto širší okolnosti přivodily přechodný útlum dalších přípravných prací na ochraně československého filmového trhu. Krátký čas byly ještě diskutovány náhradní varianty, které předpokládaly vytvoření jakéhosi fondu, z něhož byla financována domácí výroba. Finanční zdroje by fond získával z pevných poplatků půjčoven za každý dovezený film a týdenních poplatků kin (návrh půjčoven) nebo z pevných poplatků půjčoven a dobrovolných příspěvků kin (návrh svazu kinematografů). Majitelé kin pak měli představu, že by těchto peněz užívala nově utvořená společnost, která by vybudovala nový ateliér a organizovala výrobu. Stát by se na jejím vzniku podílel státními zárukami a bezúročnou půjčkou.²⁶⁾ Ani jedna varianta se vážněji neujala, a to nejen pro zárodek možného sporu mezi půjčovnami a kiny v návrzích obsažený, ale jistě i pro jejich latentní vazbu na řešení alespoň části dalších problémů formulovaných nedávno na zářijovém sjedu majitelů a ředitelů kin. Ostatně izolovaná podpora domácí filmové výroby zase neuspokojovala představy ministerstva obchodu.

V „oddechovém“ čase podzimních a zimních měsíců však na mezinárodní scéně probíhalo i jiné pozoruhodné dění. Po několikaměsíčním projednávání v parlamentě, pozorně sledovaném i českými filmovými časopisy, byl ve Velké Británii 22. prosince 1927 vydán zákon Cinematograph Films Act 1927 s platností od 1. ledna 1928. Zákon vytvářel prostor pro uplatnění britské filmové produkce na domácím trhu; zaváděl kontingentní systém a omezoval zhoubný vliv některých praktik amerických vývozců (*blind booking* a *advance booking*), blokujících dlouhodobě s velkým předstihem hrací termíny kin. Velkou Británii následovala zanedlouho Francie, kde byl 18. února 1928 vydán se zpětnou platností od 1. ledna 1928 presidentský dekret upravující francouzský filmový obchod s pomocí kontingentu. Když se posléze ukázalo, že se ani ostatní signatáři ženevské úmluvy nemíní filmových kontingentů vzdát, dostaly přípravné legislativní práce v Československu novou dynamiku.

Zkraje roku 1928 přinesly několikaměsíční diskuse filmových kruhů se státní správou první ovoce. Počátkem ledna vyhovělo ministerstvo obchodu žádosti Filmové ligy československé o subvenci na soutěž o nejlepší původní filmové libreto a poukázalo této organizaci 20 000 Kč.²⁷⁾ Po tomto symbolickém gestu následoval brzy krok závažnější. Filmy prohlášené za „kulturně-výchovné“ byly vládním nařízením z 26. ledna 1928 osvobozeny od dávky ze zábav.²⁸⁾ Během prvních tří měsíců roku 1928 pak obdrželo ministerstvo obchodu písemné návrhy zákona od sekce filmových výrobců Říšského svazu odborných společenstev fotografů, Filmové ligy československé, bioodboru České obce sokolské, Svazu filmových pracovníků, Svazu filmového průmyslu a obchodu a konečně Ústředního svazu kinematografů, který mimochodem znovu zaujal k otázce kontingentu zamítavé stanovisko.²⁹⁾ Na jaře tak mohl celý proces pokročit do další fáze.

24) Srov. *Konference o dovozních a vývozních zákazech*. „Národní politika“ 45, 9. 11. 1927, č. 309, s. 12.

25) Srov. Quido E. Kuja l, *Kontingent těžkým evropským problémem*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 19. 11. 1927, č. 43, s. 2.

26) Srov. Quido E. Kuja l, *Jednání o ochraně českého filmu*. „Český filmový zpravodaj“ 7, 15. 10. 1927, č. 39, s. 1–2.

27) Srov. *20.000 Kč na původní filmové libreto*. „Český filmový zpravodaj“ 8, 14. 1. 1928, č. 2, s. 2.

28) Vl. nař. č. 15/1928 Sb. z. a n. Srov. J. Hora, c. d., s. 341.

29) Srov. -an, *Co je s ochranou československého filmu?* „Filmový kurýr“ 2, 3. 3. 1928, č. 4, s. 1; Quido E. Kuja l, *Československý kontingent. Návrh Svazu filmového průmyslu a obchodu v ČSR*. „Český filmový zpravodaj“ 8, 31. 3. 1928, č. 13, s. 2; *Ústřední svaz kinematografů a kontingent*. „Český filmový zpravodaj“ 8, 21. 4. 1928, č. 16, s. 2.

Nyní bylo na ministerstvu obchodu, aby celou záležitost posouvalo vpřed. První referentská verze návrhu zákona byla k dispozici již v květnu a její označení deklarovalo jako hlavní cíl „podporu výroby kinematografických filmů“. Po vzoru britského zákona zaváděl návrh každoročně stanovenou kvótu půjčoven a kvótu kinematografů a zřizoval filmový sbor jako odborný poradní orgán ministra obchodu k řešení koncepčních otázek kinematografie. Nově příchozí ministr obchodu ve Švehlově vládě Ladislav Novák (pražský průmyslník, ale též operní a baletní libretista) odeslal návrh 22. května 1928 ministerstvu školství a národní osvěty (MŠANO) k předběžnému projednání. V odpovědi z 24. června 1928 MŠANO zejména kritizovalo skutečnost, že návrh zákona vůbec nepřihlíží ke kulturní hodnotě filmů, a dále požadovalo – stručně řečeno – projasnění a posílení své role.³⁰⁾ Ministerstvo obchodu připomínky MŠANO z větší části akceptovalo a zapracovalo je do druhé verze zákona, kterou ještě v červenci rozeslalo i s důvodovou zprávou k připomínkovému řízení ministerstvům vnitra a školství a hlavním filmovým korporacím. Průvodní dopis MPOŽ ministerstvu školství z 20. července 1928 dodatečně vysvětluje, že „návrh osnovy byl úmyslně konstruován tak, aby se nedotýkal otázek kulturní hodnoty filmů, jež podle zdejšího názoru nemohou býti touto osnovou řešeny, nýbrž jenom hospodářské stránky celého problému“.³¹⁾ Zároveň byl text navrhovaného zákona uveřejněn v červencovém čísle ministerského věstníku.³²⁾

Na sobotu 22. září 1928 svolal sekční šéf ministerstva obchodu dr. Benda, do jehož působnosti celá záležitost spadala a který za ministerstvo obchodu absolvoval s Josefem Piskačem řadu předběžných jednání s představiteli kinematografie, pracovní poradou všech zúčastněných stran kvůli projednání připomínek k návrhu zákona. Dostavili se zástupci výrobců, půjčoven i majitelů kin, představitel Organizace československého filmového herectva, zástupci MŠANO a Obchodní a živnostenské komory, kupodivu zde naopak nebylo zastoupeno ministerstvo vnitra. Ze strany výrobců tu znovu zazněl názor podpořený i zástupcem MŠANO, že by zákon měl přihlížet ke kulturní hodnotě filmů, tj. filmy nehodnotné nezapočítávat do kvóty. Ministerský rada Benda to znovu odmítl s odůvodněním, že chystaný zákon má účel hospodářský a že je to úkol spíše pro cenzuru.³³⁾ Ministerstvo vnitra si zase v přípisu z 22. listopadu 1928 mimo jiné pro sebe reklamovalo u § 4 kompetenci dozorovat kvótu půjčoven (neboť jedině filmový cenzurní úřad může posoudit správnost údajů půjčovny) a u § 6 kompetenci rozhodovat o kvótě kinematografů (neboť ty v konečné instanci podléhají ministru vnitra, a nikoliv ministru obchodu).³⁴⁾ V prvním případě šlo o rozumné zpochybnění nedomyšlené decentralizace kontrolního aktu na okresní úřady, a to tím spíš, že až na několik málo výjimek měly všechny půjčovny sídlo v Praze. Ve druhé výhradě se rýsoval počátek principiálního kompetenčního sporu. Ministr Novák zjevně nepovažoval tyto jednotlivé názorové neshody za neřešitelné, a proto po drobných korekcích postoupil 6. prosince 1928 osnovu zákona s důvodovou zprávou k řádnému meziministerskému připomínkovému řízení,

30) Srov. Státní ústřední archiv Praha (dále jen SÚA), fond Ministerstvo školství a národní osvěty 1918 – 1949 (dále jen MŠANO), k. 3487, čj. 117258/28. Při práci s archivními prameny jsme byli nuceni omezit se na fond MŠANO, ačkoliv za normálních okolností bychom samozřejmě čerpali především z fondu MPOŽ. Ten je však z důvodů stěhování SÚA do nových prostor dlouhodobě nepřístupný. S plným vědomím heuristického dluhu jsme přikročili k předběžnému zpracování našeho tématu zejména proto, že fond MŠANO obsahuje relativně objemný konvolut různých písemností a úřední agendy o celé záležitosti včetně stanovisek ostatních ministerstev i jejich vzájemné korespondence.

31) Tamtéž, čj. 97752/28.

32) Srov. *Osnova zákona k podpoře výroby kinematografických filmů*. „Věstník MPOŽ“ 9, 1928, č. 7, s. 347 – 349.

33) Srov. SÚA, f. MŠANO, k. 3487, čj. 117258/28. V reakci na tuto poradu pak MŠANO v dopise ministerstvu obchodu ze dne 6. října 1928 ještě jednou naléhalo na to, aby bylo v osnově zákona „postaráno i o uměleckou hodnotu domácích filmů“. Tamtéž.

34) Srov. SÚA, f. MŠANO, k. 518, čj. 54082/29.

jež se již týkalo všech ministerstev.³⁵⁾ Věc vypadala nadějně a Prager Film-Kurier přinesl úvodník o vánočním dárku pro celou filmovou branži.³⁶⁾

Počátkem ledna 1929 byla předloha zákona předána k prostudování hospodářskému výboru poslanecké sněmovny, kde navíc zasedal i generální tajemník Ústředního svazu kinematografů Antonín Kusý. Předpokládalo se, že zákon vstoupí v platnost od 1. dubna 1929.³⁷⁾ Meziministerské připomínkové řízení se však zkomplikovalo. Ministerstvo obchodu totiž námitky ministerstva vnitra odmítlo a dostalo se mu za to v neústupném dopise z 3. ledna 1929 nejen záplavy nových argumentů, ale i zásadního nesouhlasu s osnovou zákona.³⁸⁾ Dne 14. ledna 1929 se na ministerstvu obchodu konala užší meziministerská porada se zástupci MŠANO. Ti znovu požadovali, aby zákon stimuloval k výrobě filmů kulturně hodnotných tím, že jen takové filmy budou do kvóty započítávány. O tom, který film je kulturně hodnotný, by rozhodoval zvláštní poradní sbor při ministerstvu vnitra. K žádné dohodě nedošlo a obě strany i nadále setrvaly na svých pozicích.³⁹⁾ Proti návrhu MŠANO vystoupilo i ministerstvo vnitra dotčené navíc tím, že k lednové poradě nebylo přizváno. V jeho předběžném vyjádření z 1. března 1929 je tato myšlenka odmítána s tím, že by se tak zaváděla dvojí cenzura a že státní správa může zasahovat do uměleckých projevů ve smyslu § 118 ústavní listiny jen ve směru represivním, nikoliv však ve funkci uměleckého kritika.⁴⁰⁾ MŠANO nicméně považovalo za svou povinnost na tomto stanovisku trvat, a to tím spíš, že našlo zastání i v ministerstvu zahraničních věcí a v ministerstvu sociální péče.⁴¹⁾ Výklad ministerstva vnitra odmítlo po více než čtvrt roce s tím, že při posuzování filmů a jejich započítávání do kvót podle hodnotových měřítek nejde o žádné omezování umělecké svobody, nýbrž o akt kulturně politické péče státu, který zde zvýhodňuje hodnotné filmy, aniž jakkoliv brání výrobě filmů ostatních.⁴²⁾ Datace tohoto přípisu MŠANO ministerstvu obchodu – 14. června 1929 – již dává tušit, že práce na dokončení zákona ustaly. Že věci nejdou, jak mají, bylo ovšem zainteresované veřejnosti zřejmé mnohem dříve. Zneklidněná Filmová liga odeslala již 20. února 1929 ministerské radě, ministerstvu obchodu a ministerstvu vnitra resoluci, v níž naléhavě žádala urychlené předložení zákona do parlamentu.⁴³⁾ Volání filmových korporací i tisku po vyřešení všech sporných otázek však bylo marné a vyznělo naprázdno. K dotažení celé záležitosti do konce totiž chyběla vůle úředních míst.

Příčiny tohoto kolapsu tkví samozřejmě v názorové neshodě a neústupnosti jednotlivých resortů, ale věc měla i svůj mezinárodní rozměr. Po celý rok 1928 i v prvních měsících roku 1929 přinášel filmový tisk zprávy o rozhořčujícím se konfliktu mezi Evropou a Spojenými státy. Nebylo totiž pochyb o tom, že filmové kontingenty evropských států jsou zacíleny především proti záplavě amerických filmů. Vůbec nejdramatičtější se pak vyvíjely vztahy americko-francouzské. Američtí vývozci hrozili Francii bojkotem, k němuž nakrátko skutečně došlo, a jako odvetnou akci plánovali uzavření všech svých filiálek i kin ve Francii a okamžité propuštění jejich francouzských zaměstnanců (šlo přibližně o 10 000 lidí). Spor byl nakonec urovnán zmírněním francouzského

35) Tamtéž.

36) Srov. *Das Weihnachtsgeschenk für die Filmbranche*. „Prager Film-Kurier“ 1, 22. 12. 1928, č. 11 – 12, s. 1.

37) Srov. K., *Zákon na ochranu čsl. filmové výroby do sněmovny*. „Filmový kurýr“ 3, 12. 1. 1929, č. 2, s. 2.

38) Srov. SÚA, f. MŠANO, k. 518, čj. 54082/29.

39) Srov. tamtéž.

40) Srov. tamtéž.

41) Srov. dopis ministerstva zahraničních věcí ministerstvu obchodu ze dne 23. března 1929 a dopis ministerstva sociální péče ministerstvu obchodu ze dne 5. dubna 1929. Tamtéž.

42) Srov. tamtéž.

43) Srov. *Naléhavost kinozákona*. „Filmový kurýr“ 3, 23. 2. 1929, č. 8, s. 1.

kontingentu, ale evropským státům se dostalo jasného signálu, že americké společnosti jsou připraveny užít k zachování volného přístupu na evropské trhy všech prostředků. Podle filmového tisku vyslovili Američané stejnou hrozbu i Československu a Maďarsku.⁴⁴⁾ Když byl o několik let později kontingent v Československu přece jen zaveden, okamžitě ji také naplnili.

K ochraně československého filmového trhu a domácí výroby přistoupil stát teprve na počátku zvukové éry. Prvním krokem k regulaci dovozu se stala vyhláška ministra obchodu ze dne 9. listopadu 1931, č. 129.606/31 o přeřazení dovozu osvětlených kinematografických hraných zvukových filmů do povolovacího řízení. Dne 22. dubna 1932 pak ministerstvo obchodu vydalo pro toto povolovací řízení směrnice, jimiž *de facto* zavedlo v Československu kontingentní systém. Volbou interní normy se tak vyhnulo novému zdlouhavému projednávání kontingentního principu na meziresortní úrovni. Vlastní fungování kontingentního systému v letech 1932 – 1934 je už téma na jiný článek.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Editované dokumenty pocházejí ze Státního ústředního archivu z fondu ministerstva školství a národní osvěty, kde se dochovala i řada dalších materiálů a meziministerské korespondence týkající se přípravy uvedeného zákona, a to z období od května 1928 do června 1929 (kartony 518 a 3487). Vzhledem k rozsahu všech těchto dokumentů jsme pro účely ediční rubriky časopisu *Iluminace* vybrali ten nejdůležitější z nich, tj. „konečný“ text navrhovaného zákona spolu s důvodovou zprávou. Jako celek dává tento dokument nejen nahlédnout do složitých ekonomických a právních problémů domácí kinematografie druhé poloviny dvacátých let, ale poskytuje i cenný přehled dobové zahraniční praxe v otázce ochrany domácího trhu a podpory domácí výroby.

Oba dokumenty – průvodní dopis ministra obchodu a osnova zákona s důvodovou zprávou a přílohou – jsou uloženy ve fondu Ministerstvo školství a národní osvěty 1918 – 1949 v kartonu 518. Jednostránkový cyklostylovaný průvodní dopis se strojopisným dovětkem (v naší edici vyznačeným) má formát 20,5 x 33,5 cm. Osnova zákona je rovněž cyklostyl o 26 oboustranně potištěných listech formátu 21 x 34,1 cm s rukopisnými glosami, vsuvkami, škrty a podtrháváním psanými tužkou a pořízenými příjemcem (MŠANO). Věcné poznámky, opravy či doplňky příjemce jsme zachytili v poznámkovém aparátu naší edice s výjimkou drobných stylistických úprav a těch poznámek, které příjemce sám zase škrtl.

Návrh zákona měl v přípravné fázi přinejmenším ještě dvě verze rovněž dochované ve fondu MŠANO. Starší z nich – bez důvodové zprávy – je datována (resp. průvodní list k ní) 22. 5. 1928 a byla pravděpodobně jako první verze zaslána k předběžné konzultaci pouze na MŠANO (viz SÚA Praha, f. MŠANO 1918 – 1949, k. 3487, čj. 69830/28). Průvodní dopis k druhé verzi návrhu zákona, tentokrát již s důvodovou zprávou, nese datum 20. 7. 1928 a kromě MŠANO návrh obdrželo přinejmenším i ministerstvo vnitra a zainteresované filmové korporace (viz SÚA Praha, f. MŠANO 1918 – 1949, k. 3487, čj. 97752/28). V této fázi byl navíc vlastní text navrhovaného zákona i publikován ve Věstníku MPOŽ (roč. 9, 1928, č. 7, s. 347 – 349). Základem důvodové zprávy se stal článek JUDr. Josefa Piskače *O podporu domácí filmové výroby* publikovaný již v květnu 1927 ve Věstníku MPOŽ (roč. 8, 15. 5. 1927, č. 5, s. 142 – 153); na tohoto úředníka MPOŽ lze proto pohlížet jako na pravděpodobného autora důvodové zprávy, který se podle všeho podílel i na textaci osnovy zákona. Na závažné věcné odchylky mezi jednotlivými verzemi upozorňujeme v historickém úvodu naší

44) Srov. *Československý kontingent*. „Český filmový zpravodaj“ 9, 6. 4. 1929, č. 15, s. 3.

edice. Detailní evidenci veškerých rozdílů stylistických, gramatických a pravopisných mezi jednotlivými verzemi zde však neuvádíme, neboť jakkoliv tyto starší verze dokládají genezi jediného textu a v řadě pasáží se shodují, nejde o obsahově identické dokumenty. Poznatků z různocnění jsme ovšem využili při vlastní editorské práci s textem.

Editovaný dokument je vybaven dvojím poznámkovým aparátem. Poznámky označené malými písmeny upozorňují na grafické zvláštnosti textu a glosy příjemce, číslované poznámky komentují obsah dokumentu nebo jej doplňují o další věcné informace. Při editorské přípravě textu jsme postupovali podle *Pravidel pro vydávání novodobých historických pramenů* (Studie ČSAV 12, Academia, Praha 1978). Opravili jsme zjevné překlepy a podle současných pravidel jsme doplnili či upravili interpunkci. Kolísající podobu adjektiva *kulturně-výchovný* / *kulturně výchovný* píšeme důsledně se spojovníkem stejně jako adjektivum *hospodářsko-poučný*. Současnému úzu jsme přizpůsobili kvantitu hlásky ve slově *prozatímní* (m. *prozatimní*). Opakovaně se vyskytující substantivum *učeliště* nahrazujeme jeho běžnou podobou *učiliště*, s níž ostatně pracují i jiné námi zmiňované doprovodné prameny. Bez zvláštního vyznačení jsme rovněž vícekrát opravili chybné skloňování zájmena *jejich* a podstatného jména *září*. Oproti předloze nepřipojujeme ke znaku § koncovku *-u* při jeho užití v genitivu a dativu, vyskytující se ostatně i v dokumentu nepravděpodobně. Lomítka ve funkci závorek jsme důsledně nahrazovali kulatými závorkami.

U výchozího textu jsme se uchýlili k významově závažnější opravě, kterou však přejímáme z verze publikované ve Věstníku MPOŽ a která odstraňuje v sémantickém smyslu chybně užitý přechodník: v § 1, odst. 2 píšeme *nepřihlížeje* m. *nepřihlížejíc*. Po provedení oprav podle starší verze se dále editovaný dokument odchyluje od výchozího textu v těchto případech:

- s. [165] – píšeme *je spotřebováno* m. *jest potřebováno*,
- s. [168] – *vyšší kvoty* m. *vyšší kvoty*,
- s. [170] – *obrazů* m. *obrazu*,
- s. [170] – *nezatěžující* m. *zatěžující*.

Odstranili jsme tak chyby vzniklé s největší pravděpodobností při přepisu textu na základě diktátu.

Tabulkám, které jsou v předloze umístěny nad sebou na poslední dvoustraně, jsme zde dali grafickou podobu, jakou měly u článku Josefa Piskače *O podporu domácí filmové výroby* (Věstník MPOŽ 8, 1927, č. 5, s. 151).

I. K.

*Edice a materiály***OSNOVA ZÁKONA K PODPOŘE
DOMÁCÍ FILMOVÉ VÝROBY**

1928, 6. prosinec, Praha. – Osnova zákona k podpoře výroby kinematografických filmů s důvodovou zprávou a průvodním dopisem, které rozeslal ministr průmyslu, obchodu a živností jako původce návrhu předsednictvu ministerské rady, všem ministerstvům a kontrolnímu úřadu k meziministerskému připomínkovému řízení. Konkrétním příjemcem zde editovaného dokumentu bylo ministerstvo školství a národní osvěty.

MINISTR OBCHODU

Čj. 78.659/28. V Praze dne 6. prosince 1928.

I/A/8600

Věc: Rozeslání osnovy zákona k podpoře výroby kinematografických filmů
k meziministerskému připomínkovému řízení.

Předsednictvu ministerské rady
všem ministerstvům

Nejvyššímu účetnímu kontrolnímu úřadu!

Ministerstvo obchodu zasílá v příloze k meziministerskému připomínkovému řízení osnovu zákona k podpoře výroby kinematografických filmů.

Jelikož osnova byla již projednána se všemi zúčastněnými zájmovými korporacemi, žádá ministerstvo obchodu o sdělení případných připomínek do 14 dnů.

V případě, že v této lhůtě připomínky podány nebudou, žádá ministerstvo obchodu, aby byla dána osnova na program ministerské rady, aby tak bylo umožněno její brzké ústavní schválení.

[K tamnímu dopisu ze dne 6. října 1928 č. 117258/28 – 5¹⁾ dovolujeme si sdělit, že projednáme podněty tohoto dopisu s tamním ministerstvem v nejbližší době ústně.

Ministr obchodu:]^a

[L. Novák]^b

[...]^c

[Zákon]^dze dne [k podpoře]^e výroby kinematografických filmů.

Národní shromáždění republiky Československé usneslo se na tomto zákoně:

[Kvota půjčoven filmů.]^f

§ 1.

(1) Kdo po živnostensku v oběh uvádí kinematografické filmy k veřejnému předvádění v tuzemsku (půjčovna filmů), jest povinen vyrobiti nebo opatřiti si každoročně aspoň takový poměrný díl kinematografických filmů domácího původu (§ 2) [...]^g, jaký ustanoví, přihlížející k vývoji domácí filmové výroby a k potřebám filmového obchodu, pro roční období ministr průmyslu, obchodu a živností po slyšení filmového sboru (§ 8) vyhláškou uveřejněnou ve Sbírce zákonů a nařízení (kvota půjčoven filmů).

(2) Této povinnosti nepodléhají půjčovny filmů, které, nepřihlížející k filmům uvedeným v § 5 odst. 2 a 3, v ročním období neuvedly v oběh úhrnem více než deset kinematografických filmů.

(3) Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností může výjimečně v případech, kde toho vyžaduje zájem domácí filmové výroby, povolit, aby se několik půjčoven filmů sdružilo k podání průkazu, že vyhověly předpisům o kvotě půjčoven filmů (§ 1 odst. 1, § 4).

§ 2.

Za kinematografický film domácího původu podle tohoto zákona se považuje film, vyhovuje-li všem těmto podmínkám:

a) je-li výrobce jeho, nebo z několika výrobců aspoň polovina československými státními příslušníky; jde-li o [...]^h společnost [podle obchodního práva nebo]ⁱ družstvo, vyžaduje se, aby [byla zřízena]^j podle československých zákonů, [měla sídlo v tuzemsku]^k a většina členů správních jejích orgánů byla československými státními příslušníky;

b) je-li režisér neb jeden z režisérů, kinofotograf neb jeden z kinofotografů a polovina představitelů hlavních rolí československými státními příslušníky;

c) dostane-li se aspoň takového podílu z celkového výrobního nákladu filmu československým státním příslušníkům neb osobám v tuzemsku trvale usazeným neb [společnostem]^l majícím sídlo v tuzemsku, jaký určí pro příslušné roční období ministr průmyslu, obchodu a živností ve vyhlášce uvedené v § 1 odst. 1, přihlížející k výši výrobních nákladů;

d) jsou-li kopie filmu pro oběh v Československu pořízeny v tuzemsku.

§ 3.

(1) O tom, zda kinematografický film jest filmem domácího původu (§ 2), rozhoduje k podané žádosti ministerstvo průmyslu, obchodu a živností.

(2) Žadatel jest povinen připojiti k žádosti potřebné doklady a potvrzení o tom, že film jest dovoleno předváděti (censurní lístek) [...]^m. [Žadatel jest dále povinen poskytnouti ministerstvu průmyslu, obchodu a živností potřebné informace.]ⁿ

(3) Seznam kinematografických filmů uznaných za [...]^o filmy domácího původu [se uveřejní v Úředním listě Československé republiky]^p.

§ 4.

(1) Půjčovna filmů jest povinna do měsíce po uplynutí ročního období určeného podle § 1 předložit okresnímu úřadu seznam kinematografických filmů, které uvedla v oběh v uplynulém ročním období, a připojit originální censurní lístky na tyto filmy vydané ministerstvem vnitra. V seznamu jest uvést: název jednotlivých filmů, výrobce, datum censurování a censurovanou délku. Filmů zmíněných v § 5 odst. 2 a 3 netřeba v seznamu uvádět, pokud nebyla přiznána započítatelnost podle § 5 odst. 3. Kromě toho předloží půjčovna filmů v originále rozhodnutí ministerstva průmyslu, obchodu a živností (§ 3) o domácím původu filmů, které mají být započítány do kvoty půjčoven filmů. [...]"

(2) Okresní úřad rozhodne, zda bylo vyhověno předpisům o kvotě půjčoven filmů (§ 1 a § 10). Originály rozhodnutí ministerstva průmyslu, obchodu a živností o domácím původu filmu si okresní úřad ponechá.

§ 5.

(1) Film může být započítán do kvoty půjčoven filmů (§ 1) pouze jedné půjčovně a jen v tom ročním období, v němž byl poprvé censurou propuštěn.

(2) Cizí kinematografické filmy sportovní, příležitostné a reklamní vůbec a veselohry nejvýše do 600 m censurované délky nezapočítávají se k tíži půjčoven filmů a domácí filmy těchto druhů nezapočítávají se ani k tíži, ani ve prospěch půjčoven filmů (§ 1 odst. 1, § 4 odst. 2).

(3) Cizí kinematografické filmy vědecké, hospodářsko-poučné a kulturně-výchovné nezapočítávají se k tíži půjčoven filmů; u domácích filmů těchto druhů může ministerstvo průmyslu, obchodu a živností v dohodě s ministerstvem školství a národní osvěty povolit, aby byly vzhledem ke své zvláštní ceně úměrně započítány.

[Kvota kinematografů.]

§ 6.

Kdo po živnostensku předvádí v tuzemsku kinematografické filmy, jest povinen předvádět každoročně aspoň takový poměrný díl kinematografických filmů domácího původu (§ 2), jaký ustanoví, přihlížející k vývoji domácí filmové výroby a k potřebám filmového obchodu, pro roční období ministr průmyslu, obchodu a živností v dohodě s ministrem vnitra po slyšení filmového sboru (§ 8) vyhláškou, uveřejněnou ve Sbírce zákonů a nařízení (kvota kinematografů).

§ 7.

(1) Kdo po živnostensku předvádí v tuzemsku kinematografické filmy, jest povinen do měsíce po uplynutí ročního období určeného podle § 1 předložit státnímu policejnímu úřadu a v místech, kde není zřízen, okresnímu úřadu seznam kinematografických filmů jím v uplynulém ročním období předváděných. V seznamu jest uvést název jednotlivých filmů, půjčovnu, datum censurování, censurovanou délku, zda jde o film domácího původu podle tohoto zákona, či o film cizí, a kdy a kolikrát filmy byly předváděny. Filmů zmíněných v § 5 odst. 2 a 3 netřeba v seznamu uvádět, pokud nebyla přiznána započítatelnost podle § 5 odst. 3.

(2) Státní policejní úřad, resp. okresní úřad, rozhodne, zda bylo vyhověno předpisům o kvotě kinematografů (§ 6 a § 10).

(3) Ustanovení § 5 odst. 2 a 3 platí obdobně pro kvotu kinematografů.

[Filmový sbor.]^s

§ 8.

Při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností zřizuje se [...] filmový sbor, jehož účelem jest,

a) aby byl nápomocen při provádění tohoto zákona, zejména aby podával dobrá zdání o výši kvoty půjčoven a kinematografů (§§ 1 a 6),

b) aby podával dobrá zdání a činil návrhy o otázkách filmové výroby a obchodu vůbec.

§ 9.

(1) Filmový sbor skládá se ze 12 členů a ze stejného počtu náhradníků, a to ze 2 zástupců výrobců kinematografických filmů, ze 2 zástupců půjčoven filmů, ze 4 zástupců majitelů kinematografů, ze 2 zástupců korporací sledujících rozvoj domácí filmové výroby a ze [2]^u zástupců osvětových sdružení. Do schůzí filmového sboru mohou vyslati zúčastněná ministerstva své zástupce.

(2) Členy a náhradníky filmového sboru jmenuje ministr průmyslu, obchodu a živností po slyšení odborných korporací vždy na tříleté období; zástupcové osvětových sdružení budou stejným způsobem určeni ministrem školství a národní osvěty.

(3) Členství ve filmovém sboru jest čestné.

(4) Jednací řád filmového sboru stanoví ministerstvo průmyslu, obchodu a živností, jehož zástupce svolává [a řídí schůzi sboru].

[Ustanovení trestní.]^w

§ 10.

(1) Přestupky předpisů tohoto zákona a vyhlášek na jeho základě vydaných (§§ 1 a 6) trestá okresní úřad – v místech pak, kde je zřízen státní policejní úřad, jde-li o přestupek §§ 6 nebo 7 nebo vyhlášky na základě § 6 vydané, tento úřad –, a to pokutou do 10.000 Kč nebo vězením do 1 měsíce; jde-li o nedodržení kvoty půjčoven filmů pokutou až do 50.000 Kč nebo vězením až do 3 měsíců.

(2) Vedle uloženého trestu lze uznati také na ztrátu živnostenského oprávnění (licence) na vždy nebo na určitý čas.

[Přechodná a závěrečná ustanovení.]^x

§ 11.

Pro prvé roční období (§ 6) mohou býti za filmy domácího původu uznány a do kvoty kinematografů započítány také kinematografické filmy censurované po 1. dubnu 1927, vyhovují-li aspoň podmínkám uvedeným v § 2 odst. 1 lit. a, b a d tohoto zákona.

§ 12.

Zákon tento nabývá účinnosti dnem 1. dubna 1929 a provedením jeho se pověřuje ministr průmyslu, obchodu a živností v dohodě s ministrem vnitra a s ministrem školství a národní osvěty.

[Důvodová zpráva.]^y

Film, jež možno dnes označiti za jednu z nejvyhledávanějších zábav lidských, má kromě stránky umělecké též velký význam kulturní, propagační a hospodářský. Obraz předváděný milionům lidí působí na myšlenky a názory občanů všech vrstev, národností a ras. Jeho velkou předností jest, že umožňuje vzájemné poznání národů, jak žijí, myslí, oblékají se a bydlí, a působí tak k jich sblížení a vzájemnému pochopení. Není však prospěšné, jestliže občané vidí stále a stále cizí filmy, cizí vlajku, vkus, modu, výrobky, propagaci cizích myšlenek a zájmů. Určitá neodvislost a uplatnění národní osobitosti jsou nutny ve filmu stejně jako v tisku a v literatuře. Význam filmu z hlediska hospodářského není o nic menší. Film jest nejmocnější reklamní prostředek na světě. Vidí-li opětovně miliony lidí různých zemí ve filmu standardní a charakteristické výrobky určité země, vykonává to nevyhnutelně vliv na jejich nákupy. Filmová výroba může poskytnouti zaměstnání tisícům pracovníků různých oborů, jichž spolupráce jest přitom zapotřebí: autorům, režisérům, operatérům, hercům, architektům, malířům, úředníkům, dělníkům, zaměstnancům laboratoří, stavebních živností, tiskáren aj. Okolnost, zda ve filmu jest země převážně odkázána na dovoz cizích výrobků, či zda sama hojně vyváží svou práci, hraje značnou roli v obchodní a platební bilanci každého hospodářsky a kulturně pokročilého státu.

Není proto divu, že dochází k zásahům států do filmového obchodu za účelem zabezpečení rozvoje domácí výroby a většího rozšíření domácích filmů. Jelikož ve filmovém obchodě nejde o prodej zboží v obyčejném slova smyslu, nýbrž o propůjčení licenčního práva, jež má svůj základ v právu původcovském, jest zřejmo, že celní ochrana nemohla uspokojiti těchto snah a že jednotlivé státy sáhly ke zvláštním opatřením ku podpoře své domácí filmové výroby.

První krok v tomto směru učinila země velkého filmového průmyslu, Německo. [V Německu]^z byl od let válečných až do roku 1921 dovoz filmů všeobecně zakázán, pouze některé severské filmy přišly do Německa na základě kompenzačních smluv. Počátkem roku 1921 byl říšským ministerstvem národního hospodářství povolen německým půjčovnám dovozní kontingent 180.000 m zahraničních filmů, jenž byl v roce 1922 a 1923 zvýšen na 250.000 m a v roce 1924 na 260.000 m. Počátkem roku 1925 byla úprava kontingentu zásadně změněna, pro dovoz cizího filmu bylo nutno získati jeden německý film, vyrobený po 1. lednu 1923. Pro rok 1926 byl poměr 1 : 1 ponechán, filmy censurované v roce 1924 a 1925 mohly žádati za kompenzační oprávnění nejpozději do 31. ledna 1926 a zužítovati je do 31. března 1926. Pro rok 1927 platily tyto předpisy: Úřad pro zahraniční obchod filmy uděluje oprávnění k censuře zahraničních filmů pouze v tuzemsku usazeným půjčovnám, které prokáží smlouvami nebo jinými listinami kompenzaci toho druhu, že na každý zahraniční film, pro který žádají

za oprávnění k censuře, půjčují ve vlastním podniku jeden německý film v témže kalendářním roce censurovaný, dříve ještě nepůjčovaný, nově vyhotovený, o přibližně stejné délce obrazu. Půjčovna musí dotyčný zahraniční film zužítkovati jen ve vlastním podniku a nemůže jej přenést ani přímo, ani nepřímo na jiné firmy. Firmy jednající proti těmto ustanovením mohou býti vyloučeny z přidělu dalších oprávnění. Stejně ustanovení platí pro filmy poučné a kulturní s tou změnou, že každý takový zahraniční film musí býti kompenzován dvěma německými poučnými a kulturními filmy přibližně stejné délky. K dosažení oprávnění nemohou sloužiti takové filmy, o nichž jest míti za to vzhledem k způsobu vyhotovení nebo z jiných důvodů, že jen za tím účelem byly vyrobeny, aby získaly oprávnění k censuře zahraničního filmu. Pro zahraniční filmy a grotesky až do délky 500 m, dále pro filmy časové a reklamní mohou býti vystavena oprávnění k [censuře bez průkazu kompensace]^{aa}; německé filmy toho druhu nemohou sloužiti za kompensaci. Kompensační práva za německé filmy vyrobené v roce 1926 musí býti zužítkována nejpozději do 15. února 1927. Říšský komisař pro povolování vývozu a dovozu vydal pro úpravu dovozu osvětlených kinematografických filmů v kontingentním období od 1. ledna 1928 do 30. června 1929 předpisy nové, podstatně se lišící od dřívějších. V tomto osmnáctiměsíčním období bude uděleno nejvýše 260 oprávnění pro censuru zahraničních filmů, z nichž 170 bude rozděleno německým půjčovnám, které v kontingentním období 1928/29 budou skutečně obchod provozovati, a to polovicí v roce 1928 a polovicí po 1. lednu 1929, zatímco zbývajících 90 oprávnění je vyhrazeno zvláštní dispozici říšského komisaře. Rozdělení 170 oprávnění půjčovnám se provede v poměru, v němž každá firma poprvé do obchodu uvedla německé, v letech 1926 a 1927 censurované, ke kompensaci oprávněné filmy. Firmy, které v těchto dvou letech poprvé půjčovaly pouze po jednom německém, ke kompensaci oprávněném filmu, zůstanou nepovšimnuty. Veselohry a grotesky v délce do 500 m, dále filmy časové a reklamní jsou dále volny, pro poučné filmy jest zachován dosavadní poměr jednoho cizího k dvěma německým. Zásada nepřenosnosti oprávnění jest opět vyslovena.²⁾

[V Maďarsku]^{bb} bylo nařízením ministerského presidia ze 24. srpna 1925 stanoveno, že za každý film, jenž je zkoušen zemskou komisí pro zkoumání filmů, dlužno zaplatiti se zpětnou platností od 1. července 1925 kromě stanovených zkušebních poplatků ještě dalších 3.000 K maďarských z 1 m filmu. Povolovací listinu nelze vydati, dokud tento poplatek není zapraven. Poplatky dlužno uložit na zvláštní účet a uschovati, dokud ministerstvo neutvoří novou organizaci pro zužítkování těchto částek. Každý podnik, jenž v tuzemsku rozšiřuje filmy, pokud v jednom roce doveze alespoň 20 filmů v průměrné délce 1500 m z celní ciziny, jest povinen za každých 30 filmů daných do oběhu dáti zhotoviti v tuzemsku 1 film v přibližné délce průměru cizozemských filmů. Povinnost tato platí zpětně od 1. července 1925. S platností od 1. ledna 1928 bylo změněno nařízení z roku 1925 nařízením z 22. prosince 1927 č. 11300/1927 M. E. takto:

§ 1. Každý podnik, který v tuzemsku rozšiřuje filmy, pokud dováží z ciziny ročně aspoň 20 kusů v průměrné délce 1.500 m v cizině zhotovených filmů, jest povinen před uvedením 20 dovezených cizích filmů do obchodu, zhotoviti aneb dáti zhotoviti v tuzemsku jeden film v obvyklé délce podle ustanovení § 2.

Nesplní-li podnik této povinnosti, jest povinen zaplatiti za každý censurovaný metr filmu, kromě základního poplatku stanoveného v § 1. nařízení č. 4963/1925, 20 haléřů doplatku z titulu výkupní výroby.

§ 2. Filmový fond jest povinen tento poplatek vrátiti, prokáže-li podnik, že zhotovil maďarský film, jehož scenario a rozpočet předem schválila „Dozorčí komise“ filmového fondu a po zhotovení film přijala.

§ 3. Maďarské ministerstvo zmocňuje „Dozorčí komisi“, aby vrátila 8.000,— (osm tisíc) pengő výrobcí filmu za každý maďarský film, jenž bude v budoucnosti podle ustanovení § 2. zhotoven a pokud vrácení poplatku podle § 2. nebylo dosud požadováno.

§ 4. Maďarské ministerstvo obchodu se souhlasem ministerstva vnitra může výrobní povinnost stanovenou v § 1. rozšířiti i na podniky, jež dováží méně než 20 filmů ročně.

§ 5. Toto nařízení provádí ministerstvo obchodu za souhlasu ministerstva vnitra.

Filmový kontingent [v Rakousku]^{cc} byl upraven nařízením spolkového ministra financí a spolkového ministra obchodu a dopravy z 12. května 1926 č. 117 o zákazu dovozu osvětlených filmů a prováděcími výnosy ministerstva obchodu a dopravy z 19. května, 5. června, 30. listopadu 1926 a 16. prosince 1927. Obrazy pro kinematografická představení mohou býti dováženy za účelem veřejného předvádění jen na základě zvláštního povolení, uděleného na základě zmocnění ministerstva obchodu filmovou kanceláří vídeňské obchodní komory po slyšení znalců (filmového poradního sboru). Povolením jest se zpravidla vykázati v době, kdy film má býti veřejně předváděn. Tato ustanovení se netýkají filmů kulturních a poučných. Ministerstvo obchodu určí vždy počet zahraničních filmů, jejichž dovoz připadá na výrobu jednoho domácího filmu.

Filmový poradní sbor se skládá z 1 zástupce ministerstva obchodu, jenž předsedá, po 2 zástupcích rakouského filmového úřadu, vídeňské obchodní komory a vídeňské dělnické komory, dále ze 3 zástupců výrobců, 4 zástupců půjčoven, 5 zástupců majitelů kinematografů a 5 zástupců zaměstnanců filmového oboru. Členové a náhradníci jsou jmenováni ministrem obchodu, a to, pokud jde o zástupce zájemníků, k návrhu příslušných ústředních korporací. Úřední a kancelářské práce poradního sboru vykonává filmová kancelář vídeňské obchodní komory, jež k úhradě nákladů vybírá poplatky za vystavování dovozních povolení. Jednání mohou se zúčastniti bez práva hlasovacího zástupci zemských vlád a na přání poradního sboru tajemníci zájmových svazů.

Do působnosti filmového poradního sboru náleží hlavně: přezkoušení domácích filmů, které mají sloužiti za základ k povolení dovozu; zde přichází v úvahu zásadně jen normální celovečerní filmy, které byly poradním sborem zkoušeny co do délky obrazu, vynaložených hodin v atelieru, vypravení a jiných technických jakostí a označeny za oprávněné ke kontingentu; stanoviti, zda jest film považovati za domácí, zda jest film zařaditi do kategorie kulturních a poučných filmů, kratších veseloher, grotesek, časových událostí apod. Činnost poradního sboru ve smyslu policejní censury filmové jest vyloučena. Poradní sbor může zřídit ze svého středu výbory k přípravě vyřízení jednotlivých agend a přiznati jednomyslným jich usnesením charakter konečného dobrozdání.

Udělená povolení pro jeden film platí současně pro všechny kopie. Je-li film o několika dílech večer vyplňujících, jest každý počítán za jeden film. Výrobce, popřípadě nabyvatel tuzemského filmu, o němž bylo podáno příznivé dobrozdání, obdrží nejprve záznamní listy na vystavení vždy určeného počtu dovozních povolení; tyto záznamní listy

mohou být převedeny na půjčovny a tvoří základ pro vystavení dovozních povolení. Zuzitkování domácích filmů v uvedeném smyslu může se stát jen jednou. Dovození povolení znějí na určitou osobu oprávněnou k dovozu a na určitý film a jsou nepřenosná. Záznamní listy a dovozní povolení platí na dobu jednoho roku ode dne předvádění základního domácího filmu před filmovým poradním sborem. O prodloužení platnosti rozhoduje poradní sbor. Ministerstvo obchodu určí po vyjádření filmové kanceláře vídeňské obchodní komory, pokud záznamní listy mohou být uděleny i před přezkoušením filmu poradním sborem. Filmový poradní sbor může přiznati volnost dovozu obrazům, jimž byla odepřena kvalifikace domácího filmu, s ohledem na domácí práci v těchto obrazech obsaženou. V tomto případě obdrží výrobce takového cizího filmu jedno dovozní povolení bez vztahu na domácí výrobu. Pro veselohry, grotesky, časové události apod. až do délky nejvýše 700 m včetně všech titulů budou udělována dovozní povolení bez započtení na kontingent v té míře, pokud filmů toho druhu jest užíváno normálně jako doplňku programu.

Majitel kinematografu, který chce veřejně předváděti v Rakousku po 3. září 1926 cizí filmy, jest povinen prokázati se úřadu (ve Vídni magistrátu, na venkově okresnímu hejtmánství, četnické stanici) dovozním povolením (kopií) neb průvodním listem na filmy poučné a kulturní vystaveným podle zmocnění ministerstva obchodu filmovou kanceláří vídeňské obchodní komory. Do 2. září 1926 nebylo třeba dovozního povolení a rovněž později nezapočítávají se na kontingent cizí filmy, které již byly ve Vídni hrány před 3. zářím 1926. Pro dobu od 3. září 1926 do 31. prosince 1926 byla povolení k dovozu cizích filmů udělována domácím filmovým výrobcům tak, že kdo po 1. lednu 1926 vyrobil nebo dal vyrobti 1 domácí film, obdržel s výhradou přezkoušení filmu poradním sborem záznamní listy na 20 dovozních povolení. Od 1. ledna 1927 každý výrobce domácího filmu obdržel záznamní listy na 10 dovozních povolení. Filmový kontingent byl však na podzim roku 1927 zvýšen na 1 : 18 s platností pro celý rok 1927, od 1. ledna 1928 pak na 1 : 20, avšak s tím omezením, že jeden kontingentní list opravňuje pouze k dovozu tří kopií cizího filmu, pro každou další kopii musí být nový kontingentní list.³⁾

[V Itálii]⁴⁾ byl vydán zákon ze dne 16. června 1927 č. 1121 o povinném promítání filmů národní výroby, podle něhož jest od 1. října 1927 povinností premierových kin promítati národní filmy a vyhraditi promítání národních filmů neméně než jednu desetinu předváděných filmů s výjimkou období od 1. července do 30. září. Dekretem ministra národního hospodářství může být stanoveno pro předvádění filmů procento národních filmů v poměru k cizím a může být změněno období shora uvedené se zřetelem k vývoji italské národní filmové výroby. Za národní filmy jsou považovány ty, které byly vyrobeny v Itálii od firem podle platného práva zřízených v království Italském a s personálem ředitelským, uměleckým, technickým a výkonným převážně italským. Při volbě libreta má být dávana přednost italským námětům anebo pracem aspoň navrženým nebo upraveným italskými autory. Na předepsanou kvotu se započítávají filmy censurované po 1. lednu 1926. Kdo zamýšlí vyráběti národní filmy, ohlásí při počátku práce místním úřadům bezpečnostním osobní data a národnost zaměstnaných ředitelů, herců a operátorů. Bezpečnostní úřady po vyšetření vidují ohlášku a vrátí ji výrobcu, aby ji předložil komisi, označené v č. 9. a 12. královského dekretu ze dne 24. září 1923 č. 3287 (censura). Zamítne-li bezpečnostní úřad vidovati ohlášku, jest připuštěn rekurs

k ministerstvu národního hospodářství, které rozhodne o věci s konečnou platností. Jmenovaná komise, k níž jsou přiděleni dva členové označení ministrem národního hospodářství, posoudí s konečnou platností, obsahují-li národní filmy dostatečnou hodnotu uměleckou a jsou-li dobře technicky provedeny k účelům veřejného předvádění. Komise může zamítnouti povolení k předvádění filmů veřejnosti, i když jsou vyrobeny v cizině, jestliže neposkytují dostatečnou hodnotu artistickou jak po stránce obsahové, tak po stránce technického provedení. Apelační komise podle článku 12 královského dekretu ze 24. května 1923 bude se skládati: z dvou vedoucích úředníků generálního ředitelství bezpečnostní služby, z jednoho úředníka, jedné matky, dvou odborníků z oboru kinematografie označených ministrem národního hospodářství a z jednoho publicisty. Nedoroznění předpisů o povinném promítání národních filmů mohou prefekti trestati dočasným uzavřením kinematografu, v případě opakování odvoláním licence.

Ve [Velké Británii]^{ec} byl vydán 22. prosince 1927 zákon Cinematograph Films Act 1927 po několikaměsíčním projednávání v parlamentě ve formě značně změněné oproti původní vládní předloze. Část I., omezující blind booking and advance booking⁴⁾, stanoví, že po 1. lednu 1928 nebude platna žádná úmluva mezi výrobcem a půjčovnou filmů o půjčování filmu k veřejnému předvádění ve Velké Británii, dokud film nebyl registrován podle předpisů zákona anebo nebyla aspoň podána platná žádost za jeho registraci. Výmínečně netýká se toto ustanovení filmů, které byly předvedeny majitelům kinematografů nebo veřejnosti ve Velké Británii předtím, než zákon vstoupil v platnost (1. I. 1928); u filmů epochových postačí, když byly splněny předepsané podmínky u tří jeho částí. Dále nebude po 1. lednu 1928 platna žádná úmluva mezi půjčovnou a majitelem kinematografu o předvádění filmu veřejnosti ve Velké Británii, jestliže by mezi datem úmluvy a termínem předvádění filmu uplynulo delší období, než jaké zákon dovoluje. Toto rozpětí časové jest v zákoně vymezeno na 12 měsíců, jestliže se úmluva stala před 1. říjnem 1928, na 9 měsíců, jestliže se úmluva stane mezi 1. říjnem 1928 a 30. zářím 1930, a na 6 měsíců, jestliže se úmluva stane po 1. říjnu 1930. Přestupky proti těmto ustanovením se trestají pokutou do 50 liber sterlingů a mimo to každá úmluva uzavřená v rozporu s touto částí zákona bude neplatna.

Část II. jedná o registraci filmů. Po 1. dubnu 1928 nesmí býti veřejně předváděn ve Velké Británii žádný film, dokud nebyl registrován podle předpisů tohoto zákona. Výjimkou může býti předváděn film, za jehož registraci byla podána prozatímní žádost, v omezeném rozsahu a pouze v jednom divadle, a filmy, které byly již předvedeny ve Velké Británii před počátkem účinnosti zákona. Přestupky trestají se pokutou do 20 liber sterlingů za každý den, v němž film byl předváděn. Ministerstvo obchodu (Board of Trade) povede rejstřík filmů, na něž se zákon vztahuje, v němž bude rozlišováno, zda film jest zapsán jako britský, nebo cizí. Zápis filmu předvedeného majitelům kinematografů nebo veřejnosti ve Velké Británii před 1. říjnem 1927 se povoluje jen výjimečně na zvláštní žádost. Ministerstvo obchodu uveřejňuje týdně v Board of Trade Journal seznam filmů do rejstříku zapsaných. Žádost za zápis podává výrobce nebo půjčovna nebo osoba třetí z jich příkazu, zaplativši předepsaný poplatek a připojivši potřebnou informaci o filmu. Platná žádost za zápis může býti podána pouze během 14 dnů po předvedení filmu obchodu. Výjimečně může býti podána žádost prozatímní nejdéle 6 týdnů před předvedením filmu obchodu, a žádost podaná po uplynutí 14 dnů po předvedení filmu obchodu

může býti úřadem přijata jako platná žádost, jestliže žadatel prokáže, že prodlení bylo zaviněno zvláštními okolnostmi a nebylo úmyslné. O zápisu vydá úřad žadateli potvrzení, v němž bude uvedena délka filmu a okolnost, zda film byl zapsán jako britský nebo cizí. Rejstřík bude volně přístupný k nahlédnutí každé osobě, jež bude moci poříditi si opisy nebo výtahy z něho a žádati za vyhotovení ověřeného opisu každého zápisu po zaplacení předepsaného poplatku. Bude-li kdykoliv míti ministerstvo obchodu důvod domnívati se, že byla zapsána nesprávně délka filmu nebo britský jeho původ, může žádati o průkazy, jež uzná za vhodné. Přesvědčí-li se, že film byl nesprávně zapsán, opraví zápis a vydá opravené potvrzení o zápisu, čímž dřívější potvrzení pozbývají platnosti, ledaže by ministerstvo obchodu v jednotlivém případě povolilo, aby se film počítal vzhledem k předpisům o kvotě půjčoven a kinematografů podle původního zápisu, pokud jde o délku a britský původ filmu. Z rozhodnutí ministerstva obchodu jest odvolání k High Court, jehož rozhodnutí jest konečné. Jestliže po podání žádosti za zápis změnil se délka filmu v rozsahu více než 10 %, jest povinností výrobce, resp. půjčovny, vyrozuměti o tom ministerstvo obchodu. Opomenutí toho se trestá pokutou do 20 liber sterlingů. Na každé kopii registrovaného filmu bude poznamenáno zapsané číslo filmu, jméno osoby, jejímž jménem film byl zapsán, délka filmu a zda film byl zapsán jako britský, nebo cizí. Postačí však, když půjčovnou je zasláno majiteli kinematografu oznámení obsahující všechny tyto body. Přestoupení toho se trestá pokutou do 20 liber sterlingů za každou kopii. Samostatné části filmů a filmy seriové budou zapsány odděleně a s každou částí bude nakládáno jako se samostatným filmem.

Část III. jedná o kvotě půjčoven. V ročním období od 1. dubna 1928 do 31. března 1929 a v 9 následujících letech bude povinen, kdo po živnostensku se zabývá půjčováním filmů majitelům kinematografů k veřejnému předvádění ve Velké Británii (půjčovna), nabytí k tomu účelu celkovou délkou registrovaných britských filmů, činící aspoň takový díl celkové délky všech registrovaných filmů jím v roce nabytých, jaký jest v zákoně předepsán (pro rok končící 31. března 1929 7 ½ %, 1930 a 1931 10 %, 1932 12 ½ %, 1933 15 %, 1934 a 1935 17 ½ %, 1936 až 1938 20 %), kterýžto díl bude nazýván kvotou půjčoven. Jestliže takto nabyté filmy obsahují jak dlouhé filmy (takové, jichž registrovaná délka jest 3000 stop nebo více), tak krátké filmy (takové, jichž registrovaná délka jest menší než 3000 stop), předpisy o kvotě musí býti splněny, jak pokud jde o dlouhé filmy, tak pokud jde o filmy veškeré. Jestliže půjčovna nesplní předpisů o kvotě půjčoven, dopouští se přestupku, ledaže by jí bylo ministerstvem obchodu vydáno zvláštní potvrzení nebo že by prokázala, že důvody nesplnění se vymykaly z její moci. Registrovaným filmem se míní film, který buď v době nabytí půjčovnou jest, nebo později během téhož roku se stane registrovaným filmem. S filmem, který je registrován po uplynutí roku, v němž ho půjčovna nabyla, bude nakládáno, jako kdyby ho půjčovna nabyla v roce, v němž byl registrován. Jakýkoliv počet půjčoven, z nichž žádná nebo z nichž ne více než jedna během každého roku nezíská více než 6 dlouhých registrovaných filmů za účelem jich půjčování majitelům kinematografů, může se spojití se souhlasem ministerstva obchodu k účelům předpisů zákona o kvotě půjčoven tak, že když celková délka registrovaných britských filmů jimi takto nabytých ve srovnání s celkovou délkou všech registrovaných filmů jimi nabytých v dotyčném roce tvoří předepsaný díl, má se za to, že každá půjčovna splnila toho roku předpisy o kvotě půjčoven. Půjčovny

omezující se výlučně ve své obchodní činnosti na omezenou geografickou část Velké Británie požívají jistých úlev. Každý britský film smí býti započítán jen jednou k účelům těchto předpisů o kvotě půjčoven a jen jednou půjčovnou s výjimkou půjčoven v předešlé větě uvedených. Odchylná ustanovení platí o filmech starších, to je takových, jichž nabyla půjčovna neméně než rok po konci roku, v němž jich nabyla půjčovna jiná. V době od 1. dubna 1928 do 31. března 1938 nesmí se nikdo zabývati po živnostensku půjčováním registrovaných filmů k veřejnému předvádění ve Velké Británii, dokud nemá k tomu licence od ministerstva obchodu. Výjimečně kdo podal žádost o udělení licence, smí obchod provozovati, dokud není o ní rozhodnuto. V tomto období smějí býti předváděny veřejnosti ve Velké Británii pouze takové filmy, spadající pod předpisy tohoto zákona, jež byly získány majitelem kinematografu od osoby, mající licenci pro půjčování filmů, pokud majitel kinematografu sám nemá této licence a nenabyl filmu za účelem jeho půjčování k veřejnému předvádění ve Velké Británii. Přestupky těchto předpisů trestají se pokutou do 20 liber sterlingů za každý den, v němž půjčovna provozuje obchod nebo majitel kinematografu film předvádí proti ustanovením zákona. Každá půjčovna podá ministerstvu obchodu vždy do 1. května nebo v pozdější lhůtě jí v jednotlivém případě ministerstvem obchodu povolené zprávu, obsahující takové informace o registrovaných filmech jí nabytých během dotyčného roku, jež mohou býti požadovány, aby prokázala ministerstvu obchodu, že splnila předpisy o kvotě půjčoven během tohoto roku. V případě, že půjčovna během roku zanechá obchodování, podá zprávu tuto během měsíce po tom, kdy přestala obchod provozovati. Každá půjčovna povede knihu, v níž bude co možná nejdříve zanášeti název, registrované číslo, registrovanou délku každého filmu jí nabytého, rozeznávajíc mezi filmy britskými a cizími, kinematografy, jimiž film byl zakoupen k předvádění, a data, pro něž byly zadány, a předloží na požádání tuto knihu k nahlédnutí každé osobě pověřené k tomu ministerstvem obchodu.

Kvota kinematografů. V roce od 1. října 1928 do 30. září 1929 a v každém z následujících devíti let, kdo se zabývá po živnostensku předváděním filmů veřejnosti ve Velké Británii, bude předváděti v každém kinematografu během každého roku nejméně takový díl registrovaných britských filmů, jak zákon předpisuje (v roce končícím 30. zářím 1929 5 %, 1930 a 1931 7 ½ %, 1932 10 %, 1933 12 ½ %, 1934 a 1935 15 %, 1936 až 1938 20 %, což se nazývá kvotou kinematografů. Jestliže filmy takto předváděné zahrnují jak dlouhé, tak krátké filmy, předpisy tyto musí býti splněny, jak pokud jde o dlouhé filmy, tak pokud jde o veškeré filmy. Díl britských filmů bude zjištěn srovnáním délky každého britského filmu hraného během normálních hodin v řádném programu, násobené počtem předvádění, a délky všech filmů, které byly takto hrány, násobené počtem předvádění. Kdo nesplní předpisy o kvotě kinematografů, dopouští se přestupku, ledaže by mu bylo vydáno ministerstvem obchodu zvláštní potvrzení nebo že by prokázal, že důvody nesplnění byly takové, že se vymykaly z jeho moci. Od 1. října 1928 do 30. září 1938 nesmí nikdo po živnostensku předváděti filmy veřejnosti ve Velké Británii, dokud nemá k tomu od ministerstva obchodu licenci pro dotyčný kinematograf. Výjimečně kdo podal žádost o udělení licence, smí provozovati živnost tuto, dokud není o žádosti rozhodnuto. Kdo provozuje živnost v rozporu s těmito předpisy, dopouští se přestupku a trestá se pokutou do 10 liber sterlingů za každý den, po který živnost provozoval. Každý majitel kinematografické licence jest povinen předložiti ministerstvu

obchodu vždy do 1. listopadu výkaz, obsahující předepsané informace o registrovaných filmech jím předváděných v každém kinematografu během dotyčného roku, jakož i data a počet představení, aby prokázal ministerstvu obchodu, že splnil předpisy zákona o kvotě kinematografů. Jestliže majitel kinematografu během roku přestane předvádět filmy v některém kinematografu, jest povinen předložit zprávu do měsíce potom. Každý majitel kinematografu povede pro každý kinematograf, v němž filmy předvádí, knihu a zaznamená v ní pokud možno nejdříve název, registrované číslo, délku každého jím předváděného filmu veřejnosti, rozeznáváje mezi britskými a cizími filmy, data všech předvádění každého filmu, počet předvádění každého filmu každý den během normálních hodin v řádném programu. Kniha tato bude přístupna k nahlédnutí každé osobě pověřené k tomu ministerstvem obchodu. Pro majitele kinematografické licence, jenž nepředvádí v jednom divadle více než 6 dnů a ne více než v jednom divadle v týž čas, předpisy tyto se modifikují tím způsobem, že nebude povinen splnit předpisy o kvotě kinematografů s ohledem na každý jednotlivý kinematograf, jestliže tyto předpisy budou jím splněny tak, jako kdyby byla všechna představení jím v roce pořádaná konána v jednom kinematografu. Nebude též povinen podati zprávu ministerstvu obchodu po přerušení představení v každém jednotlivém kinematografu ani vésti odděleně knihu a podáváti výkaz pro každý kinematograf, v němž předvádí. Nebude též potřeba, aby měl licenci pro každé divadlo, v němž předvádí.

Ustanovení všeobecná. Ministerstvo obchodu prozkoumá každou zprávu jemu předloženou podle tohoto zákona a může za tím účelem žádati na půjčovně neb majiteli kinematografu takovou informaci a takové vysvětlení, jaké považuje za nezbytné, a může pověřiti své orgány prozkoumáním knih vedených půjčovnou neb majitelem kinematografu. Ministerstvo obchodu vydá po dobrozdání poradního sboru půjčovně nebo majiteli kinematografu potvrzení v případech, že nemohli splnit předpisy o kvotě z důvodů vymykajících se jejich moci. Přestupky předpisů o kvotě půjčoven a kinematografů se trestají v případech méně závažných pokutou do 100 liber sterlingů u půjčoven a do 50 liber sterlingů u kinematografů, v případech závažnějších pokutou do 500 liber sterlingů. Přitom u půjčoven kromě toho, byl-li přestupek spáchán úmyslně a stal-li se potřetí, možno naříditi, že bude podnikateli odňata licence a že nebude udělena jemu a žádné osobě s ní finančně spojené nebo osobě, jež by převzala jeho obchod nebo jež se účastnila vedení jeho obchodu a vědomě měla účast na přestupku po období, jež bude v jednotlivém případě stanoveno. Obdobně u kinematografů trest se týká licence pro onen kinematograf, v němž se přestupek stal, a osoby, jíž byla licence odňata pro kterékoliv divadlo během posledních 12 měsíců. Licence bude propůjčena ministerstvem obchodu každé osobě o ni žádající, není-li žadatel diskvalifikován a jestliže žadatel poskytne informace úřadem žádané a zaplatí předepsaný poplatek. O licenci mohou žádati pouze osoby sídlící ve Velké Británii. Propůjčená licence zůstane normálně v platnosti do uplynutí roku, končícího dnem 31. března (u půjčoven) nebo dnem 30. září (u kinematografů). Jestliže osoba povinná podati zprávu podle zákona opomene tak učiniti v čase předepsaném nebo nedá žádanou informaci neb vysvětlení, jež je v její moci dáti, dopouští se přestupku a třece se pokutou do 5 liber sterlingů za každý den, po který nedostatek trvá. Jestliže osoba povinná vésti knihu a zaznamenávati v ní předepsané náležitosti opomene tak učiniti anebo jestliže odepře předložit knihu

k nahlédnutí osobě pověřené ministerstvem obchodu, bude potrestána pokutou do 20 liber sterlingů.

Všeobecná část. Zákon se netýká filmů, které zcela nebo většinou zobrazují novinky a časové události, filmů přírodních, reklamních, filmů užívaných zcela nebo převážně výchovnými institucemi pro výchovné účely, filmů zobrazujících zcela nebo převážně průmyslové neb výrobní procesy a filmů vědeckých včetně filmů přírodopisných. Výjimečně může ministerstvo obchodu povolit na žádost výrobce neb půjčovny vzhledem k zvláštní ceně takových filmů, že mohou být registrovány a započítávány k účelům kvoty půjčoven a kinematografů.

Za britský film podle tohoto zákona bude se považovati film, jenž splní tyto podmínky:

- a) je-li vyroben osobou, jež byla v době výroby filmu britským příslušníkem; je-li vyroben dvěma neb více osobami, musí být tato podmínka splněna u všech; nebo britskou společností,
- b) po 31. prosinci 1928 jsou-li scény ve studiu fotografovány v některém studiu v britské říši,
- c) je-li autor scenaria v době výroby filmu britským příslušníkem,
- d) je-li ne méně než 75 % platů, mezd a vydání zaplacen za služby a práce při výrobě filmu (exclusive platu za autorské právo a platu jednoho cizího herce neb herečky neb režiséra a včetně platu autora scenaria) britským příslušníkům neb osobám trvale sídlícím v britské říši. Ve výjimečných případech výrobcem nezaviněných může ministerstvo obchodu snížit uvedený díl na 70 %. Ostatní filmy se považují z hlediska zákona za filmy cizí. Pojem britská společnost znamená společnost zřízenou podle práva některé části britské říše, jejíž většina správních orgánů jsou britští příslušníci.

Osoba, která vědomě učiní nesprávné prohlášení nebo dá nesprávnou informaci, dopouští se přestupku a trest se vězením do 3 měsíců nebo pokutou do 50 liber sterlingů. Ministerstvo obchodu se zmocňuje vydati k provedení zákona bližší předpisy, zejména pokud jde o zápis do rejstříku, formu žádosti za registraci, evidenci nutnou k určení britského původu filmu, poplatky placené za žádost o registraci, za nahlédnutí do rejstříku a pořízení opisu z něho, formu zpráv a záznamů, jichž předkládání a vedení jest zákonem předepsáno, a pokud se týče poplatků placených s podáním žádosti za udělení licence podle tohoto zákona. Poplatky budou tak stanoveny, aby se přibližně rovnaly vzešlým nákladům. Zákon stanoví nejvyšší mez pro poplatky za registraci filmů a za udělení licence. Ministerstvo obchodu zřídí na dobu, po kterou budou v platnosti povinné kvoty, poradní sbor, aby byl úřadu nápomocen při provádění zákona. Poradní sbor skládá se ze dvou zástupců výrobců filmů, dvou zástupců půjčoven, čtyř zástupců kinematografů a pěti zástupců, nemajících finančního zájmu v žádném oboru kinematografie, z nichž jeden je předsedou; jedno místo je vyhrazeno ženě. Funkční období jest nejvýše tříleté a jest stanoveno při jmenování. Vystupující členové mohou být jmenováni znovu. Zákon dále definuje různé odborné pojmy v textu zákona použité. Kde nebylo obchodně možno vyhověti předpisům o kvotě pro povahu ziskatelných britských filmů nebo pro jejich nepřiměřenou cenu, bude se míti za to, že předpisy nebyly splněny z důvodu, jež se vymykaly z moci osoby zavázané. Zákon nabyl účinnosti 1. ledna 1928 a bude v platnosti do 30. září 1938.

Vzhledem k resoluci usnesené na říšské konferenci na podzim roku 1926 možno očekávat, že Velké Británie budou v protekční politice následovati i dominia.⁵⁾

[V SSSR]^{ff} je filmová výroba a rovněž zahraniční obchod v rukou státu. Kinematografické továrny jsou zproštěny daní. V odborných školách nabývají posluchači po předběžné přípravě důkladných odborných vědomostí o filmové výrobě a technice. Rozvoji napomáhá též benevolentní politika sovětské vlády vůči kinematografům, považovaným za kulturně-osvětové podniky a vzhledem k tomu podléhajícím minimálním daním.

[Ve Francii]^{gg} byl vydán s platností od 1. března 1928 dekret presidenta republiky z 18. února 1928 o úpravě kinematografie a o kontrole filmů s tímto obsahem: Otevření a provozování kinematografů je vázáno pouze podmínkou, že každá osoba, chtějící provozovati kinematograf, podá ohlášku nejméně 15 dní před jeho otevřením u policejního úřadu. Ohláška musí obsahovati tato data: místo provozovny, zařízení k bezpečnosti obecnosti, jméno, zaměstnání, rodiště a národnost vlastníků, ředitelů a operatérů, u společnosti data o správních jejích orgánech. Přijetí ohlášky jest potvrzeno bez prodlení. Podnikatelé musí splniti všechny předpisy policejní, bezpečnostní a zdravotní. Předpisy policejní platné pro divadla se vztahují i na kinematografy. Zavedené poplatky pro chudé a pro nemocnice budou se dále vybíráti. Předvádění filmů veřejnosti podléhá kontrole ministerstva veřejného vyučování a krásných umění. Zásadně žádný film nesmí býti předváděn veřejnosti, pokud neobdržel visum tohoto ministerstva na základě dobrozdání zvláštní komise. Každý cizí film musí býti předložen komisi v přesné původní úpravě i s titulky, k nimž je připojit francouzský překlad. Ke kontrole filmů je zřízena dvaatřicetičlenná komise u ministerstva veřejného vyučování a krásných umění, složená z 5 zástupců tohoto ministerstva, 4 zástupců ministerstva vnitra, po 1 zástupci ministerstva zemědělství, zahraničních věcí, kolonií, spravedlnosti, obchodu, války a námořnictví, 2 francouzských výrobců filmů, 2 francouzských autorů, 2 francouzských ředitelů kinematografů, 2 francouzských filmových umělců a 8 osob vybraných vzhledem k jejich zvláštní způsobilosti. Neúřední členové komise jsou jmenováni na 3 léta. Komisi předsedá přednosta odboru pro krásná umění. Komise přezkouší filmy a povede seznam těch filmů, jež byly uznány za způsobilé k předvádění. Přitom komise vezme v úvahu celkový národní zájem, zvláště zájem na uchování národních zvyků a obyčejů, a též, pokud jde o filmy z cizích zemí, možnost proniknutí francouzských filmů do těchto zemí. Komise může přenéstí svá práva kontroly filmů na stálý desetičlenný výbor. Členové komise obdrží náhradu za porady, jichž se zúčastní, způsobem stanoveným ministrem vyučování a financí. Předepsané poplatky za cenzuru a visa filmů platí zájemníci.⁶⁾

[V republice Československé]^{hh} dotýkal se věci dosud jen výnos ministerstva vnitra z 28. června 1924, jímž bylo uloženo zemským správám politickým, aby obnovující kinematografické licence vkládaly do nich podmínku, že majitel licence, který v posledních třech letech nepředvedl ve svém podniku aspoň 10 celovečerních filmů domácího původu, jest povinen odehráti v nové licenční periodě, není-li tato delší než jeden rok, nejméně 5 programů vyrobených v Československé republice, je-li však tato perioda delší než rok, nejméně 5 programů každý rok. Tyto programy musí licenciát hráti po stejnou dobu a za stejných podmínek, jako předvádí kterýkoliv jiný program. Při žádostech o opětné udělení kinematografických licencí musí žadatel prokázati, že této podmínce vyhověl.⁷⁾

Po předběžných poradách, konaných koncem roku 1927 v ministerstvu obchodu, předložily zájmové korporace ministerstvu obchodu své návrhy na podporu domácí filmové výroby. Potěšitelným zjevem jest, že veškeré korporace uznávají potřebu této podpory a že přinášejí cenné náměty o volbě prostředků k tomu účelu.

[Říšský svaz odborných společenstev fotografů]ⁱⁱ republiky Československé se sídlem v Praze⁸⁾ navrhuje,

1) aby v Československu bylo dovoleno půjčovati a veřejně předváděti jen takové kinematografické filmy, které byly zapsány do filmového rejstříku v ministerstvu obchodu s udáním jména a adresy vlastníka filmu, názvu a původu filmu a jeho délky v metrech; za každý metr filmu platil by se pevný poplatek, stanovený na dobu jednoho roku ministrem obchodu po slyšení obchodních komor,

2) aby kdo v Československu půjčuje anebo předvádí kinematografické filmy, musil ke konci každého kalendářního roku prokázati, že určitá část filmů jím půjčovaných neb předváděných jest původu československého; poměr těchto československých filmů k filmům cizím by určil vždy na dobu jednoho roku ministr obchodu po slyšení obchodních komor; kdo by překročil přípustný počet cizích filmů, nesměl by cizích filmů půjčovati aneb předváděti, dokud by nedoplnil chybící počet filmů československých; za československý film se považuje film, jestliže jeho podnikatel sídlí trvale v Československé republice, jestliže alespoň jeden z režisérů a nadpoloviční většina hlavních představitelů jsou příslušníky československými, jestliže jeho natáčením (fotografií) byl pověřen kinofotograf (operatér) vyhovující předpisům § 1 zákona ze dne 1. července 1926 Sb. z. a n. č. 140⁹⁾ a nebo jeho zaměstnanec a jestliže kopie filmu byla vyrobena v tuzemsku,

3) aby z poplatků za zápis do rejstříku se utvořil fond k udělování podpor podnikatelům filmů původu československého; podpory by uděloval ministr obchodu k návrhu komise, složené ze zástupců výrobců, půjčoven, majitelů kinematografických licencí, režisérů, Říšského svazu odborných společenstev fotografů, Filmové ligy, žurnalistů a spisovatelů; z působnosti zákona by byly vyňaty filmy reklamní, průmyslové, vědecké, kulturní a filmy dodatkové, nepřesahující délku 700 m. Přestupky trestaly by se peněžitou pokutou od 500 do 10.000 Kč, v případě opakování zabavením filmu, popřípadě i odnětím živnostenského oprávnění (licence).

[Svaz filmového průmyslu a obchodu]^{jj} v Československu¹⁰⁾ navrhuje, aby každé půjčovně filmů byla uložena povinnost, aby pro období dvou obchodních let opatřila si a ve vlastní režii půjčovala v celé oblasti Československa jeden celovečerní film československého původu. Za film československého původu považuje se ten, jehož výrobcem jest příslušník československý anebo společnost mající sídlo v Československu, jehož alespoň jeden režisér a kinofotograf a pak většina představitelů jsou příslušníky československými a při němž nejméně 51 % celkového nákladu na výrobu filmu až do zhotovení první kopie pro cenzuru je spotřebováno v Československu.

[Ústřední svaz kinematografů]^{kk} Československé republiky¹¹⁾ ve svém návrhu předeseílá, že již před lety navrhl, aby majitelům kinematografických licencí byla do licenčních podmínek vložena podmínka, že kinematograf bude předváděti určitý počet filmů domácí výroby, což se později stalo skutkem. Svaz má za to, že jest možno a vhodno rozšířiti ochranu domácí výroby, a to nejprve utvořením podpůrného fondu a později zřízením

Československého ústavu pro kinematografii. Svaz poukazuje, že existence kinematografů jest závislá na pouhé produkční licenci, udělované politickými úřady na krátkou dobu.¹²⁾ Toto nejisté postavení majitele kinematografu způsobuje, že nemůže činiti dispoic na delší dobu a že kapitál, vynaložený na zařízení a zdokonalení podniku, jest vydán v nebezpečí znehodnocení v případě, že se licence neobnoví. Kdyby kinematografy byly koncesovanou živností s trvalým oprávněním, pak by jich majitelé mohli mnohem více učiniti pro domácí filmy, buď že by se mohli více než dosud přímo účastniti na výrobě československých filmů, nebo že by mohli zajistiti častější předvádění těchto filmů. Z těchto důvodů navrhuje Svaz junctim mezi uložením příspěvků kinematografů na podporu československé filmové výroby na straně jedné a mezi prohlášením kinematografů za koncesovanou živnost a snížením dávky ze zábav na straně druhé, s poukazem, že vysoké sazby této dávky byly zavedeny v době všeobecné vysoké konjunktury. Svaz jest toho názoru, že jest nutno provésti organizaci domácí filmové výroby od základů a vytvořiti uvnitř státu podmínky pro zdárnou práci domácích, aby domácí výroba stačila uspokojiti velkou část domácí potřeby a aby dále domácí filmy byly schopné soutěže s výrobky cizozemskými a tím způsobily pro vývoz. Proto doporučuje Svaz nejdříve zřídit fond k podpoře československé výroby filmové, jehož účelem by bylo nikoliv vyráběti filmy, nýbrž podporovati výrobu takovým způsobem, aby co nejdříve byly vytvořeny podmínky příznivé pro výrobu. Činnost fondu by zejména směřovala:

- 1) k vybudování a udržování učiliště pro všechny obory kinematografie,
 - 2) k podpoře na vybudování atelieru,
 - 3) k udělování cen za libreta, vzornou režii, herecké výkony a vzornou kinematografii.
- Fond by byl udržován z příspěvků výrobců filmů, půjčoven filmů, majitelů kinematografů a z příspěvku státního ve výši stanovené zákonem. Svaz počítá přibližně s příspěvky celkem as 3 miliony Kč ročně. Od fondu by se mohlo časem přikročiti ke zřízení Československého ústavu pro kinematografii, jehož účelem by bylo soustřeďovati a řídit všechny snahy a práce směřující k všestrannému povznesení všech složek čsl. kinematografie. K těmto složkám počítá se domácí výroba filmů se všemi s tím souvisejícími činnostmi uměleckými a technickými, jakož i s pomocnými průmysly, obchod filmy a provoz veřejných kinematografů. Do činnosti ústavu by podle návrhu Svazu spadalo zejména:

- 1) Vybudování odborného učiliště, které by
 - a) theoreticky i prakticky připravovalo své posluchače ku práci v jednotlivých oborech kinematografie a vychovávalo filmové herce, režiséry, kinofotografy a jiné odborné pracovníky,
 - b) pořádalo odborné kursy pro vzdělání kinooperatérů,
 - c) konalo odborné kursy pro úředníky filmových výroben, půjčoven a kinematografů,
 - d) pořádalo veřejné přednášky ze všech oborů kinematografických pro širší obecnost k povzbuzení zájmu široké veřejnosti pro filmy, zejména pro domácí výrobu filmovou, jakož i k povznesení vkusu obecnosti a jeho záliby pro film ušlechtilé zábavný a poučný.
- 2) Zkoušení osob, hlásících se k filmové hře a režii.
- 3) Podporování domácí výroby filmů historických, přírodních, národopisných a propagačních.

- 4) Udělování cen libretistům, režisérům, hercům a filmovým technikům.
- 5) Podpora výstavby vzorných výroben filmů a laboratoří.
- 6) Sledování otázek dopravních a celních u surovin, strojů a látek pomocných k výrobě filmů a podpora zařízení domácí výroby těchto potřeb.
- 7) Evidence zakázek veřejných úřadů, ústavů, korporací, průmyslových a obchodních závodů.
- 8) Podpora vývozu výrobků domácího průmyslu filmového a průmyslů spřízněných.
- 9) Censura filmů.
- 10) Podávání dobrozdání o opatřeních pro ochranu domácí výroby filmů a provádění této ochrany, evidence filmů domácích a zahraničních.
- 11) Evidence veřejných kinematografů a podávání dobrozdání pro úřady udělující povolení k provozu kinematografů, dozor nad provozováním veřejných kinematografů a péče o vzorné jejich zařízení.
- 12) Péče o podporu filmového obchodu.
- 13) Zřízení rozhodčího soudu pro spory mezi příslušníky kinematografických odborů. Odborná dobrozdání pro soudy. Evidence odborníků a návrhy na jmenování odborných znalců pro soudy a úřady.
- 14) Podpora odborných časopisů a odborné literatury. Zřízení veřejné odborné knihovny a čítárny.
- 15) Pořádání a obesílání odborných výstav. Propagace československého filmu. Podle návrhu Svazu vedlo by správu ústavu kuratorium, složené ze zástupců státu, vyslaných zúčastněnými ministerstvy, a z odborníků, jmenovaných na návrh příslušných odborných organizací. Ústav by byl přičleněn k ministerstvu obchodu a k podpoře jeho činnosti byly by zřízeny pro jednotlivé soubory otázek poradní sbory.

[Československá obec sokolská¹³⁾] navrhne, aby každý film dramatický, delší 1000 m, určený k veřejnému předvádění v Československu, podléhal zápisu do rejstříku, vedeného v ministerstvu obchodu. Žadatel o zápis bude povinen zaplatiti předepsaný poplatek registrační ve výši Kč 1,— za jeden metr censurované délky filmu bez ohledu na to, zda jde o film dovezený nebo československý. Z výnosu registračních poplatků utvoří se fond k podpoře domácího filmu, z něhož se budou rozdělovati každého roku výrobcům premie podle dobrozdání dvacetičlenné komise, složené ze zástupců ministerstva obchodu, školství a vnitra, zemských svazů kinematografů, Čsl. obce sokolské, půjčoven, výrobců filmů, herců, režisérů, autorů, tisku a Ústředního svazu čsl. průmyslníků. Této komisi budou předvedeny vždy v měsíci lednu veškeré registrované filmy, vyrobené předešlého roku, ucházející se o premie z fondu. Filmy budou klasifikovány podle hodnoty libreta, scenaria, režie, hereckých výkonů, techniky, výpravy, obchodního výsledku a podle jiných příznivých činitelů. Na základě výsledku při klasifikaci dosaženého bude roční výnos fondu rozdělen mezi československé filmy v minulém roce vyrobené. Za československý film se považuje film, jehož režisér, autor, operatér a nejméně polovina představitelů hlavních rolí jsou československými státními příslušníky a jestliže kopie určené pro Československo jsou zhotoveny v domácích laboratořích. Předpisy o registraci netýkají se filmů vzdělávacích, vědeckých, časových, přírodních, průmyslových a reklamních bez omezení metráže a dodatkových veseloher do 1000 metrů. Kdo veřejně předvádí filmy, bude povinen hráti během normálních hodin v řádném programu v souhrnu všech

představení nejméně takový díl filmů československých, jaký je pro každý rok předepsán, se zřetelem k poměrům ve výrobě domácích filmů. Předpisy tyto budou platiti po pět let. Dále jest navrženo zrušení cla na dovoz surovin (neosvětlených filmů) a na dovoz technických zařízení, jako strojů, speciálních lamp osvětlovacích, různých pomůcek a potřeb v tuzemsku nevyráběných a zvýšení cla na dovoz osvětlených filmů.

[Filmová liga československá¹⁴⁾] žádá vydání zákazu smluv o půjčení filmu k veřejnému předvádění v Československu, dokud každý takový film nebyl registrován u ministerstva obchodu. Pro vedení rejstříku jsou navrženy tytéž zásady jako v britském zákoně. Kdo po živnostensku půjčuje filmy majitelům kinematografů k veřejnému předvádění, bude povinen získati k půjčování celkovou délku československých filmů, tvořící nejméně takový díl celkové délky, všech filmů, jím takto v roce získaných, jaký je stanoven pro dotýčný rok. Výši kvoty určí každý rok ministerstvo obchodu po slyšení odborných korporací podle potřeby trhu a celkového počtu vyrobených československých filmů. Pro první rok navrhuje se kvota 6,66 %. V prvním roce, aby nevznikl nedostatek zboží, mohou býti započítány do kvoty výminečně i ty československé filmy, které byly předloženy cenzuře 6 měsíců předtím, než zákon vstoupil v platnost. Malé půjčovny, nepůjčující více než 6 registrovaných filmů ročně, mohou se spojit za souhlasu úřadu k výpočtu kvoty, pokud tato nepřestoupí 20 %. Půjčovny jsou povinny podle britského vzoru vésti knihu, předložiti ji k nahlédnutí pověřeným úředním orgánům a prokázati po uplynutí každého roku, že vyhověly v předešlém roce předpisům o kvotě. Kdo předvádí filmy veřejnosti, bude povinen hráti v každém kinematografu během normálních hodin v řádném programu v souhrnu všech představení nejméně takový díl filmů československých, jak je stanoví každoročně ministerstvo obchodu po slyšení odborných korporací. Pro první rok se navrhuje kvota 10 % vzhledem k dosavadnímu nařízení ministerstva vnitra z 28. června 1924. Zákon se netýká filmů časových, přírodních, vzdělávacích, vědeckých, průmyslových, obchodních reklam a dodatkových veseloher do 700 m délky. Za československý film se považuje ten,

- a) jehož výrobce je československý státní příslušník,
- b) režisér neb jeden z režisérů, kinofotograf neb jeden z kinofotografů a většina hlavních představitelů jsou československými příslušníky,
- c) nejméně 55 % celkového výrobního nákladu filmu musí býti zapláceno za práce a dodávky československých státních příslušníků,
- d) kopie filmu pro oběh v Československu musí býti pořízena v tuzemsku.

Při ministerstvu obchodu bude zřízen poradní sbor, složený ze zástupců Filmové ligy, výrobců, půjčoven, majitelů kinematografů, filmových režisérů a dvou osob nemajících hmotného zájmu v žádném oboru filmového průmyslu. Úkolem poradního sboru bude podávati posudky o tom, který film uznává za československý ve smyslu zákona s nároky na započtení do kvoty. Poradní sbor může zamítnouti přiznání práva kvoty takovému filmu, který je patrně zhotoven pouze pro získání kvoty a mohl by poškoditi pověst domácí výroby. Dále se žádá, aby při ministerstvu obchodu byl zřízen fond pro podporu domácí filmové výroby, do něhož by plynuly poplatky za zápis každého filmu, progresivně stoupající podle počtu filmů v roce již žadatelem k zápisu přihlášených (do 20 přihlášených filmů Kč 500,— za zápis každého filmu, od 21 do 30 filmů Kč 1.000,— za zápis jednoho filmu, při 31. až 40. přihlášce Kč 1.500,— za zápis jednoho filmu a dále vždy o 500 Kč

více při zápisu každé další započaté desítky přihlášek) a výnos dávky uložené kinematografům ve výši Kč 2,- za každé představení. Z fondu, jenž by byl spravován zástupci půjčoven, kinematografů a výrobců, by byly udíleny bezúročné zápůjčky podnikatelům, kteří předloží podrobně vypracované scenario se jménem autora, režiséra a představitelů hlavních rolí. Komise spravující fond rozhodne o výši půjčky jakož i o záruce, kterou musí žádající firma poskytnouti. Z fondu lze při dosažení určité jeho výše udělovati subvence na podporu seriosní filmové práce. Podpory by byly vyplaceny československým filmům, které měly umělecký, ale nikoliv finanční úspěch, filmům kulturním, na soutěže libret, na studijní neb cestovní podporu nadaných režisérů, herců neb operatérů, na technické zdokonalení filmové výroby a na zřízení kinematografické školy.

[Svaz filmových pracovníků¹⁵⁾] navrhuje, aby každý film domácí i cizí byl povinně registrován u ministerstva obchodu a aby každá půjčovna filmů byla povinna nabýti na určitý počet filmů cizích určitý počet filmů československých. Výši kvoty stanoví každoročně ministerstvo obchodu. Z předpisu zákona by byly vyňaty filmy censurované předtím, než zákon nabyl platnosti, dále filmy dodatkové, nepřesahující 700 m délky, a filmy vědecké a kulturní. Registrační poplatek by činil 0,05 Kč za každý metr. Vedení rejstříku je navrženo obdobně podle britského zákona. Za film československý s právem započitatelnosti do kvoty se považuje film celovečerní, dějově jednotný, jehož výrobce je československým státním příslušníkem, jestliže z celkového nákladu na film bylo vyplaceno nejméně 65 % československým státním příslušníkům za vykonané práce a dodávky. Jestliže by film byl vyroben zřejmě jen k získání nároku na registraci filmů cizích, bude sice registrován jako film československý, ale bez práva na registraci filmů cizích. Vlastník registrovaného československého filmu s přiznaným právem na registraci filmů cizích bude oprávněn toto právo se svolením úřadu přenést zcela nebo částečně na jiné osoby. Půjčovny budou povinny prokázati po uplynutí roku, že splnily tyto předpisy v uplynulém roce. Přestupky se trestají pokutou do 10.000 Kč, při opakování odnětím živnostenského oprávnění. Tomu, kdo nesplní předpisů o kvotě půjčoven, bude odepréna registrace filmů cizích na tak dlouho, dokud neprokáže, že vyhověl předpisům o kvotě. Kdo předvádí veřejně filmy, jest povinen hráti z celkového počtu programu během normální doby hrací takový počet programů československých, jaký je pro běžný rok stanoven, a prokázati počátkem roku, že v uplynulém roce splnil tyto předpisy. Nesplnil-li předpisů o kvotě kinematografů, bude trestán odnětím licence. Každý majitel kinematografické licence je povinen odváděti z každého veřejného představení poplatek 50 hal. za každých 100 sedadel. Z výnosu poplatků bude utvořen podpůrný fond, z něhož budou udělovány premie zdejšími příslušníkům za umělecké výkony nebo technické práce v oboru filmové výroby a stipendia filmovým pracovníkům k účelům studijním. Posléze žádá Svaz zrušení cla na neosvětlené filmy a pomůcky k filmové výrobě.

[Osnova]¹⁶⁾ chce řešiti otázku podpory výroby kinematografických filmů opatřením vnitřním, obchodně-politicky nezávadným a způsobem jednoduchým, účinným a obchod pokud možno nejméně zatěžujícím. Největším nedostatkem našeho dosavadního stavu bylo, že jsme donedávna neměli vůbec soustavné výroby hraných filmů a že filmové podnikání bylo u nás víceméně volným a nahodilým podnikatelstvím finančníků v jednotlivém případě získaných. Tím trpěla pravidelnost výroby, jejíž rozsah byl podroben velkému kolísání, jak ukazuje celková statistika filmů censurovaných v Československu

(tab. I.) [...] a ještě více statistika dramát a veseloher censurovaných v Československu (tab. II.), podle níž domácí výroba vyjádřená v procentech censurovaných dramát a veseloher činila v roce 1922 4,0 %, v roce 1923 2,8 %, v roce 1924 1,6 %, v roce 1925 3,2 %, v roce 1926 6,3 % a v roce 1927 3,9 %.¹⁶⁾ Za těchto poměrů mnohý podnikatel, nemaje možnosti rozdělit podnikatelské riziko na několik obrazů, při finančním neúspěchu jednoho svého filmu znechucen vzdal se další činnosti v tomto oboru, naši filmoví pracovníci, nemajíce trvalejšího engagementu, nemohli plně uplatnit svých schopností a nebyli tak existenčně zabezpečeni, aby mohli klidně a důkladně pracovat, a nebylo zde racionální výroby, jež by hospodárně zužitkovala lidské síly a potřebná zařízení. Tomuto nedostatku chce osnova odpomoci zavedením kvoty půjčoven, jíž má být dosaženo jisté pravidelnosti ve výrobě. Půjčovně jest volno, aby filmy na kvotu potřebné buď sama vyrobila, nebo opatřila si je od výrobce. Velikým úspěchem zákonné úpravy by bylo, kdyby hlavně velké půjčovny, disponující značným kapitálem a vyzbrojené bohatými zkušenostmi obchodními, se účastnily na naší výrobě větší měrou než dosud. Poněvadž výše kvoty bude stanovena vždy jen pro jeden rok podle vývoje domácí výroby, bude zde úměrnost mezi vykonanou prací a podporou, jíž se výrobě dostane. Dalším prostředkem k hospodářskému zabezpečení výroby jest kvota kinematografů, jíž se vyhrazuje domácímu výrobku určitá část tuzemského odbytiště. Při posuzování návrhu jest třeba uvážiti, čeho vůbec lze docílití zákonnou úpravou, že totiž jest možno připravit pouze podmínky příznivé pro výrobu, zabezpečiti ji hospodářsky v rámci daných možností a zjednati jí možnost uplatnění na domácím trhu, naproti tomu nelze zákonnou úpravou dosáhnouti zabezpečení umělecké hodnoty obrazů a proniknutí našich filmů na cizí odbytiště, což oboje bude úkolem filmových pracovníků samotných, jimž budou dány příznivější podmínky pro tvoření. Naše filmová výroba musí nevyhnutelně počítati s velkou nevýhodou, již má oproti průmyslu velkých zemí v malém domácím odbytišti. Návrh však střízlivě počítá s danými poměry a chce velmi liberální definicí pojmu československého filmu umožniti spolupráci s cizím průmyslem a tím i proniknutí našich výrobků na cizí trhy, aby bylo možno přikročiti i k výrobě filmů nákladnějších, jež nemohou býti v tuzemsku amortisovány. Zavedení kvoty kinematografů bylo již před lety navrženo Ústředním svazem kinematografů, a pokud jde o kvotu půjčoven, navrhl nyní Svaz filmového průmyslu a obchodu řešení podobné, od něhož se osnova odchyľuje pouze stanovením jednoročního období místo období dvouletého za účelem větší pravidelnosti výroby a rovnoměrnějším rozvržením povinnosti na všechny půjčovny podle počtu jimi půjčovaných filmů, takže navržené řešení jest schůdnou cestou, přijatelnou všem zúčastněným podnikatelským skupinám a finančně je nezatěžující při nynější zvýšené oblibě dobrých československých filmů u našeho obecnstva. Osnova naproti tomu upouští od navrhované registrace, poněvadž evidence veškerých filmů jest vedena při jejich censurování, a upouští též od zřízení fondu k podpoře domácí filmové výroby, jenž by byl dotován z příspěvků výrobců, půjčoven, kinematografů a státu, a to především z toho důvodu, že by tím bylo uvaleno nové zatížení na všechny složky kinematografie; aby bylo možno vybrati od půjčoven a výrobců jeden milion Kč, bylo by nutno při cca 1,5 milionu metrů censurovaných dramatických filmů ročně zavésti na tyto filmy poplatek ve výši 0,66 Kč za každý metr censurované délky, k vybrání částky 1 milionu Kč od kinematografů bylo by třeba při jejich počtu cca 1200 zavésti pro každý kinematograf průměrně

dávku 830 Kč ročně, jež by však vzhledem k velkému množství malých kinematografií na venkově, hrajících třeba jen jednou týdně, musela být pro velké kinematografy mnohonásobně větší. Kromě toho udělování přímých podpor z fondu jednotlivým podnikatelům by byl prostředek nežádoucí, nehledě k tomu, že rozdělení výnosu fondu výrobci filmů by bylo při nestejnosti vkusu a záliby a různosti uměleckých směrů věcí dosti obtížnou. Pozoruhodný jest návrh Ústředního svazu kinematografií, aby později místo podpůrného fondu zřízen byl Československý ústav pro kinematografii, jehož účelem by bylo soustřediti veškeré agendy týkající se kinematografie. Osnova spokojuje se prozatím zřízením filmového poradního sboru, jehož úkolem by bylo nejen podporovati úřad při provádění zákona o kvotě půjčoven a kinematografií, nýbrž i podávati dobrá zdání a činiti návrhy o otázkách filmového průmyslu a obchodu vůbec za účelem všestranného rozvoje všech složek československé kinematografie.

Osnova byla projednána se všemi zúčastněnými zájmovými korporacemi, jež s ní projevily souhlas.

K jednotlivostem se uvádí:

K § 1.) V zákoně není řešena otázka, zda kvota půjčoven filmů bude stanovena podle počtu filmů či podle metráže; rozřešení této podrobnosti ponechává se vyhláše, jež bude vydána po slyšení filmového sboru, přičemž bude možno přihlížeti ke zkušenostem získaným v praxi. Důvodem osvobození malých půjčoven od povinnosti dodržeti kvotu půjčoven filmů v odstavci 2. jest ohled na slabší zpravidla finanční sílu těchto malých podniků. K odst. 3.: Zdejší výrobci, kteří chtějí sami půjčovati své vlastní filmy a nedovážejí filmů cizích, takže by nezužítkovali výhod zákona, spojených s exploatací domácích filmů, žádají, aby bylo dovoleno sdružování půjčoven k výpočtu kvoty. Půjčovny a kinematografy proti tomu namítají, že by se tím práva plynoucí ze započitatelnosti domácího filmu do kvoty půjčoven, stala předmětem obchodu. Osnova řeší tuto mezi zájemníky spornou otázku tím, že nepřipouští sdružování všeobecně, nýbrž jen poskytuje ministerstvu obchodu možnost sdružení půjčoven povolití výjimečně v těch případech, kde toho vyžaduje zájem domácí filmové výroby; v úvahu budou přicházeti případy, kde se jedná o zdejší podniky vyrábějící soustavně hodnotné domácí hrané filmy, jež samy půjčují tyto filmy, aniž exploituji ve značnější míře filmy cizí.

K § 2.) Pojem kinematografického filmu domácího původu je stanoven velmi opatrně za účelem umožnění spolupráce s filmovým průmyslem cizím, jež jest za daných poměrů žádoucí. Pružná stylisace předpisu ad c) dovoluje měniti podle potřeby požadovaný podíl, jenž se má dostati z celkového výrobního nákladu filmu československým státním příslušníkům neb osobám v tuzemsku trvale usazeným nebo společností majícím sídlo v tuzemsku, a podíl tento odstupňovati podle výše výrobních nákladů.

[K § 3. odst. 3.)]^{qq} Seznam kinematografických filmů, uznaných za filmy domácího původu, bude uveřejňován v první řadě za účelem informace podnikatelů kinematografií vzhledem k jejich povinnosti dodržeti kvotu kinematografií.

[K § 4.)]^r Půjčovnám filmů se neukládá povinnost stálého vedení seznamu filmů jimi uvedených v oběh za předpokladu, že kontrola bude okresním úřadům usnadněna informacemi, dodanými ministerstvem vnitra, provádějícím censuru filmů. Předložení originálu rozhodnutí ministerstva průmyslu, obchodu a živnosti o domácím původu filmu jest

[Příloha]^{vy}

Tabulka I.
Statistika filmů censurovaných v Československu.

Země	1922			1923			1924			1925			1926			1927		
	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%
Československo	168	110.905	5.6	182	105.979	5.6	180	76.020	4.9	209	108.254	6.5	245	159.996	9.0	280	144.608	7.9
Spojené státy americké	608	572.954	29.1	695	694.497	36.8	720	788.247	50.6	777	895.792	54.4	902	927.933	52.4	817	887.130	48.3
Německo	742	793.189	40.3	570	550.408	29.2	203	293.766	18.8	282	356.699	21.6	343	430.127	24.3	431	530.438	28.9
Francie	258	189.326	9.6	330	277.638	14.7	215	212.212	13.6	157	144.314	8.7	131	148.070	8.3	166	146.138	7.9
Ostatní země	299	300.026	15.4	250	255.290	13.7	145	186.969	12.1	103	141.078	8.8	82	103.059	6.0	108	128.627	7.0
Celkem	2075	1,966.400	100.0	2027	1,883.812	100.0	1463	1,557.214	100.0	1528	1,646.137	100.0	1703	1,769.185	100.0	1802	1,836.941	100.0

Tabulka II.
Statistika censurovaných dramát a veseloher.

Země	1922			1923			1924			1925			1926			1927		
	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%	počet	metráž	%
Československo	44	71.447	4.0	29	47.098	2.8	17	21.992	1.6	22	46.343	3.2	39	97.454	6.3	26	60.913	3.9
Spojené státy americké	512	546.239	30.8	583	657.582	40.0	625	756.856	54.7	648	862.834	59.4	685	872.934	56.9	628	836.991	53.9
Německo	513	730.659	41.2	336	495.110	30.1	149	271.099	19.6	149	305.796	21.0	162	349.008	22.7	192	440.932	28.5
Francie	119	165.348	9.3	123	232.855	14.1	104	161.240	11.6	59	118.496	8.1	49	129.707	8.4	45	109.223	7.0
Ostatní země	169	256.033	14.7	136	210.273	13.0	103	170.595	12.5	58	118.681	8.3	35	84.229	5.7	48	104.543	6.7
Celkem	1357	1,769.726	100.0	1207	1,642.918	100.0	998	1,381.782	100.0	936	1,452.150	100.0	970	1,533.332	100.0	939	1,552.602	100.0

nutné vzhledem k decentralisaci agendy na okresní úřady. Tím bude znemožněno, aby několik půjčoven si započítávalo týž domácí film do své kvoty.

[K § 5.)]^{ss} Propagace filmů vědeckých, hospodářsko-poučných a přírodních jest podporována jednak tím, že půjčovny mohou takové cizí filmy uváděti v oběh a kinematografy je předváděti zcela volně, jednak tím, že je možno na základě zvláštního povolení takový film domácího původu vzhledem k zvláštní jeho ceně úměrně započítati obdobně jako film hraný.

[K § 6.)]ⁿ Stejně jako u kvoty půjčoven jest i stanovení podrobností o kvotě kinematografů ponecháno vyhláše.

[K § 7.)]^{mm} Podnikatelům kinematografů se neukládá povinnost stálého vedení seznamu filmů jimi předváděných za předpokladu, že budou zařízena potřebná kontrolní opatření u úřadů, jimž se předkládají censurní lístky k vidování.

[K § 11.)]^v Započítatelnost starších filmů domácího původu do kvoty kinematografů se zavádí za tím účelem, aby v prvním roce platnosti zákona nenastal vzhledem k delší exploatační době ve filmovém obchodě nedostatek domácích filmů.

.-.-.-.

Vláda doporučuje, aby tento návrh zákona byl přikázán v poslanecké sněmovně [výboru pro záležitosti průmyslu, obchodu a živností]^{ww} a v senátě [výboru národohospodářskému]^{xx} k podání zprávy ve lhůtě co nejkratší.

SÚA, f. MŠANO 1918 – 1949, k. 518, čj. 54082/29.

- | | | | |
|---|---|---|--|
| a | Dovětek připsaný do cyklostylovaného dopisu na psacím stroji, neboť se týkal výlučně ministerstva školství a národní osvěty. | k | Příjemcem škrtnuto. |
| b | Rukopisný podpis. | l | Rukopisnými vsuvkami příjemce rozšířeno na – „obch[odním] společnostem popř. družstvům“. |
| c | Na spodním okraji jednostránkového průvodního dopisu je razítko spisovny ministerstva školství a národní osvěty s údajem, že spis došel na MŠANO 13. 12. 1928 a že mu bylo přiděleno číslo jednací 164054. V horní části dokumentu se nacházejí rukopisné administrativní poznámky týkající se uložení spisu. | m | Rukopisná vsuvka příjemce – „a že film je obsahem i provedením hodnotný“. |
| d | Psáno proložené a strojopisně podtrženo. | n | Příjemcem škrtnuto. |
| e | Rukopisná oprava příjemce – „o podpoře“. | o | Rukopisná vsuvka příjemce – „hodnotné“. |
| f | Strojopisně podtrženo. | p | Škrty a rukopisnou vsuvkou příjemcem opraveno na – „uveřejní min. obchodu v úředních listech“. |
| g | Rukopisná vsuvka příjemce – „obsahem a provedením hodnotných“. | q | Po levé straně podél konce odstavce 1 a celého odstavce 2 rukopisná poznámka příjemce – „časově rozdílné rozhodnutí od rozh. § 3“. |
| h | Rukopisná vsuvka příjemce – „obchodní“. | r | Strojopisně podtrženo. |
| i | Příjemcem škrtnuto a nahrazeno slovy – „po případě“. | s | Strojopisně podtrženo. |
| j | Příjemcem rukopisně opraveno na – byly zřízeny“. | t | Rukopisná vsuvka příjemce – „jako poradní orgán“. |
| | | u | Rukopisná oprava příjemce na – „4“. |
| | | v | Škrty a rukopisnou vsuvkou příjemcem opraveno na – „schůze sboru a jim předsedá“. |

w – z	Strojopisně podtrženo.	qq – xx	Strojopisně podtrženo.
aa	Psáno proloženě.	yy	Nadpis na samostatné stránce
bb – oo	Strojopisně podtrženo.		psaný proloženě a strojopisně
pp	Na levém okraji stránky strojopisný odkaz – „viz příloha“.		podtržený.

1) Jde o dopis MŠANO ministerstvu obchodu podepsaný dr. Wirthem, reagující na poradu zainteresovaných stran o návrhu zákona, jež se z iniciativy MPOŽ uskutečnila 22. 9. 1928. MŠANO v dopisu především zdůrazňuje a argumentuje své stanovisko, že připravovaný zákon musí přihlížet k umělecké a kulturní hodnotě filmů. K slíbenému ústnímu projednání připomínek se zástupci MŠANO došlo na ministerstvu obchodu 14. 1. 1929.

2) Důvodová zpráva vypracovaná pravděpodobně úředníkem ministerstva obchodu JUDr. Josefem Piskačem vycházela z jeho článku *O podporu domácí filmové výroby*, mapujícího zahraniční praxi ve věci podpory domácí kinematografie a publikovaného již na jaře 1927 ve Věstníku MPOŽ. Odsud informaci o dobové zahraniční praxi doplňujeme: V Německu se v polovině dvacátých let dostávalo do kin přes 500 celovečerních hraných filmů (přes 200 bylo domácí výroby). Filmové kruhy poukazyvaly na přesycenost trhu, která prý brání intenzivnějšímu využití jednotlivých titulů. Pro 3500 kin, jimiž německý trh poloviny dvacátých let disponoval, by prý byla úměrná sezonní nabídka 350 až 400 filmů. Pro rok 1927 se objevil návrh na změnu kontingentního poměru na 2 (domácí) : 1 (cizí). Byl zamítnut pro nebezpečí nadvýroby méněcenných kontingentních filmů, tedy s ohledem na kvalitu domácí produkce. Srov. Josef P i s k a č, *O podporu domácí filmové výroby*. Věstník MPOŽ 8, 15. 5. 1927, č. 5, s. 144.

3) V Rakousku byla rovněž zavedena dovozní dávka 20 grošů za 1 m filmu. Roční potřeba rakouského trhu byla odhadována asi na 300 celovečerních filmů. Ochranná opatření měla zabránit stěhování filmové výroby do Německa a do Francie. Produkce trpěla nedostatkem širšího odbytiště, například zdánlivě přirozenému vývozu do Německa bránil tamní přísný kontingent. Srov. tamtéž, s. 146.

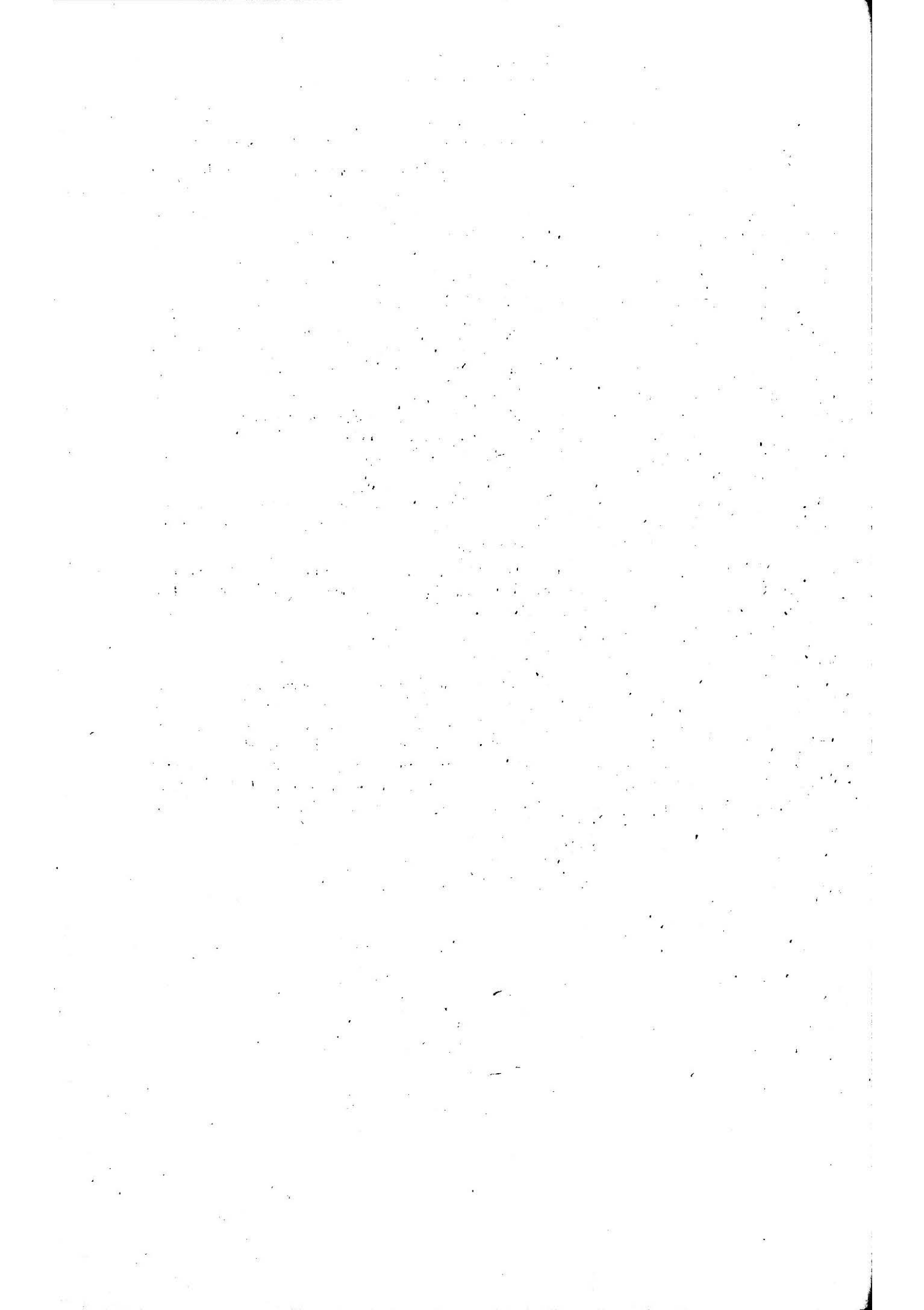
4) Princip preventivního nákupu filmů, který vyvíjel tlak na majitele kin, aby si film s velkým předstihem předplatili, aniž jej viděli, ba dokonce aniž byl dosud vyroben. Uplatňování tohoto principu spolu s praxí *block booking*, tedy prodeje lukrativního titulu pouze v balíku s několika průměrnými filmy, komplikovalo umístění domácí produkce na trhu, neboť majitelé kin měli dlouho dopředu termíny obsazené zahraničními filmy.

5) Podnět k vypracování tohoto zákona vzešel z resoluce Imperial Conference na podzim 1926, která vyzývala vlády jednotlivých částí říše, aby se zabývaly vážnou situací v kinematografii. Domácí film byl v kinech ve Velké Británii zastoupen jen asi 5 % (na rozdíl od 25 % před první světovou válkou) a filmovou distribucí v britských dominiích zcela ovládla produkce americká. Ve svém odůvodnění označila vláda tuto situaci za nesnesitelnou a poukázala na dalekosáhlé ekonomické důsledky. Intenzivní export amerického vkusu prostřednictvím filmů vedl podle ní k naprosté změně poptávky po zboží. Britové například ztratili svou někdejší dominantní pozici na jihoamerickém trhu, obchody jsou zde nyní plné amerického zboží. Podobný trend lze zaznamenat i v dominiích, v Kanadě či na Novém Zélandě.

Opozice zákonu vytýkala, že propůjčuje monopolní postavení britským výrobcům, že nelimituje zisk výrobců a nereguluje ceny a půjčovné. Závažná námitka se týkala též nezájmu zákonodárců o kvalitu filmové výroby; výrobce není zákonem stimulován k zlepšování technické i umělecké úrovně filmů, neboť stoupající kvóta půjčoven i kin mu zaručuje odbyt jeho produkce bez ohledu na její kvalitu. Srov. J. P i s k a č, c. d., s. 147 – 148.

6) Piskač dále zmiňuje i Polsko, kde se rovněž v té době připravovalo zavedení kontingentního systému. Žádná zvláštní opatření k podpoře domácí filmové výroby neměly v dané době USA, Švédsko, Dánsko, Španělsko, Švýcarsko, tedy buď země s rozvinutým filmovým průmyslem, nebo naopak země bez filmové výroby vůbec. Srov. tamtéž, s. 149.

- 7) Výnos byl zveřejněn oběžníkem ministra vnitra ze dne 10. července 1924 č. 42.785–6 a publikován ve Věstníku ministerstva vnitra (roč. 6, s. 285). Srov. Jiří H o r a, *Filmové právo*. Praha 1937, s. 437 – 438.
- 8) V Říšském svazu odborných společenstev fotografů republiky Československé působila ve dvacátých letech rovněž sekce filmových výrobců.
- 9) Zákonem č. 140 ze dne 1. 7. 1926 byla v § 1 živnost fotografická včetně pořizování fotografických snímků při živnostenské výrobě filmů prohlášena ve všech jejích oborech za živnost řemeslnou.
- 10) Svaz filmového průmyslu a obchodu v Československu byl ustaven v září 1921 jako střešní organizace domácích výroben a půjčoven, která hájila zájmy svých členů a podílela se v celém meziválečném období jako partner státních orgánů na utváření obecných zásad filmové výroby a obchodu v Československu.
- 11) Ústřední svaz kinematografů Československé republiky byla centrální stavovská instituce, jejíž kořeny sahají až do roku 1912, kdy vznikl Spolek českých majitelů kinematografů v království Českém. Sdružoval regionální organizace majitelů kin a zastupoval jejich zájmy při jednání s centrálními orgány.
- 12) Podle nařízení ministra vnitra ze dne 18. 9. 1912 č. 191 propůjčovaly úřady licenci k pořádání veřejných kinematografických představení na dobu maximálně tří let; poté bylo třeba požádat o její prodloužení, přičemž na její udělení ani prodloužení nepříslušel žadateli žádný nárok. Řadu let se majitelé kin snažili bez úspěchu prosadit buď prodloužení licenčního období ze tří na pět či více let, nebo nahrazení časově omezených licencí trvalými koncesemi.
- 13) Československá obec sokolská obhospodařovala ve dvacátých letech prostřednictvím místních tělovýchovných jednot polovinu všech kin v republice. Ministerstvo obchodu si vyžádalo její samostatné stanovisko zřejmě proto, že ČOS nebyla členem Ústředního svazu kinematografů.
- 14) Filmová liga československá se ustavila v dubnu 1920 jako organizace sdružující osobnosti zainteresované na rozvoji československé kinematografie. Prosazovala hospodářskou podporu domácí výroby a ochranu před zahraničním kapitálem. Zanikla v roce 1932.
- 15) Svaz filmových pracovníků vznikl v květnu 1927 a sdružoval filmové herce, režiséry, publicisty ad. Prosazoval opatření, která by ochraňovala československý film.
- 16) Počty v Československu vyrobených hraných filmů z tabulky II se rozcházejí s údaji nejnovější filmografické publikace *Český hraný film 1898 – 1930* (NFA, Praha 1995). Odchylka je částečně jistě způsobena tím, že rozdělení do jednotlivých let se v tabulkách řídí datem cenzury, zatímco pro uvedený katalog hraných filmů je směrodatné datum ukončení vlastní výroby. Nicméně vzhledem k tomu, že čísla z tabulek jsou pravidelně vyšší (v letech 1923 a 1924 dokonce o více než třetinu), musíme hledat příčinu jinde – například v chybném vyplnění rubriky výrobce v žádostech o cenzuru nebo v chybném přenosu dat do dalších dokumentů. Nelze samozřejmě beze zbytku vyloučit ani možnost existence domácích hraných filmů, o nichž už dnes – alespoň zatím – nevíme.



Literární obzor

Mezi plátny

Angela Dalle Vacche: *Cinema and Painting. How Art Is Used in Film.*

University of Texas Press, Austin 1996. 303 s.

Poměr mezi filmem a ostatními uměleckými druhy je jedním ze stálých filmologických témat. Především v Evropě byla odedávna patrná snaha stvrdit právoplatné postavení filmu jako sedmého, osmého či devátého umění, případně jako desáté múzy, ale právě tyto pokusy potvrzovaly vlastně jeho uměleckou méněcennost – ono šaldovské „uměníčko“. Ostatně filmoví tvůrci sami, často přímo parazitující na umělecké autoritě literatury, divadla nebo výtvarného umění, měli na tom lví podíl.

Film byl nakonec přecejen vpuštěn do umělecké arény, ale bez šance na výraznější uplatnění v konkurenci zavedených umění. Až s ofenzivním nástupem popkultury, kdy se prolomily mantinely onoho pomyslného kolbiště a hierarchický řád Umění se zachvěl v základech, ztratila otázka uměleckého statutu filmu svou dřívější naléhavost. Spor o uměleckost filmu skončil tím, že film je technické médium s masovým působením a nakonec ani nesejde na tom, zda bude mít své místo mezi ostatními uměními; rozhodující je šíře, moc a síla jeho vlivu, potažmo finanční koloběh kinematografického byznysu. Evropské umělecké ambice filmu skončily víceméně tím, že „umělecký film“ se dnes v americké filmové terminologii prosazuje jako označení filmového žánru.

Otázka vztahu mezi filmem a ostatními uměleckými druhy však zůstává přesto stále živá a provokativní: intertextová zkoumání, která jsou dnes významnou součástí filmové teorie a estetiky, jsou toho nejlepším důkazem. Zpočátku byl předmětem zájmu především vliv filmu na literaturu či divadlo, postupně se ukazovalo, že ovlivňování, či lépe pulsace, je proces vzájemný, probíhající v mnoha směrech a v prostoru, nikoliv lineárně. Tvrzení o prostém ovlivnění kupř. určitého literárního díla nebo autora filmem je obvykle spíše matoucí, neboť podceňuje ontologickou odlišnost. Prostá „vlivologie“ patří tedy do oboru domněnek, jenže identifikace a zejména interpretace vzájemného ovlivňování mezi filmem a ostatními uměleckými druhy je téma kromobyčejně přitažlivé.

Relace film – literatura patří k filmovému i filmologickému řemeslu odedávna, vždyť film užívá slovesnost od samého počátku. Tentokrát však obrátíme pozornost k relaci **film – malířství**, což je sice poměrně úzký tematický okruh, nenáleží však jen do oblasti filmové historie anebo speciálně k určitým žánrům (životopisný film). Mezi plátnem malířským a plátnem projekčním prostě existuje napětí jak v čase, tak, řekněme, v prostoru filmu a malby jako uměleckých disciplín.

Dnes se zdá, že film se vyvíjí v duchu technologických proměn, že se postupně rozplývá v technických médiích. Mám za to, že to je skutečně pouhé zdání, neboť právě nástup nových médií ukázal, že film, ať už má mezi klasickými uměleckými druhy jakékoliv pořadové číslo, patří mezi ně přinejmenším jedním svým podstatným rysem – totiž komunikační strukturou. Filmové médium je podle mého názoru jedním ze „starých“ umění. Musíme za ním do kina, toho starodávného technického zařízení, a tam se můžeme (za určitých příhodných okolností) oddat kontaktu s konkrétním uměleckým dílem. Podobně jako jdeme do divadla za Snem noci svatojánské nebo do muzea za Dámou s hranostajem. Pomíjím tu fakt, že různá umělecká díla si můžeme zprostředkovat, přiblížit až domů pomocí různých médií, počínaje knihou, přes fotografii až k videu. Chci totiž zdůraznit, že ve všech jmenovaných případech jde o kontakt divákova já s určitým uměleckým dílem, kdežto nová média se svou interaktivitou tuto intimitu zrušila: do tohoto nového

komunikačního modelu vstupují trsy možných informací, které se neustále množí – snad k prospěchu uživatele.

Video, jak je známe a užíváme, je pro nás praktickou pomůckou, ale zároveň je jedním z technických předstupňů nových médií. Z toho patrně vznikla domněnka, že v nich film jaksi zmizí. Jistě, náleží do jejich rodokmenu, pokud jde o holou podstatu technických obrazů – to nám ovšem neříká nic podstatného ani o filmu ani o nových médiích. Film – podobně jako třeba poesie nebo sochařství – zůstává sám sebou, jen spoluutváří svět dnešních (a zítřejších) technických médií. Tady se už ovšem ztrácejí tradiční vztahy příčiny a následku, vzoru a nápodoby. Tady je už sotva možné hovořit o vlivu jednoho uměleckého druhu na jiný.

Vraťme se proto na území „klasického“ filmového umění. Je pozoruhodné, že výtvarná oblast byla ve vztahu k filmu tradičně méně zkoumána než oblast písemnictví. Většinou se spokojujeme s nalezením podobností mezi obrazovou (výtvarnou) stylizací a určitým výtvarným stylem.¹⁾ Setkáváme se poměrně často s citacemi, prokazatelně záměrnými připomínkami konkrétních uměleckých děl nebo stylů, které má pak filmová kritika odhalit a interpretovat. Něco docela jiného však je hluboká a vzácná příbuznost filmu a výtvarna, jejich symbióza, jak ji můžeme pozorovat v dílech mnohých avantgardních a nezávislých filmařů.²⁾ Dále bychom si mohli položit například otázku, do jaké míry je vizuální podoba určité epochy, a třeba ne příliš vzdálené, v našem povědomí stvořena nebo aspoň poznamenána filmem. Takových otázek se nabízí celá řada a mohou sahat daleko za filmová bádání, třeba k psychologii a sociologii.

Je mimo pochybnost, že relace mezi filmem a malířstvím, respektive výtvarným uměním stojí za velmi podrobné, speciální studium, z něhož může mít užitek nejen filmologie, ale také dějiny a teorie výtvarného umění.³⁾ Důkazem jsou nejen rozsáhlé výstavní projekty určitých uměleckých směrů či období, které do sebe zahrnují také film, ale především velké výstavy z poslední doby, provázené obsáhlými knižními katalogy (*Peinture – Cinéma – Peinture* v Marseille v roce 1990 nebo *Art and Film Since 1945. Hall of Mirrors* letos v Římě). Zbývá jen urazit tu cestu od víceméně náhodných motivických sond k soustavnému studiu.

* * *

K těmto úvahám mě přiměla nedávno vydaná kniha *Cinema and Painting* (Film a malířství), již její autorka, profesorka na Yale University, Angela Dalle Vacche dala podtitul *How Art Is Used In Film* – Jak se ve filmu používá umění. Na první pohled je to jedna z řady filmových knih, jak je produkují americká universitní nakladatelství: teoretická úvodní kapitola a pak několik konkrétních analytických studií. V případě recenzované knihy je třeba rovnou říci, že teoretizování se autorka spíše vyhýbá (a to i tam, kde bychom to očekávali). V první části knihy vymezuje své zkoumání jako tematické a intertextové a vyrovnává se se základními tituly literatury předmětu, konkrétně s monografií Anne Hollanderové *Moving Pictures* (1989) a Jacquesa Aumonta *L'œil interminable* – Nekonečné oko (1990). Zatímco spis Anne Hollanderové je

- 1) Při vši úctě k filmovým tvůrcům, zejména kameramanům, je to výsledek právě jejich sklonu pomáhat filmu tím, že kompozičně či světelně připomenou cosi z obecného povědomí o dějinách výtvarného umění. Vytvářejí tak nepochybně klíčovou situaci; ale nechme tento problém stranou, neboť vyžaduje vždy specifické hodnocení.
- 2) Jako ilustraci zvolím na jedné straně známou citaci portrétního obrazu Otto Dixe ve filmu *Kabaret* (Cabaret; Bob Fosse, 1972), na straně druhé experimentální filmy Stana Brakhage, v nichž se nikterak necituje, spíš se mohou jevit jako samostatná (pohyblivá) abstraktní výtvarná díla.
- 3) Autorka knihy, o níž píše dále, je přesvědčena, že dějiny umění přece nemohou věčně ignorovat film, protože „s příchodem filmu se navždy změnil význam slova „umění“ i význam slova „dějiny““.

autorce poněkud vzdálenější (zejména zaměřením na protofilmové prvky v evropské malbě), Aumontova kniha se jejího studia dotýká blíže. Dalle Vacche se však s Aumontem v mnohém rozchází, a to i v interpretaci a hodnocení konkrétních tvůrců a filmů. Aumontův přístup je podle Dalle Vacche příliš široký – a dodejme, že také patrně příliš teoretický. Podobně je tomu s dalšími autory, na něž se autorka odvolává – narodil od Pascala Bonitzera (*Décadrage: Cinéma et Peinture*, 1985) a Jean-Louise Leutrata (*Kaleidoscope*, 1988) však Angela Dalle Vacche založila svou knihu na promyšleném výběru analyzovaných filmů a na jejich co nejpodrobnějším „čtení“.

Výběr filmů se může zdát zpočátku poněkud nelogický, ale postupně vyplyne, nakolik byl důmyslný: zvolila filmy vzniklé za různých historických okolností, v různých kulturních kontextech, ale všechny režírované silnými tvůrčími osobnostmi.⁴⁾

V jejím přístupu se úročí současné metody a koncepce filmové teorie. Setkáváme se v jejích rozbořech nejen s vyvážeností produkčních aspektů a tematologickou analýzou filmů, ale jsou tu použity takové pojmové nástroje jako národní a sexuální identita apod.

Chci zde podrobněji referovat alespoň o studii věnované tanečnímu filmu Vincente Minnelliho *Američan v Paříži* (*An American in Paris*, 1951), který je pro celou knihu klíčový, tak jako je toto dílo emblematické pro vztah filmu a malířství. Malířství je tu součástí všech složek a vrstev filmového díla a umělecká tvorba obecně v něm spoluutváří téma.

U *Američana v Paříži* je identifikace „vlivů“ poměrně snadná záležitost; film je jednoznačně inspirován dílem malířů jako Henri Rousseau, Raoul Dufy, Maurice Utrillo, Auguste Renoir, Henri de Toulouse-Lautrec. Autorka však popisuje také světelné kvality záběrů a scén, které evokují malby Edouarda Maneta či Edgara Degase. Ke všem těmto klasikům francouzské malby pak autorka přidává ještě jméno fotografa Eugène Atgeta, které v souvislosti s tímto filmem nebylo, myslím, dosud vysloveno. Připomínka Atgeta v této kapitole je tak bezděčným důkazem, že omezení na **malířství** je nakonec jistým handicapem celé koncepce knihy.

Je pozoruhodné, jak do analýzy *Američana v Paříži*, tohoto jediného amerického filmu v celé knize, pronikla i jistá ironie: autorka píše, že Minnelli udělal z pařížského prostředí přelomu století jakýsi Disneyland („Parisland“), vlastně cosi bytostně amerického: tematický park.

Na analytické a srovnávací poznatky a hodnocení je kniha vskutku bohatá, a to i v rovině interpretační. Kapitola věnovaná *Američanu v Paříži* se však přece jen poněkud vymyká velmi odvážným tvrzením – totiž analogií mezi tímto filmem a malířskou tvorbou Jacksona Pollocka. Autorka netvrdí, že by Minnelli při filmu „myslel na Pollocka“, ale snaží se (někdy trochu krkolomně) argumentovat, že tu jsou určitá evidentní spojení. Zejména prý transformace malby a tance, hledání kořenů elementární tvořivosti. Ve finální taneční scéně filmu pak prý jde o totéž jako v Pollockově action painting: malíř doslova tančil na plátně a dotýkal se tak hranic vědomí podobně jako balet v té legendární sedmnáctiminutové scéně, která přišla společnost MGM na 450 000 dolarů... I Minnelli tu prý sděluje pomocí tance a barvy, také ovšem pohybem kamery a hudbou, emocionální apel díla.

Pokládám sice paralelu s Pollockem za poněkud problematickou, ale zároveň tuším, že tento způsob netradičního hledání „příbuzenských“ vztahů mezi filmem a výtvarným uměním je při vší možné omylnosti cestou, jak rozvrátit myšlenkové a metodické stereotypy filmových analýz. Angela Dalle Vacche si je moc dobře vědoma rizika, které podstupuje, když se pouští do takto odvážných analýz a srovnání; ví, že se dotýká otázky tvůrčí intence, která je ve filmu (podobně

4) Autorka sama připouští otázku, proč nepojednala také například o některém filmu Petera Greenawaye, když sama říká, že v takovém v *Břichu architekta* je vlastně zahrnuto vše, o čem píše. Svou knihou ukazuje, že své otázky myslí velmi vážně a chce je tedy klást různým tvůrcům, aby na ně našla co možná široce platnou odpověď.

jako například v architektuře) zvlášť složitá, neboť film je zpravidla výsledkem spolupráce většího počtu autorů. Také proto nemluví o přímém vlivu anebo záměru, ale o „kulturních afinitách“.

* * *

Zmíňme se ještě alespoň o kapitole věnované *Červené pustině* (Il deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), jež se vyznačuje zejména velmi citlivou analýzou funkce a významového rozpětí barvy, sexuální odlišnosti postav (píše se zde o autorově „vizuálním ventrilokvismu skrze ženskou protagonistku“). Na evropského čtenáře však působí poněkud nezvykle autorčina snaha ukázat na *Američanovi v Paříži* a *Červené pustině* spojitosti evropského uměleckého filmu a hollywoodského muzikálu à la MGM. Právě tyto meta-interpretace jsou patrně tím nejosobitějším, ale zároveň nejproblematictější, co osmero studií Angely Dalle Vacche přináší.

Knihla obsahuje ještě analýzy těchto filmů: *Markýza z O.* (La Marquise d'O...; Eric Rohmer, 1975), *Bláznivý Petříček* (Pierrot le fou; Jean-Luc Godard, 1965), *Andrej Rublev* (Andrej Rubljov; Andrej Tarkovskij, 1966), *Nosferatu* (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens; Friedrich W. Murnau, 1922), *Utamaro a jeho pět žen* (Utamaro o meguru gonin no onna; Kendži Mizoguchi, 1946), *Tereza* (Thérèse; Alain Cavalier, 1986). Autorka vidí každý film v dialogu s malířstvím: V *Markýze z O.* odhaluje nejen originální adaptační metodu, ale zejména dialektiku obrazu a slova, která je základem vztahu malířství a filmu. *Bláznivého Petříčka* autorka interpretuje jako dílo ikonofobické, *Andreje Rubleva* naopak jako ukázkou ikonofilie; pokouší se rozplést tajemství tradice a modernosti v malířství i ve filmu, nachází kořeny expresionistického Murnauova filmu v německém romantickém malířství. V Cavalierově filmu vidí příklad filmu, který je už mimo závislost na malířství a spíš nás učí dívat se nově na tradici malířského žánru.

Na závěr chci jen říci, jaké „ponaučení“ podle mého pro nás vyplývá z knížky Angely Dalle Vacche: intertextové zkoumání se tu znovu ukazuje jako optimální východisko k hlubšímu poznání filmového díla, totiž takovému poznání, které směřuje za hranice díla samého a vytváří předpoklad k věrnému, ale originálnímu interpretačnímu výkonu. Bude u nás zřejmě třeba více myšlenkové a tvůrčí odvahy, abychom se s podobnými svazky setkávali také na domácí půdě.

Michal Bregant

Příloha

Z přírůstků knihovny NFA

BUACHE, Freddy

Trente ans de cinema suisse. 1965 – 1995:
Le cinéma suisse [přehlídka]. Paříž (FRANCIE),
00. 01. 1995 – 00. 04. 1995. Centre Georges
Pompidou, Paříž (FRANCIE) / Freddy Buache. –
[1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou,
1995. – (Cinéma/singulier / collection dirigée par
Jean-Loup Passek). – Filmografie režisérů, index
ISBN 2-85850-823-2 (brož.)
Příspěvek k dějinám švýcarského filmu,
sleduje tvorbu jednotlivých režisérů.

CARROLL, Noël

Mystifying Movies: Fads & Fallacies
in Contemporary Film Theory / Noël Carroll. –
[1. vyd.] – New York: Columbia University Press,
1988. – 10, 262 s. – Poznámky, bibliografie, index
ISBN 0-231-05955-8 (brož.)
Knižní studie odhalující falešné představy,
klamné názory či prchavé „módní výstřelky“
v dominantních proudech filmové teorie od počátku
60. let.

CIMMINO, Giovanni – MASI, Stefano
Silvana Mangano: Il teorema della bellezza /
Giovanni Cimmino, Stefano Masi; prefazione
di Antonello Trombadori. – [1. vyd.] – Roma:
GREMESE EDITORE, 1994. – 159 s.: čb. fot. –
Filmografie, bibliografie
ISBN 88-7605-841-9 (váz.)
Monografie italské filmové herečky Silvany
Mangano s její úplnou filmografií a stručnými
obsahy filmů, ve kterých hrála.

ČESKÁ

Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech
a souvislostech: I. Divadlo v totalitním systému
(teze): II. Kalendárium českého divadla 1945 –
1989 / autoři tezí Zdeněk Hořínek, Vladimír Just
vedoucí autorského týmu, Eva Kolářová,
Jan Pömerl, Eva Šormová. – [1. vyd.] – Praha:
Divadelní ústav, 1995. – 469 s.: čb. fot. na příl. –
Jako vydavatel uveden Kabinet pro studium
českého divadla. – Rejstřík jmenný, seznam
použitých zkratk, poznámky k obrazové příloze,

výběr z pramenů a literatury. – Publikace vznikla
za podpory Grantové agentury ČR
ISBN 80-7008-056-6 (brož.)
Publikace věnovaná postavení a vývoji české
divadelní kultury v letech 1945 – 1989.
První část obsahuje teze nastiňující vývoj
subsystému divadelní kultury v jejích vztazích
ke společenskému systému v daném období.
Druhou část tvoří faktografické kalendárium
událostí, v němž je česká divadelní kultura
představována v základních datech a souvislostech
s přihlédnutím k celkovému dobovému
společensko-politickému a kulturnímu kontextu.

DEVELOPMENT

<The> Development of the Audiovisual
Landscape in Central Europe since 1989. –
[1. vyd.] – Luton: John Libbey Media, 1996. –
200 s.: tab. a il. – Index
ISBN 1-86020-527-5 (brož.)
Sborník studií věnovaný rozvoji audiovizuálních
médií v Bulharsku, České republice, Polsku,
Maďarsku, Slovensku a Rumunsku od roku 1989.
V šesti příspěvcích jsou analyzovány legislativní
systém a strukturální změny ve sféře audiovizuální
produkce a distribuce jednotlivých zemí.

DOLEJŠ, Radan – KOFROŇ, Václav
Srdečně Váš Jiří Voskovec: Malý výbor
z korespondence v letech 1948 – 1977 /
sestavili, poznámkami opatřili a doslov napsali
Radan Dolejš, Václav Kofroň. – 1. vyd. – Praha:
Divadelní ústav, [1992]. – 116 s.: čb. fot. –
Vydáno jako neprodejná knižní prémie pro
předplatitele Divadelních novin
(Brož.)
Výbor z dopisů Jiřího Voskovce Petru Královi,
Hugo Haasovi, Jiřímu Šlitrovi, Jiřímu Suchému,
Josefu Topolovi, Václavu Havlovi a Janu Werichovi
z let 1948 – 1977.

FAULSTICH, Werner – KORTE, Helmut
Fischer Filmgeschichte. Band 5: 1977 – 1995,
Massenware und Kunst / hg. Werner Faulstich,
Helmut Korte. – [1. vyd.] – Frankfurt am Main:

Fischer Taschenbuch Verlag, 1995. – 345 s.: čb. fot. – (Fischer Cinema / Lektorat Ingeborg Mues. 4495). – 100 Jahre Film 1895 – 1995. – Stručné biografie autorů příspěvků, rejstřík filmů ISBN 3-596-24495-1 (brož.)
Pátý díl rozsáhlého knižního projektu ke 100. výročí kinematografie. V analýzách vybraných filmů světových režisérů jsou obecně charakterizovány historický vývoj a hlavní trendy filmové tvorby v letech 1977 – 1995.

FORNARA, Bruno – PITASSIO, Francesco – SIGNORELLI, Angelo
Jan Švankmajer: Bergamo Film Meeting '97. Bergamo (ITÁLIE) 1997 / a cura di Bruno Fornara, Francesco Pitassio, Angelo Signorelli; le traduzioni dal ceco sono di Anna Polverari, Alessandro Catalano, Giuseppe Dierna. – [1. vyd.] – B.m.: b. n., 1997. – 128 s.: čb. a barev. fot. a obr. – Filmografie (Brož.)

Sborník studií o filmové tvorbě Jana Švankmajera vydaný u příležitosti švankmajerovské retrospektivy v italském Bergamu v roce 1997. Připojena filmografie Jana Švankmajera.

HEATH, Stephen
Questions of Cinema / Stephen Heath. – [1. vyd.] – Bloomington: Indiana University Press, 1981. – 8, 257 s.: čb. fot. – Poznámky, index ISBN 0-253-15914 (brož.)

Teoretická práce čerpající z Lacanovy psychoanalýzy se zabývá základními filmologickými pojmy, zvlášť rozpracovává pojem sutura, narativní prostor, film a ideologie, s přesahem do ostatních uměleckých disciplín.

HELMAN, Alicja
Słownik pojęć filmowych: Przedstawienie, Obraz, Pismo, Znaczenie. Tom 6 / pod redakcją Alicji Helman. – [1. vyd.] – Wrocław: Wiedza o kulturze, 1994. – 218 s. – Bibliografie ISBN 83-7044-073-8 (brož.)
Další díl ambiciózního, desetisvazkového slovníku filmových pojmů, který vzniká za vedení hlavní redaktorky a autorky Alicje Helmanové v Polsku. Šestý díl obsahuje hesla: Znázorňování, Obraz, Písmo, Význam.

JOHNSON, Randal – STAM, Robert
Brazilian Cinema: Expanded Edition / editors Randal Johnson, Robert Stam. – [2. dopl. vyd.] –

New York: Columbia University Press, 1995. – 491 s.: čb. fot. – (Morningside Edition). – Poznámky, index ISBN 0-231-10267-4 (brož.)
Sborník studií k dějinám brazilského filmu. Po úvodní kapitole nastiňující specifika brazilských filmových dějin následují rozhovory s 13 režiséry, analýzy filmů a oddíl zkoumající zvláštní témata a polemiky, závěrečný esej pojednává o současném brazilském filmu.

K
K dejinám slovenskej kinematografie: Zborník z medzinárodnej konferencie Banská Bystrica 10. – 12. máj 1996 = International Conference On the History of the Slovak Cinematography, May 10 – 12, 1996, Banská Bystrica: [mezinárodní konference]. Banská Bystrica (SLOVENSKO), 10. 05. 1996 – 12. 05. 1996. Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum. KATEDRA FILMOVEJ VEDY FILMOVEJ A TELEVÍZNEJ FAKULTY VŠMU, BRATISLAVA (SLOVENSKO) / zostavil a úvod Václav Macek. – [1. vyd.] – Bratislava: SFÚ – NKC, 1996. – 147 s. – Autoři textů ISBN 80-85187-12-4 (brož.)

Sborník z mezinárodní konference věnované dějinám slovenské kinematografie. Jednotlivé příspěvky pokrývají období od počátků slovenské kinematografie do současnosti v tematickém rozpětí od institucionálního vývoje slovenské kinematografie a technického zázemí po samotnou filmovou tvorbu.

KUENZLI, Rudolf E.
Dada and Surrealist Film / edited by Rudolf E. Kuenzli. – [2. vyd.] – Cambridge, Massachusetts: London: The MIT Press, 1996. – 254 s.: čb. fot. – (Orig.): New York: Willis Locker & Owens, 1987. – Bibliografie, poznámky ISBN 0-262-61121-X (brož.)
Publikace čítající 13 esejů na téma dada-surrealismus-film přináší novější pohledy na tvorbu avantgardních autorů (M. Duchamp, Man Ray, H. Richter ad.).

LEXMANN, Juraj
Slovenská filmová hudba 1896 – 1996 / Juraj Lexmann. – [1. vyd.] – Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV: ASCO Art & Science, 1996. – 259 s.: čb. fot. – Ocenění za filmovou hudbu, přehled slovenských filmových hudeb, přehled tvorby

jednotlivých skladatelů pro slovenský film,
seznam v angličtině a němčině
ISBN 80-88820-01-4 (brož.)

Monografie o dějinách slovenské filmové hudby od počátků slovenské kinematografie do současnosti. Obsahuje seznam diplomových prací slovenských studentů pojednávajících o filmové hudbě, soupis tvorby hudebních skladatelů realizované ve slovenském filmu, přehled ocenění slovenských tvůrců za filmovou hudbu a index slovenských filmových hudeb 35 mm filmů do r. 1996.

LUMET, Sidney

Making Movies / Sidney Lumet. – 2. ed – London: Bloomsbury, 1996. – 10, 220 s. – Filmografie režiséra

ISBN 0-7475-2767-9 (brož.)

Kniha amerického režiséra, v níž píše o svém „dělání filmů“, je zamýšlena jako praktická příručka pro začínající filmaře.

MACEK, Václav

Dušan Hanák / Václav Macek. – [1. vyd.] – [Bratislava]: Nadácia FOTOFO: Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum: Filmová a televizní fakulta Vysokej školy múzických umení, 1996. – 191 s.: čb. fot. – Výběrová bibliografie, filmografie, poznámky
ISBN 80-85739-10-0 (brož.)

Monografie slovenského filmového režiséra a dokumentaristy Dušana Hanáka. Připojena Hanákova filmografie, soupis jeho filmových ocenění, výběrová bibliografie článků a recenzí o Hanákových filmech a bibliografie rozhovorů s D. H. a jeho časopiseckých profilů.

MARTINI, Emanuela

Ombre che camminano. I, Shakespeare: Bergamo Film Meeting [retrospektiva]. Bergamo (ITÁLIE) 1997 / a cura di Emanuela Martini. – [1. vyd.] – Bergamo: Lubrina Editrice, 1997. – 175 s.: čb. fot. – Filmografie, bibliografie
ISBN 88-7766-171-2 (brož.)

Sborník studií věnovaných adaptacím Shakespeareových děl ve filmu.

MOCNÁ, Dagmar

Červená knihovna: Studie kulturně a literárně historická: Pohled do dějin pokleslého žánru / Dagmar Mocná. – 1. vyd – Praha; Litomyšl: Paseka, 1996. – 240 s.: čb. fot. a ilustr. – Stručně o pramenech a literatuře
ISBN 80-7185-075-6 (brož.)

Literárně historická studie pojednávající o okruhu literatury tzv. červené knihovny jako svébytném žánru konzumní četby. Vedle biograficko-literárních profilů hlavních představitelů tohoto žánru (V. Pittnerová, E. Krásnohorská, V. Javořická, Q. M. Vyskočil a dal.) obsahuje i kapitolu věnovanou meziválečným filmovým adaptacím děl červené knihovny.

MORLEY, Sheridan

Dirk Bogarde: Rank Outsider / Sheridan Morley. – 1. ed – London: Bloomsbury, 1996. – 192 s.:

čb. fot. – Filmografie, index

ISBN 0-7475-2563-3 (váz.)

Monografie anglického herce Dirka Bogarda, doplněná filmografií a soupisem jeho divadelních a televizních rolí.

NICHOLS, Bill

Movies and Methods: An Anthology / edited by Bill Nichols. – [1. vyd.] – Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press. – 1. sv. – 1976; 2. sv. – 1985.

Jedna z nejzávažnějších antologií teoretických textů o filmu. První svazek zachycuje stav myšlení o filmu od počátku 60. let, kdy pod vlivem ostatních vědních disciplín došlo k jeho zásadnímu rozvoji. Jednotlivé studie opatřené editorovým zobecnujícím úvodem jsou řazeny podle kritických kategorií a reprezentují tak soudobé metodologické přístupy v bádání o filmu. Druhý svazek je uspořádán obdobným způsobem s přihlédnutím k dalšímu rozvíjení filmové metodologie v následujících deseti letech.

PATHÉ

Pathé: Premier empire du cinéma: Pathé, premier empire du cinéma [přehlídka]. Paříž (FRANCIE), 26. 10. 1994 – 06. 03. 1995. Centre Georges Pompidou, Paříž (FRANCIE) / sous la direction de Jacques Kermabon; préface Francois Barré. – [1. vyd.] – Paris: Centre Georges Pompidou, 1994. – 473 s.: čb. a barev. fot. – Filmografie, index. – 1er siècle du cinema
ISBN 2-85850-793-7 (váz.)

Výpravná monografie o dějinách francouzské filmové společnosti Pathé od kolektivu autorů, která přibližuje v komplexnosti vývoj a postavení Pathé od jejího finančního a technického zázemí až po filmovou tvorbu. Je doprovázena množstvím obrazového materiálu, dokumentární přílohou a soupisem filmové tvorby společnosti.

PIETROPAOLO, Laura – TESTAFERRI, Ada
Feminisms in the Cinema / edited by Laura
Pietropaolo, Ada Testaferri – [1. vyd.] –
Bloomington; Indianapolis: Indiana University
Press, 1995. – 229 s. –

Poznámky, bibliografie, index

ISBN 0-253-20928-5 (brož.)

Antologie 12 esejů nejznámějších současných
teoretiků filmu zaměřených na feministické
studie. Různé přístupy reflektují diverzitu
současného filmového feminismu a konfrontují
ženskou identifikaci, zobrazení a sebestylizaci
ve filmu.

POPPI, Roberto – PECORARI, Mario
Dizionario del cinema italiano / Roberto Poppi,
Mario Pecorari; con la collaborazione
di Andrea Novarin. – [1. vyd.] – Roma:
GREMESE EDITORE, 1996. – 2 sv. –
(DIZIONARI GREMESE)

Slovník italské filmové produkce v letech
1970 – 79, jednotlivá hesla obsahují vedle
základních filmologických údajů stručný děj,
ukázku z kritických ohlasů, poznámku o distribuci.

RIORDAN, James

Stone: The Controversies, Excesses, and Exploits
of a Radical Filmmaker / James Riordan; foreword
by Michael Douglas. – 1. ed – London:
Aurum Press, 1996. – 17, 574 s.: čb. fot. na příl. –
A Biography of Oliver Stone. – Filmografie,
biografie, index

ISBN 1-85410-444-6 (váz.)

Biografie amerického režiséra, chronologicky
mapující jeho tvorbu.

ROBB, Brian J.

River Phoenix: A Short Life / Brian J. Robb. –
1. ed – London: Plexus, 1995. – 168 s.: čb. fot.,
barev. fot. na příl. – Filmografie
ISBN 0-85965-214-9 (brož.)

Monografie předčasně zemřelého amerického
herce Rivera Phoenixe. Připojena filmografie
Phoenixových filmových a televizních rolí.

RODRIGUEZ, Robert

Rebel without a Crew: Or How a 23-Year-Old
Filmmaker with \$7,000 Became a Hollywood
Player / Robert Rodriguez. – 1. ed – London:
Faber and Faber, 1996. – 285 s.: čb. fot. na příl. –
(Orig.): New York: Penguin Books, 1995
ISBN 0-571-17891-X (brož.)

Kniha-deník (od března 1991 do února 1993)
zaznamenávající peripetie vzniku a další osudy
filmu *El Mariachi*.

SKVORECKÝ, Josef

All the Bright Young Men and Women: A Personal
History of the Czech Cinema / Josef Skvorecky;
translated by Michal Schonberg. – 2. ed –
Toronto: Peter Martin Associates Ltd., [1975]. –
280 s.: čb. fot. – (Take one film book series; 1). –
Autor Škvorecký, Josef. – Chronologie filmů, index
ISBN 0-88778-110-1 (váz.)

Původní kanadské vydání proslulé knihy
J. Škvoreckého.

SVĚRÁK, Jan – DOSTÁL, Martin

Jízda: 25. července – 13. srpna 1994 / scénář Jan
Svěrák, Martin Dostál; texty písní Radek Pastrňák;
doslov Milan Doinel. – 1. vyd. – Praha: Garamond,
1997. – 144 s.: čb. a barev. fot. – Ve spolupráci
s nakladatelstvím Divus
ISBN 80-902379-0-8 (brož.)

Výtvarně pojatá publikace, obsahující fotografie
z filmu a scénář, doplněná režisérskou explikací.

UKADIKE, Nwachukwu Frank

Black African Cinema / Nwachukwu Frank
Ukadike. – [1. vyd.] – Berkeley; Los Angeles;
London: University of California Press, 1994. –
10, 371 s.: čb. fot. – (Film/African studies). –
Poznámky, výběrová bibliografie, index
ISBN 0-520-07748-2 (brož.)

Komplexní pohled na dějiny afrického filmu
od jeho počátků do současnosti, sleduje proměnlivé
vlivy frankofonní a anglosaské, nezávislou
produkci v Ghaně a Nigérii, mapuje hlavní trendy
současného afrického filmu.

WALSH, Frank

Sin and Censorship: The Catholic Church and
the Motion Picture Industry / Frank Walsh. –
[1. vyd.] – New Haven; London: Yale University
Press, 1996. – 394 s.: čb. fot. na příl. –
Poznámky, bibliografie, index
ISBN 0-300-06373-3 (váz.)

Knižní studie o vztahu katolické církve
k filmovému průmyslu. Práce se soustřeďuje
především na 20. a 30. léta americké produkce,
kdy byl vliv církve na filmovou cenzuru nejsilnější.

WEISS, Andrea

Vampires & Violets: Frauenliebe und Kino /
Andrea Weiss; aus dem Englischen von

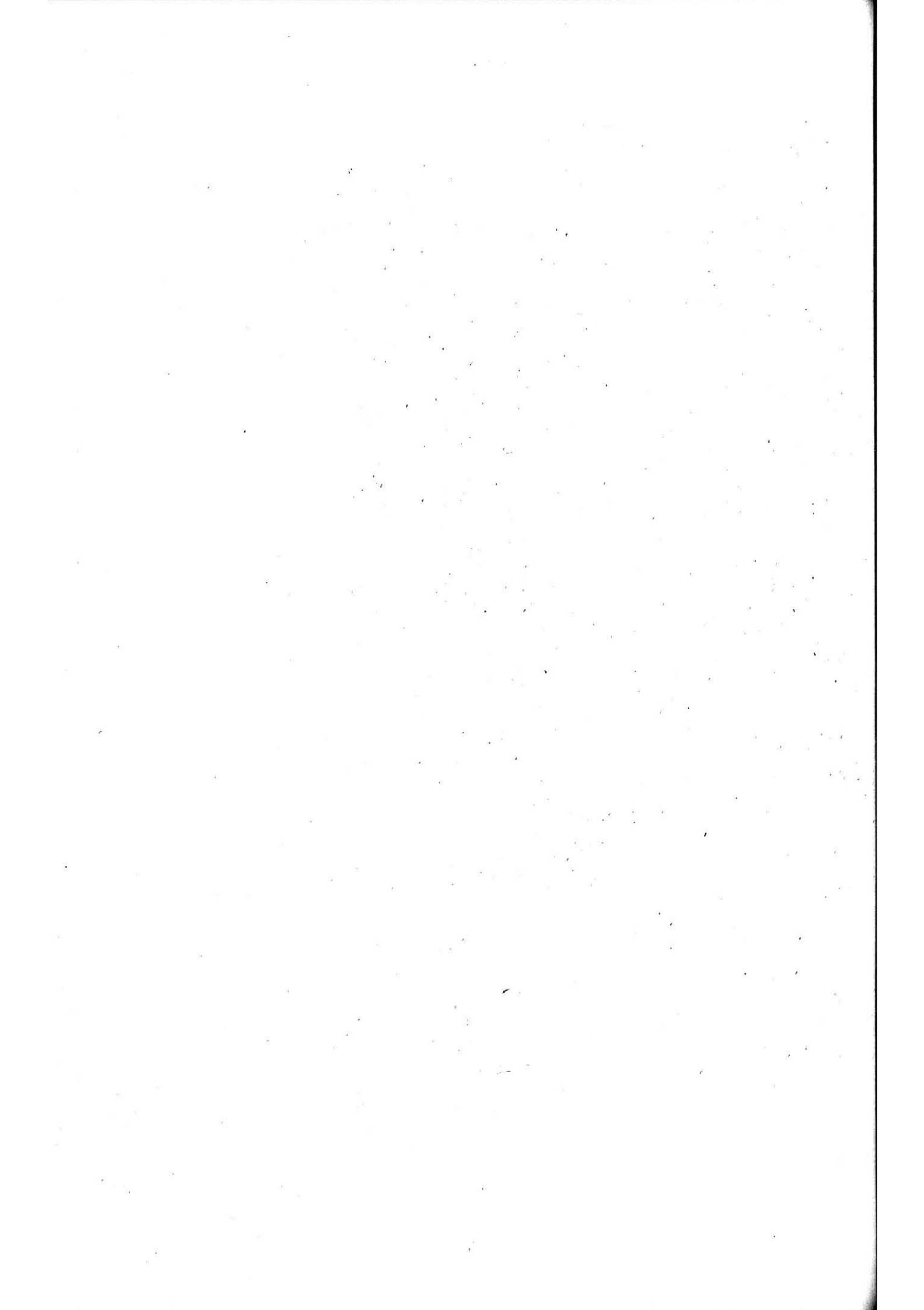
Elfi Hartenstein. – 1. Aufl – Dortmund: Edition Ebersbach im eFeF-Verlag, 1995. – 174 s.: čb. fot. na příl. – (Orig.): Vampires & Violets. London: Jonathan Cape, 1992; New York: Penguin Books, 1993. – Poznámky, filmografie, index
ISBN 3-905493-75-6 (brož.)

Monografie anglosaské filmařky a kulturní historičky o lesbické sexualitě a lesbických charakterech v hollywoodské filmové produkci, evropské kinematografii a v dílech nezávislých lesbických filmových tvůrkyň v průběhu 20. století.

ZGUSTOVÁ, Monika

V rajske zahradě trpkých plodů: O životě a díle Bohumila Hrabala / Monika Zgustová. – 1. vyd – Praha: Mladá fronta, 1997. – 219 s.: čb. fot. na příl. – Použitá literatura
ISBN 80-204-0663-8 (brož.)

Biografie Bohumila Hrabala hojně čerpající ze spisovatelových vzpomínek a vzpomínek jeho přátel i spolupracovníků.



Encyklopedické heslo

TONKA ŠIBENICE

Karel Anton, 1929/1930

Námět: Egon Erwin Kisch (povídka Nanebevstoupení Tonky Šibenice). **Scénář:** Benno Vigny, Willy Haas. **Kamera:** Eduard Hösch. **Hudba:** Erno Košťál. **Architekt:** Hanuš Gödert, Vilém Poneš. **Zvuk:** H. S. Heller. **Střih:** Karel Anton. **Textař:** Karel Hašler.

Hrají: Ita Rina (Tonka), Josef Rovenský (odsouzený vrah Prokůpek), Vera Baranovskaja (Tončina matka), Jack Mylong-Münz (Jan), Antonie Nedošinská (majitelka nevěstince madam Kautzká), Felix Kühne (obchodní cestující Načeradec), Jindřich Plachta (prodávач u pouličního stánku), Emilie Nitschová (kaštanářka), Rudolf Štěpán (mistr popravčí) ad.

Výroba: Anton-film. **Distribuce:** Lunafilm. 82 min., čb, 35 mm. **Premiéra:** 27. února 1930.

Melodramatický příběh padlé dívky Tonky se odehrává během (necelého) jednoho roku a je rozčleněn do čtyř kapitol, jež uvozují mezititulky s názvy dle ročních období („Jaro“ až „Zima“). V úvodu přijíždí Tonka do rodné vsi; tam ji vedle matky vítá i Jan, který si ji chce vzít. Žádný z nich netuší, že se Tonka v Praze živí jako prostitutka. Po návratu do města podlehá Tonka smutku. Vykřičený dům jednoho večera navštíví policie, aby zde našla dívku, která splní poslední přání na smrt odsouzeného vraha. Tonka učiní dobrý skutek a stráví s odsouzencem noc před popravou. Za to si vyslouží opovržení a ocitne se v bídě na ulici. Mezitím Tonku hledá Jan, náhodně se setkají na pražské pouti a společně odjíždějí domů. Chystají svatbu, ale těsně před ní se Jan v hospodě dozví, že jeho nastávající je „Tonka Šibenice“. Svatba se nekoná, Tonka se znovu ocitne v Praze na ulici, propadá alkoholu a ve sprosté hospodě za štamprli vypráví svůj příběh. Tam ji opětovně nalezne Jan a zoufalá Tonka jej prosí, aby ji vzal pryč. Během nastalé rvačky Tonka vyběhne z hospody, aby si v nedalekém pouličním krámku zpátky vykoupla své svatební šaty, které před tím prodala, umírá však sražena koňským povozem.

Filmový příběh *Tonky Šibenice* vznikl podle námětu německy píšícího pražského novináře Egona Erwina Kische, který jej, údajně na podkladě reálného předobrazu, zpracoval do podoby reportážní povídky a pod názvem *Die Himmelfahrt der Galgentoni* publikoval v roce 1921 v *Prager Tagblatt*. (Kisch napsal ještě dvě další verze *Tonky Šibenice*; druhou verzi prozaickou, která se neodehrává v Praze, nýbrž v Berlíně, a verzi dramatickou, kterou v roce 1921 inscenoval Emil Artur Longen na Revoluční scéně pod názvem *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*. K údajně reálnému základu příběhu snad stojí za zmínku, že v knize Gabriely Žemličkové a Jiřího Tomáše, E. E. Kisch – novinář a bojovník, na str. 50, je uveřejněna fotografie skutečné *Tonky Šibenice*.)

Stejně jako předlohu i film uvozuje (graficky vyjádřený) citát z evangelia sv. Matouše: „Jak vám pravím, celníci a nevěstky budou v ráji před vámi“. Jinak ovšem příběh protřelé pražské prostitutky doznal ve scénáři podstatných změn: jako kontrast vůči městskému podsvětí vznikl druhý dějový plán, který je zasazený do idylického prostředí Tončiny rodné moravské vsky a jehož nosný motiv tvoří vztah mezi Tonkou a Janem. Tím také hlavní hrdinka získala chybějící psychologické a sociální zázemí. Tvůrci též eliminovali Kischovy naturalistické popisy a slovní vulgarismy. Film se tak posunul do konvenčnější žánrové polohy melodramatu, založeného právě na významovém protikladu „zkaženého“ města a „čistého“ venkova. Z Tonky se stalo prosté venkovské děvče, jež se vinou okolností dostalo ve městě na scestí, tento morální prohřešek v ní vyvolává pocit viny (proto utíká před Janem, když ji žádá o ruku), svůj hřích by chtěla nějak vykoupit (proto stráví noc s odsouzencem), ale ke smíření může dospět až v tragickém finále (Tonka, umírající v Janově náručí, sní o tom, kterak se s Janem, ona v bílých květovaných šatech, on v tmavém obleku, vracejí domů a matka jim dává své požehání).



Ita Rina v roli Tonky

Foto archiv

Režisér Karel Anton pojal tento námět umělecky ambiciózně a sugestivně využil stylotvorných prvků německého expresionismu a zvláště kammerspielu, což se projevilo v různých složkách: v užití subjektivní kamery; ve fotogenických kvalitách obrazu, založených na světelné tonalitě a na kontrastu černé a bílé (mistrovská je sekvence v cele odsouzenecově); v práci se symbolikou prostředí (vězeňská cela, vykřičený dům) i drobných rekvizit (mechanická hračka děda Mráz, svatební šaty); v montážních sekvencích prolínaček a zmnožených expozic vyjadřujících pohnuté duševní stavy a představy ap.

Karel Anton důsledně akcentoval kontrastní kompozici příběhu, zejména v kresbě prostředí a jeho atmosféry, dotvářené i symbolikou ročních období. „Městské“ sekvence jsou dramaticky vypjaté, téměř výhradně se odehrávají ve stísnujícím nočním šerosvitu, v uzavřeném prostředí mondénních interiérů vykřičeného domu či v úzkých zapadlých uličkách, kde platí nelítostné zákony spodiny (ponurou atmosféru podtrhuje i natáčecí v ateliérových stavebách). Dekadentní obraz podsvětí, jeho morální špíny a úpadku (vymyká se z něj pouze manželská dvojice z pouličního krámků, která Tonce pomáhá), jež má za následek tragické lidské osudy, se příznačně pojí s melancholií podzimu (padající listy, Tonka sedí zoufalá a opuštěná na lavičce v parku)

a s obdobím nevlídné, mrazivé zimy (prokřehlá Tonka postává na ulici; Tonka umírá a na její tělo dopadají sněhové vločky).

Obrazy z Tončiny rodné vsi tvoří záměrný kontrast: časově situovány do období jara a léta (probouzející se příroda jako by životodárně obrozovala) jsou zality jasným denním a slunečním světlem; blízcí a laskaví lidé (Tončina matka, vesnická chasa), prosté interiéry (Tončin rodný dům) a důvěrně známé věci (Tončin pokoj, panenka, šaty z její truhly) skýtají pocit bezpečí a domova; otevřené přírodní reály dávají rozlet a vitalitu, polní práce představují poctivý zdroj obživy, místní folklór (krojovaná zábava, pasák hrající na flétnu) ukotvují ve venkovské pospolitosti a v tradici... Venkovské obrazy se vyznačují „měkkou“, poetizující a lyrizující kresbou, která spoluutváří idylickou atmosféru. Doma (na venkově) nachází Tonka štěstí, klid a radost, město ji ničí...

Zvláštní zmínku zaslouží již výše zmíněná sekvence z odsouzenecovy cely, která je ukázkou režijního (kameramanského i hereckého) mistrovství. Základní situace (setkání dvou vystrašených bytostí, nebohé prostitutky a hrubého vraha ve vězeňské cele poslední noc před jeho popravou) je sdostatek vypjatá již prvotním určením. Režisér ji však dále dramaticky stupňuje: jednak zdůrazňuje klaustrofobní uzavřenost prostoru (viz průhledy skrze kukátko ve dveřích na procházející stráž a především viz hrozné stíny na zdech cely, jež vrhají mříže a pohybující se postavy), jednak podtrhuje plynutí času (synchronní montáž záběrů z cely a prostřihů na kata; postupující rozbřesk). Rakursy kamery navíc jemně subjektivizují pohled a definují pozici aktérů: zatímco odsouzenec s Tonkou jsou často snímáni z mírného nadhledu, který vyjadřuje jejich roli obětí, při záběrech kata je užito podhledu, jenž monumentalizuje odosobněnou moc. Celá sekvence vrcholí dramatickou montáží popravy, v níž se velký detail odsouzenecovy tváře prolíná se záběry soudce, který čte rozsudek, a kata, který chystá smyčku, a s prostřihy na Tončinu tvář.

Karel Anton začal natáčet *Tonku Šibenici* na podzim roku 1929 v ateliérech na Kavalírce jako němý film (odtud pramení důraz na vizuální způsob vyjadřování). Když však v noci na 26. října ateliéry vyhořely, oheň zničil i část natočeného negativu. Bylo to v době prudkého rozmachu zvukového filmu, proto nově dotočená verze *Tonky Šibenice*, realizovaná ve vinohradských ateliérech AB, byla dodatečně ozvučena v pařížských ateliérech firmy Gaumont (v české, německé a francouzské verzi). Ve skutečnosti však „němý“ film doplnila jen synchronizovaná ilustrativní hudba a několik zpívaných a dialogových scén. Přesto snímek vstoupil do našich kin jako „první český zvukový a mluvený film“, což se neobjevilo jen jako součást reklamy, ale i v recenzích.

Dobová kritika vesměs nadšeně přijala samotný fakt, že film obsahuje zvukovou stopu (zvuková reprodukce byla údajně „jasná, čistá, překvapující“, jak píše České slovo). Například ve Filmovém kurýru se (o premiéře) psalo: „Dojem, který zanechal tento snímek, byl nezapomenutelný a strhující. Vždyť poprvé zazněla v kinu naše mateřština a česká písnička. Salvy potlesku neutuchaly...“ (K premiérovému ohlasu nutno dodat, že hlavní projekci předcházela nafilmovaná výstup Karla Hašlera, který z plátna přivítal publikum a zazpíval dvě populární písně Hradčany krásné a Když padá v Praze sníh. Na klavír jej provázel autor filmové hudby Erno Košťál.) Opačného názoru byl Lubomír Linhart: „Největší chybou filmu je to, že je zvukový, neboť zvuku se často dělaly zbytečné kompromisy a nebylo ho správně používáno: Tam, kde měl být hlas (na př. výkřik „Maminko!“, „Vzmužte se!“ a pod.) je jenom titulek. Naopak jsou tu mluvené scény, které jsou zbytečné a nevhodné (Tonka zpívá píseň; Pištělkův výstup opilce, vtipný a dobře nahráný, ale do filmu nepatří...)“ (Signál). Jinak kritika unisono vysoce ocenila herecké obsazení a výkony hlavních představitelů a dále „fotografii“, která „vyniká invencí a dobrou technikou“ (Národní osvobození).

Tonka Šibenice je vrcholným dílem režiséra (scenáristy, herce, producenta) Karla Antona (1898 – 1979), který na sebe upozornil již adaptacemi stejnojmenné novely Karla Hynka Máchy *Cikáni* (1921) a lyrické prózy Viléma Mrštíka *Pohádka máje* (1926). Po úspěchu *Tonky Šibenice* se Anton znovu vrátil k námětu E. E. Kische a roku 1931 uvedl adaptaci Kischova stejnojmenného románu *Aféra plukovníka Redla*. Od roku 1933 Anton trvale působil v zahraničí.

I když se tvůrci *Tonky Šibenice* nevyhnuli dobově příznačným dramaturgickým schémátům a sentimentu, Antonova formálně vynalézavá a stylová režie, fotogenické kvality obrazu a pozoruhodné herecké kreace činí z tohoto díla umělecky hodnotný počín. V dobovém kontextu českého filmu rozvíjí snímek linii sociálně soucitných melodramat ovlivněných kammerspielem (viz *Batalion* Přemysla Pražského, 1927) a současně využívá prvků žánru poetického, lyrického filmu, založeného právě Karlem Antonem. Historicky představuje mezník v přechodu od němé ke zvukové éře a v tomto smyslu má v české kinematografii obdobný význam

jako *Jazzový zpěvák* v kinematografii americké. Film získal uznání i v zahraničí: v Německu byl uváděn pod názvem *Die Galgentoni* a ve Francii jako *Tonischka*.

Česká verze filmu se nedochovala, v NFA je dnes k dispozici pouze ozvučená verze s francouzskými titulky a mezititulky, se synchronizovanou původní hudbou a s jedním francouzsky zpívaným výstupem hlavní protagonistky.

O zvukový remake *Tonky Šibenice* usiloval později Otakar Vávra. Na počátku roku 1938 napsal spolu s Karlem Čapkem scénář a pro úlohu odsouzence měl být angažován Zdeněk Štěpánek. Nastávající válka však tyto plány zhatila. K témuž námětu se ještě jednou vrátil roku 1969 režisér Vladimír Čech, i tentokrát zůstalo jen u literární podoby scénáře (viz Václav Merhaut).

BIBLIOGRAFIE: E. E. Kisch, *Die Himmelfahrt der Galgentoni*. Prager Tagblatt, 20. 2. 1921. E. E. Kisch, *Nanebevstoupení Tonky Šibenice*. In: *Tržiště senzací. Sebrané spisy E. E. Kische*, sv. 4, Svoboda, Praha 1952. ● *První český zvukový film „Tonka Šibenice“*. Filmový kurýr 4, 1930, č. 4 (24. 1.), s. 4. ● Benno Vigny, *Francouzský spisovatel o úspěchu filmu „Tonky Šibenice“*. Národní listy 70, 25. 2. 1930, č. 55, s. 3. ● vo, *Nadšené přijetí prvního českého zvukového a mluvícího filmu „Tonka Šibenice“*. Filmový kurýr 4, 1930, č. 9 (28. 2.), s. 1. ● r. r., *Karl Anton stellt vor: Tonka Šibenice als Tonfilm im „Alfa“*. Prager Tagblatt 55, 28. 2. 1930, č. 51, s. 3 – 4. ● J. V. Š., *Tonka Šibenice – první český zvukový film*. České slovo 22, 1. 3. 1930, č. 52, s. 5. ● u, *První český zvukový a mluvící film*. Lidové noviny 38, 1. 3. 1930, č. 110, s. 5. ● Havert, *Tonka Šibenice*. Venkov 25, 1. 3. 1930, č. 52, s. 7 – 8. ● -frá-, *První český zvukový film*. Národní osvobození 7, 2. 3. 1930, č. 60, s. 3. ● hc, *První český zvukový film*. Ráno, Pondělník Národních listů 7, 3. 3. 1930, č. 9, s. 2. ● jt, *Úspěch Tonky Šibenice*. Večerník Práva lidu 4. 3. 1930. ● Lht [Lubomír Linhart], *Tonka Šibenice*. Signál 2, 1929 – 1930, 7. 3. 1930, č. 24, s. 2. ● Václav Merhaut, *Egon Erwin Kisch und der Film*. Brücken: Germanistisches Jahrbuch DDR–ČSSR, 1985/86. Praha 1986.

Jiří Voráč

OBSAH IX. ROČNÍKU ILUMINACE

Články

ALLEN, Richard: <i>Zobrazování, iluze a film</i>	č. 3 / s.	45 – 72
DOLEZEL, Stephan – BODENSIECK, Heinrich: <i>Angloamerický okupační týdeník Svět ve filmu. K historicko-kritické analýze filmového týdeníku</i>	2 /	107 – 125
HAMMID, Alexander: <i>K filmu Krize</i>	4 /	53 – 54
JUNG, Uli – SCHATZBERG, Walter: <i>Kabinet doktora Caligariho (1919/20)</i>	4 /	33 – 51
JURÁČEK, Pavel: <i>Deník</i>	1 /	5 – 52
KLIMEŠ, Ivan: <i>Česká veřejnost versus Prodaná nevěsta</i>	2 /	13 – 35
KRÁL, Petr: <i>Tarkovský čili Hořící dům</i>	3 /	21 – 43
KVAČEK, Robert: <i>„Krise“ proti krizi. Crisis – dokument o roce 1938</i>	4 /	55 – 65
LIEHM, A. J.: <i>Co s českým filmem?</i>	1 /	83 – 87
LUKEŠ, Jan: <i>Pád, vzestup a nejistota. Český film 1970 – 1996</i>	1 /	53 – 81
MAREŠ, Petr: <i>Citát a aluze ve filmu</i>	2 /	5 – 11
MAREŠ, Petr: <i>Dva české němé filmy: narace a mezititulky</i>	4 /	5 – 19
MICHALEK, Boleslaw: <i>Taktické hry „nezávislé“ kritiky</i>	1 /	89 – 90
MOUCHA, Josef: <i>Zážitek arény</i>	3 /	73 – 88
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Čtvero podob Nebezpečných známostí. Část první</i>	1 /	91 – 111
MRAVCOVÁ, Marie: <i>Čtvero podob Nebezpečných známostí. Část druhá</i>	2 /	37 – 62
PIŠTORA, Ladislav: <i>Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. Od roku 1945 do současnosti</i>	2 /	63 – 106
PŘÁDNÁ, Stanislava: <i>Obchod na korze po letech</i>	4 /	91 – 113
RIESS, Rolf: <i>Ve stínu doktora Caligariho. Hans Janowitz v exilu</i>	4 /	21 – 32
SIEREK, Karl: <i>Analýza chronotopů a dialogičnost. Prolegomena k jinému způsobu pohyblivých obrazů</i>	4 /	115 – 134
WELSCH, Wolfgang: <i>Umělé rajske zahrady? Úvahy o světě elektronických médií – a jiných světech</i>	3 /	89 – 106
ZEMAN, Pavel: <i>Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války</i>	4 /	67 – 89
ZUSKA, Vlastimil: <i>Dvakrát Cat People – Od symbolu k naturalistickému ikonu</i>	3 /	7 – 20

Rozhovory

DELAHAYE, Michel: <i>Leni a vlk. Rozhovor s Leni Riefenstahlovou</i>	2 /	135 – 153
<i>Filmoví odborníci debatují o Leni Riefenstahlové</i>	2 /	155 – 160

LUKEŠ, Jan: <i>Jak nastupovala v českém filmu normalizace</i>	
I. „S nenávisť dělat nemůžu.“ Hynek Bočan od Pastáku k Partě hic	
II. „Sloužili jsme všichni.“ Jaroslav Solnička od Královského omylu k Televizi v Publicích aneb Publicím v televizi	
III. „To, co dělám, má mít smysl.“ Jiří Menzel od Skřivánek na niti ke Kdo hledá zlaté dno	1 / 113 – 155
MAREŠ, Petr: <i>Teorie filmu a univerzitní filmová věda v Německu.</i>	
Rozhovor s Karlem Sierkem	4 / 135 – 140

Úvody a doslovy k článkům, rozhovorům a edicím

BREGANT, Michal: <i>Abrakadabrantní proměny</i>	2 / 161 – 171
BREGANT, Michal: <i>Skutečnost zlomku</i>	3 / 107 – 116
HOPPE, Jiří: <i>Normalizace a československá kinematografie</i>	1 / 157 – 161
KLIMEŠ, Ivan: <i>Stát a filmová politika ve dvacátých letech</i>	4 / 141 – 150
ZEMAN, Pavel: <i>Stručně ke cause Leni Riefenstahlové</i>	2 / 127 – 133

Edice a materiály

EFFENBERGER, Vratislav: <i>Studie o zlomku skutečnosti</i>	3 / 117 – 141
TOMAN, Ludvík: <i>4 texty pro film</i>	2 / 172 – 186
<i>Dokumenty z archivu ÚV KSČ.</i>	
I. Zpráva o situaci a návrh dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii (6. 1. 1970)	
II. Zpráva o situaci v čs. kinematografii (22. 3. 1971)	1 / 162 – 201
Osnova zákona k podpoře domácí filmové výroby	4 / 151 – 176

Literární obzor

BREGANT, Michal: <i>Mezi plátny</i>	
(Angela Dalle Vacche: Cinema and Painting: How Art is used in Film)	4 / 177 – 180
DOINEL, Milan: <i>Nejen o německé filmové literatuře</i>	2 / 193 – 200
JAROŠ, Jan: <i>Lexikon českého filmu</i>	
(Václav Březina: Lexikon českého filmu)	1 / 203 – 207
KLIMEŠ, Ivan: <i>K dějinám slovenské filmové hudby</i>	
(Juraj Lexmann: Slovenská filmová hudba 1896 – 1996)	3 / 143 – 145
KRÁL, Petr: <i>Český a slovenský film v Centre Pompidou</i>	3 / 145 – 146
MÁLEK, Petr: <i>Ticho a mlčení</i>	
(Irena Vaňková: Mlčení a řeč v komunikaci, jazyce a kultuře)	2 / 187 – 193
MAREŠ, Petr: <i>Německé úvahy o sebereflexivnosti filmu</i>	
(Film und Kritik, Heft 2: Selbstreflexivität im Film; „Im Spiegelkabinett der Illusionen.“ Filme über sich selbst)	1 / 207 – 210
SUK, Radovan: <i>Příběh Wendersova pohledu</i>	
(Wim Wenders: Dech andělů)	1 / 210 – 212

Přílohy

HOPPE, Jiří: <i>Prameny k dějinám české kinematografie 1966 – 1971</i> <i>v archivu ÚV KSČ</i>	1 /	213 – 215
DVOŘÁKOVÁ, Tereza: <i>Česká kinematografie v období normalizace</i> <i>1969 – 1975. Výběrová bibliografie</i>	1 /	216 – 227
Z přírůstků knihovny NFA	1 /	228 – 235
Z přírůstků knihovny NFA	3 /	147 – 152
Z přírůstků knihovny NFA	4 /	181 – 185

Encyklopedická hesla

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Případ pro začínajícího kata</i>	1 /	240 – 243
BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír: <i>Sedmikrásky</i>	1 /	237 – 239
BREGANT, Michal: <i>Extase</i>	3 /	153 – 156
KLIMEŠ, Ivan: <i>Marijka nevěrnice</i>	2 /	205 – 207
LUKEŠ, Jan: <i>Obecná škola</i>	1 /	250 – 252
VORÁČ, Jiří: <i>Džusový román</i>	1 /	244 – 246
VORÁČ, Jiří: <i>Dům pro dva</i>	1 /	247 – 249
VORÁČ, Jiří: <i>Řeka</i>	2 /	201 – 203
VORÁČ, Jiří: <i>Tonka Šibenice</i>	4 /	187 – 190



Může být ještě něco neznámého v životě a díle autorů a protagonistů Osvobozeného divadla, Jiřího Voskovce (19. 6. 1905 – 1. 7. 1981) a Jana Wericha (6. 2. 1905 – 31. 10. 1980)? Ediční projekt V & W NEZNÁMÍ přesvědčuje, že navzdory řadě zejména polistopadových vydání z jejich díla víme toho možná o obou tvůrcích stále ještě méně než více a že zejména o šíři jejich talentů a aktivit máme představy často dosti jednostranné.

První svazek projektu V & W NEZNÁMÍ, nazvaný FAUSTOVY SKLENĚNÉ HODINY zahrnuje Voskovcovy a Werichovy texty z let 1922 – 1929. Editoři Radan Dolejš a Václav Kofroň zařadili do deseti oddílů všechno dostupné a relevantní z počátků tvorby V & W, v příloze ji doplnili o dobový kontext, knihu vybavili ediční poznámkou a edičním komentářem, obrazovým doprovodem a jmenným rejstříkem. Otevřeli tak dveře do neznámého světa známých tvůrců, kterým nás v následujících letech provede ještě dalších pět svazků edice.

*Knihu i další tituly NFA, které vycházejí pouze v omezeném nákladu,
si můžete objednat na adrese odbytu NFA,
Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1,
tel./fax: 24 23 72 33.*

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 říjnu 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 záběr z filmu
Kabinet doktora Caligariho*



BIOGRAPH

MAGAZÍN PRO FILM A NOVÁ MÉDIA

BIOGRAPH je časopis zaměřený na nejnovější trendy současného vizuálního umění.

Tradiční film, video a fotografie v kontextu nových médií. Internet, počítačová grafika, cd-rom, digitalizace obrazu, virtuální realita, nové techniky tv vysílání, High Definition video. Vizuální média jako téma současné filozofie, estetiky a sociologie.

Analýzy masové kultury a komerčních žánrů.

PRÁVĚ VYCHÁZÍ 2. ČÍSLO

B
I
O
G
R
A
P
H

Music television, íránský film,
časoprostor videa,
nezávislý film – Slackers, net.art,
Fluxfilm, Ars electronica,
Kafka podle Rybczynského, Paul Virilio,
Karlovy Vary, Benátky,
Festivaly multimediální tvorby,
Lost Highway, Dead Man, Fargo,
Nespatřené, Jean Epstein,
Vražedný polibek Jiřího Štefla,
Hi-Tech, Under Plunder a další.

je k dostání ve všech dobrých knihkupectvích.

ADRESA REDAKCE PETR SZCZEPANIK, BAYEROVA 2, 602 00 BRNO-VEVEŘÍ, TEL. 05/412 182 38

35029/
1997/4



10090100 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 osvícení, jen viděním věcí i sebe samých ve světle stojících může bytost nadaná rozumem pochopit řád universa i své místo v něm.

Iluminace, vhled do podstaty věcí, není záležitostí chladného rozumu. Náhlé prozření zachvacuje celou bytost vidoucího, jež se hrouží v bezbřehý oceán veškerenstva.

Světlo je katem stínu, ale současně i jeho matkou. Hra světla a stínů, pravdy a klamu, poznání a zla – co víc je život? A co víc je film? Je film jen iluze, mihotavé chvění falše a ploché zábavy, nebo jde analogie dále? Může být film iluminací v prapůvodním smyslu – odhalováním krásy, pravdy a dobra v podstatě lidské i v podstatě světa? ILUMINACE proto obrací kritický paprsek reflexe na film a jeho roli, na jeho historii, teorii i společenské souřadnice v přesvědčení, že v podstatě filmu je potence světelné síly – iluminace.